

STEPHEN CRANE
EMERSON
BIERSON

HENRY BRADSHAW
MARY WILSON

BRET HARTE
NORRIS
FRANK

HANSLIN
ALLAN
POPE
FRANK
SARLAND

MARK TWAIN

HERMAN MELVILLE
EDGAR
DOE
WASHINGTON IRVING
FENIMORE
FOOKER
WALTON
WHITMAN

HENRY DAVID THOREAU
HERI

COLE
HENRY
NINON
JOSEPH

KIRKLAND
BLAKE
MILLER

CHANDLER
FOLLER
MARK

EDWARD
ECCLESTON

АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX В.

1967

Н. И. САМОХВАЛОВ

8и(элтер)
С177

АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX В.

(ОЧЕРК РАЗВИТИЯ
КРИТИЧЕСКОГО
РЕАЛИЗМА)

236560

Библиотека
Училищ
гос. эк

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВЫСШАЯ ШКОЛА»
Москва — 1964

м

8И
С17

Переплет художника
Л. М. Чернышева

От автора

Прошедшая в 1957 г. дискуссия о реализме, организованная Институтом мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР, подвела итоги изучения реализма в мировой литературе и наметила ряд важных проблем, которые надлежит еще разрешить в этой области.

Положительным результатом этой дискуссии были четкое решение проблемы соотношения романтизма и критического реализма, постановка вопроса об этапах развития реализма в мировой литературе, а также углубление понимания роли классического наследия в формировании социалистического реализма.

Естественно, что для установления общих закономерностей развития реализма в мировой литературе необходимо конкретное изучение его в важнейших странах земного шара. Дискуссия заставила со всей остротой почувствовать, что наше литературоведение не создало еще, говоря языком географии, мирового атласа реализма. В частности, не изучен до сих пор реализм стран Азии и Востока, а также Латинской Америки. Недостаточно изученным остается реализм США. Автор предлагаемой вниманию читателей работы стремился восполнить в какой-то мере этот пробел и воссоздать картину становления критического реализма в литературе США.

Советский специалист, исследующий возникновение и развитие американского реализма в XIX в., неизбежно сталкивается с большими трудностями и препятствиями. Помимо того, что проблема эта мало исследована, многие важные источники отсутствуют в книгохранилищах СССР. В частности, нет многих произведений Р. Хардинг Дэвис, Джона Де Фореста, Генри Кинена, представляющих исключительный интерес для исследователя. Американские библиографы упоминают роман Исаака Рида «С небес в Нью-Йорк» (1875) и роман Гарольда Пэйна «Позолоченная муха» (1892) — великолепные образцы социальной сатиры, остро разоблачительные романы. Огромный интерес представляют романы американских писателей XIX в., в кото-

рых поднимается тема протеста против капиталистического гнета. Таков роман «На заводах Бретона» (1879) Чарльза Беллами (брата известного писателя Эдварда Беллами). Это — один из первых романов о борьбе американского пролетариата за свои права.

К сожалению, все наши усилия разыскать эти книги в крупнейших библиотеках Европы и США оказались тщетными. Но розыски продолжают, и уже многое сделано в этой области. Благодаря настойчивым действиям работников крупнейших библиотек нашей страны, чутко отозвавшихся на просьбы автора этих строк, мы имели возможность ознакомиться с такими ценнейшими образцами американского реализма, как романы Уильяма Турже, Жоакина Миллера, Генри Кинена, Баррета Уэнделла, Генри Фуллера, Джозефа Киркленда, Э. Эгглстона, Лукреции Гейл, Джорджа Липпарда и др.

Располагая этими книгами, мы можем полнее представить себе общую картину возникновения критического реализма в литературе США, конкретнее судить о его своеобразии и богатстве.

Приходится, однако, сожалеть, что большинство образцов американской художественной прозы и поэзии XIX в. не переведено на русский язык и, цитируя их, автор вынужден был давать свой перевод. В переводе автора даются также и некоторые отрывки из произведений, известных на русском языке, — в тех случаях, когда имеющиеся переводы недостаточно точно передают своеобразие стиля или диалекта. Особенно трудно переводимые части текста приводятся в сносках в оригинале. Случаи использования чужих переводов либо оговариваются, либо подразумеваются, когда цитируются переводные издания.

Автор с благодарностью примет критические замечания специалистов и читателей, поскольку он не теряет надежды на возможность совершенствования книги в повторном издании.

Введение

Процесс становления критического реализма в литературе США привлекает внимание многих американских литературоведов. В их трудах есть немало интересных и верных наблюдений, касающихся как общих проблем американского реализма, так и специфики творчества отдельных реалистов XIX в.

Однако порочность буржуазной методологии не позволила академическому литературоведению США нарисовать достаточно полную картину становления американского критического реализма, а также дать верное истолкование творчества отдельных реалистов XIX в.

Вот краткий обзор того, что сделано американским и зарубежным литературоведением в области изучения реалистической литературы XIX в. в США.

Первым серьезным исследованием американской литературы XIX в. явилась книга Джона Мэйси «Дух американской литературы» (1912). Один из самых проникательных критиков США начала XX в., Мэйси вынес уничтожающий приговор бостонской школе, боровшейся в XIX в. против реализма, смело, без обиняков назвал слабости и пороки метода Джеймса и Хоуэллса (оба были живы в 1912 г. и считались столпами американского реализма!) и противопоставил им Марка Твена, как подлинно большого художника. Книга Мэйси была пронизана заботой о развитии отечественной литературы, стремлением приблизить ее к жизни.

Три года спустя выступил профессор Фред Луис Патти со своей «Историей американской литературы после 1870 года» (1915). Это было свежее и оригинальное исследование послевоенной американской литературы XIX в., освобождающейся от оков бостонской школы. При всех своих недостатках эта книга давала богатый материал для понимания возникновения критического реализма в США.

К 1915 г. относится первое выступление Ван Вик Брукса, ставшего главой либеральной критики в США. Брукс дебютировал своей вызывающей книгой «Совершеннолетие Америки» (1915), шокировавшей буржуазную публику. В ней молодой критик обвинял американскую литературу и искусство в творческом бессилии. Он напал на бостонскую школу, на Эмерсона, Лонгфелло и Лоуэлла за их академизм, за то, что они создали пропасть между своими книгами и тем миром, который их окружал¹. Брукс указал на первого человека в Америке, который свел литературу с жизнью — на великого Уитмена. Но критик заявлял далее, что традиции Уитмена ныне забыты в Америке.

Касаясь причин упадка культуры и литературы в США, Брукс патетически восклицал: «Как можно говорить о прогрессе среди народа, главной целью которого является карабканье вверх, вершок за вершком, по лестнице, ведущей к идеалу личного богатства?»². Брукс недвусмысленно заявлял, что бизнес мешает развитию литературы и искусства в США.

Следующая книга Брукса «Испытание Марка Твена» («The Ordeal of Mark Twain», 1920) оказалась столь же дерзкой, бросающей вызов общепринятому мнению о Марке Твене как о развлекателе. Но нетрудно увидеть в ней ослабление социального критицизма Брукса. Заявив, что подлинным призванием Твена была сатира, а не безобидный юмор и что сатирический дар Твена не получил должного развития, Брукс обвиняет Твена в том, что он пренебрег своим долгом, легкомысленно отнесся к своему великому дару. Критик уже мало говорит о пагубном влиянии бизнеса на духовную жизнь страны, на искусство в Америке. Теперь уже, оказывается, не общество, не социальный строй повинны в отставании литературы, а сами писатели, которые не хотят следовать своему призванию. Ценность книги Брукса снижается и тем, что критик использует фрейдистский метод психоанализа для истолкования творчества Твена.

В дальнейшем Брукс перешел на позиции историко-культурной школы, воссоздавая мир ушедших в прошлое писателей. Таковы его «Расцвет Новой Англии. 1815—1865» (1936), «Бабье лето Новой Англии. 1865—1915» (1940), «Годы доверия. 1885—1915» (1952). Хотя в этих книгах нет цельной картины развития американской литературы в XIX в., они содержат огромное количество малоизвестных фактов и эпизодов в жизни американских писателей XIX в. и с этой точки зрения представляют несомненный интерес.

Первым, кто вовремя почувствовал бесплодие либеральной школы Ван Вик Брукса, был его ученик Рэндольф Борн (1886—1919). Борн — первый американский критик, стремив-

¹ Van Wyck Brooks. America's Coming-of-Age. N. Y., 1924, p. 110.

² Там же, стр. 176.

шийся преодолеть пороки буржуазной методологии, подчинить литературную критику задачам социальной борьбы. Представитель лучшей части американской интеллигенции, которая пошла по пути Джона Рида, навстречу социализму, Борн порвал с либерализмом. В 1917 г. он опубликовал статью «Война и интеллигенты» и очерк «Сумерки идолов», в которых выразил резкий протест против первой мировой войны и разоблачил одного из столпов либерализма философа Джона Дьюи, как пособника империализма, защитника интересов монополий¹.

В «Истории литературного радикала», вышедшей посмертно в 1920 г., Рэндольф Борн отстаивал завоевания американского критического реализма, подавляемого викторианскими традициями и культурой Новой Англии. Отметив, что американская литература всегда несла на себе «бремя ужасного покровительства буржуазного общества», Борн называет трех великих писателей, сбросивших это бремя — Торо, Уитмена и Твена, и призывает молодые силы развивать традиции этих художников².

В рецензии на автобиографическую трилогию Горького Борн близко подходит к осознанию того, что рождается литература нового качества — более оптимистическая, отмеченная новым гуманизмом, открыто служащая интересам угнетенных³.

Преследование и травля со стороны реакции рано сломили здоровье Борна и увели его в могилу.

После Р. Борна интерес к материалистической интерпретации литературы проявил проф. В. Л. Паррингтон. В трехтомном капитальном труде «Главные течения американской мысли» (1927—1930) Паррингтон заговорил о влиянии экономической и политической жизни Америки на литературу, в частности на возникновение американского критического реализма. Паррингтон явился создателем социологической школы в американском литературоведении. При всех своих недостатках эта школа стремилась показать историю литературы в свете классовой борьбы и этим нанесла удар эстетской критике. В третьем томе исследования, «Начала критического реализма в Америке» (1931), Паррингтон дает довольно развернутую характеристику «положительных сил в США после Гражданской войны, о возникновении монополий и плутократии, о неслыханном грабеже национальных богатств, о коррупции государственного аппарата.

Под влиянием этих фактов, продолжает Паррингтон, начинается переоценка ценностей, обнаруживается лживость американской конституции. Преступления монополий, недовольство

¹ Randolph Bourne. The History of a Literary Radical and Other Papers. N. Y., 1962, p. 244, 250.

² Там же, стр. 42.

³ Там же, стр. 139.

народа помогли понять «фундаментально недемократическую природу федеральной конституции, истолкование которой в течение длительного времени находилось в руках законников и критиковать которую считалось преступлением... Классовые противоречия, имевшие место в процессе создания конституции, стали игнорироваться, а аристократический дух ее создателей был забыт»¹.

Критик сумел понять значение борьбы народных масс в развитии прогрессивной литературы. Анализируя «позолоченный век», он говорит о фермерском и рабочем движении этой эпохи.

Однако у Паррингтона мы находим еще не изжитые иллюзии относительно американской буржуазной демократии: он верит в идеалы Джефферсона, он заявляет, что «джефферсоновская демократия все еще дает надежду»².

Паррингтон идеализирует капитализм эпохи свободной конкуренции и считает его явлением совершенно иного порядка, нежели капитализм эпохи монополий. Он считает, что все беды в Америке появляются только после Гражданской войны, когда «возникла капиталистическая Америка... для которой Джефферсон, Джексон и Линкольн были бы чужими людьми»³.

Недостаточно полно, а порой и теоретически неглубоко решены Паррингтоном некоторые общие проблемы американской литературы XIX в. Например, не установлена связь между американским романтизмом и критическим реализмом; недооценивается аболиционистская литература. Односторонне трактуется сложная проблема американского натурализма, в результате чего ученый не увидел реалистического начала в творчестве Гарленда, Крейна и Норриса.

Тем не менее заслуги Паррингтона перед американским литературоведением значительны. Он положил начало изучению истории американской литературы. Один из его учеников, проф. Э. Г. Эйби, писал в предисловии к книге Паррингтона, что до появления трудов этого ученого в США не было серьезных литературоведческих работ. Неудача всех предшествующих попыток объяснялась тем, что исследователи стояли на ложных исходных позициях — позициях эстетства. «Стоит только бросить взгляд на все эти бесчисленные попытки, — пишет Эйби, — и сразу станет понятной неудача интерпретации литературы, исходя из самой литературы. Что представляли собой все эти истории американской литературы? Длинные списки имен, кое-как классифицированных, дающих очень мало, за исключением условных данных и некоторых сомнительных оценок»⁴.

¹ V. L. Parrington. The Beginnings of Critical Realism in America. 1860—1920. N. Y., 1931, p. XXV.

² Там же, стр. XXIX.

³ Там же, стр. 21, 26.

⁴ Там же, стр. VII.

В годы мирового экономического кризиса 1929—1933 гг. наблюдается массовая радикализация взглядов среди американской интеллигенции, разочаровавшейся в капиталистической системе. Передовые силы американской литературы группируются вокруг журнала «Нью-Мэссиз», защищавшего демократические идеалы и связывавшего вопросы литературы с социальными вопросами, с борьбой трудящихся масс за свои права. Влияние «Нью-Мэссиз» распространялось не только на радикальную интеллигенцию, но и на демократически настроенных ученых.

В годы кризиса выходит книга Констанция Рурк «Американский юмор. Очерк исследования национального характера» (1931). Работа эта оставила глубокий след в американском литературоведении. Главный интерес автора был сосредоточен на явлениях народной жизни и народном творчестве. К. Рурк указывала на огромную роль устного рассказа, народного юмора в развитии американской литературы XIX в.

Уважением к народу, пониманием его творческих сил, его влияния на американскую литературу пронизана антология Льюиса Уонна «Возникновение реализма. Американская литература с 1860 по 1888 год» (1933). В предисловии к этой книге проф. Уонн (не без влияния идей К. Рурк) создает свою концепцию о важной роли американского фольклора и юмора в развитии американского реализма.

Хронологическим продолжением антологии Уонна явилась антология Оскара Каргилла «Социальный бунт. Американская литература с 1888 по 1914 год» (1933). Каргилл исследует наиболее драматический период американской истории — конец XIX в., останавливая внимание на рабочем движении и прослеживая его влияние на развитие американского реализма в 90-х годах. В своей антологии он приводит наиболее смелые образцы этого реализма, замалчиваемые до сих пор академической критикой. Книга Каргилла закрепляла позиции Паррингтона, она убедительно доказывала социальную природу искусства.

Читатель должен иметь в виду, что мы выделяем лишь отдельные, редкие работы, в которых намечается какое-то поступательное движение критической мысли в США. Что касается большинства академических исследований, то они остаются на позициях идеалистической, эстетской критики.

Показательна в этом плане научно-исследовательская работа, ведущаяся в американских университетах. В 1934 г. в Филадельфийском университете была защищена диссертация на интересную тему: «Город в американском романе. 1789—1900». Казалось бы, трудно обойти в подобной работе такие стороны жизни большого капиталистического города, нашедшие отражение в творчестве американских реалистов, как обнищание пролетариата и баснословное обогащение мошенников-дельцов, обострение противоречий капитализма и жестокая классовая

борьба, кипевшая в крупных городах США XIX в. Но автор диссертации, Джордж Данлэп, нейтрализует свой материал, социально обезвреживает его, рассматривая тему по рубрикам: «1. Борьба за успех в большом городе. 2. Бедствия большого города (эпидемии, пожары, дуэли, пьянство, бедность). 3. Светская жизнь большого города (хроника богатых семейств, церковь, нападки на нуворишей и пр.)» и т.п. Похвально, что Данлэп спасает от забвения одного из самых ранних реалистов США, Джорджа Липпарда. Но, анализируя романы Липпарда, ученый оспаривает правдивость его картин, считая, что Липпард неправ, изображая богатых как мошенников и бедняков как честных людей¹.

В 1936 г. в Чикагском университете Роджер Уолтерхауз защищал докторскую диссертацию, посвященную Брет Гарту, Жоакину Миллеру и школе местного колорита Запада. Уолтерхауз собрал интересный фактический материал, но в оценках и выводах он искажает и принижает творчество выдающихся американских реалистов. В своем исследовании ученый идет не от жизни, а от схемы. Его интересует не то, какое отражение получила жизнь американского народа в произведениях реалистов Запада, а стандартные приемы и ходовые мотивы школы местного колорита. И узрев эти мотивы в творчестве великого Миллера, исследователь объявляет его эпигоном школы местного колорита².

Показателен также объемистый труд проф. Артура Куинна «Американская художественная литература» (1936), в котором дается обзор американской литературы от ее истоков до 30-х годов XX в. Куинн понимает реализм как описание быта буржуазии в сентиментально-идиллических тонах. С этой меркой он и подходит к оценке американских писателей XIX в., возвышая третьестепенных романистов, творивших в буржуазно-апологетическом духе и принижая таких смелых реалистов, как Ребекка Хардинг Дэвис, на том основании, что ее творчество «слишком перегружено пропагандой»³.

Заметным явлением в американской прогрессивной критике 30-х годов явилась книга Бернарда Смита «Силы американской критики» (1939). Продолжая линию Паррингтона, Бернард Смит приходит к выводу, что литературу нельзя рассматривать в отрыве от экономической и политической жизни страны. (Правда, Б. Смит, как и Паррингтон, разделяет иллюзии относительно буржуазной демократии.) Полемизируя с эстетской критикой относительно понимания реализма в искусстве, Б. Смит

¹ George Dunlap. The City in the American Novel. 1789—1900. Phil., 1934, p. 61.

² Roger Walterhouse. Bret Harte, Joaquin Miller and the Western Local Color Story. Chicago, 1939, p. 68.

³ Arthur Hobson Quinn. American Fiction. An Historical and Critical Survey. N. Y., 1936, p. 185.

писал: «Короче, литература становится реалистической, когда писатели и критики начинают изучать социальные проблемы»¹. Эти факты свидетельствуют, что после Октябрьской революции передовых американских ученых-литературоведов все больше начинает не удовлетворять буржуазная методология, и они стихийно ищут других путей объяснения литературных явлений, приходя к выводу о социальной природе искусства.

В 40-х годах американским ученым удалось создать несколько важных трудов, связанных с изучением реализма, и сделать некоторые успехи в исследовании истории литературы США XIX в. Такова серьезная работа Ф. О. Мэттиессена «Американский ренессанс» (1941), посвященная «веку Эмерсона и Уитмена». Мэттиессен первым в США заговорил о связях американских романтиков и трансценденталистов с реализмом. С уважением говорит ученый о народе, о его ярком образном языке и ставит вопрос о роли американского народного юмора в развитии реализма.

Следует назвать также монографию проф. У. Тэйлора «Экономический роман в Америке» (1942), содержащую ценный фактический материал о социальном романе 90-х годов, хотя выводы автора выдают его буржуазную ограниченность.

В 1948 г. появился капитальный труд по истории американской литературы «Литературная история Соединенных Штатов» под редакцией Спиллера, Торпа, Джонсона и Кэнби. (Второе издание вышло в 1953 г.) Труд этот ценен главным образом своим фактическим материалом: здесь вводятся писатели, ранее игнорируемые, малоизвестные, но сыгравшие важную роль в развитии американского реализма (Р. Х. Дэвис, Де Форест и др.). Но литература в нем рассматривается без должной связи с общественной жизнью страны, вне классовой борьбы. Отдельные главы плохо связаны между собой, не показана ведущая линия развития американской литературы XIX в.

Аналогичными недостатками страдает и большая монография Александра Кауи «Возникновение американского романа» (1948), ценная опять-таки своим фактическим материалом. А. Кауи также не может объяснить закономерностей развития американского романа, он не выделяет реализм как главную линию развития американской литературы и не называет ключевых фигур американского реализма XIX в., рассматривая их в равной пропорции с второстепенными писателями.

В конце 40-х годов в США наблюдается усиление политической реакции. Пресловутая Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности начинает массовые преследования прогрессивно настроенных американцев. Жертвой травли ста-

¹ Bernard Smith. Forces in American Criticism. A Study in the History of American Literary Thought. N. Y., 1939, p. 136.

новится Ф. О. Мэттиесен. Бесперывные вызовы на допрос, полицейская слежка довели талантливого ученого до самоубийства.

В 50-е годы, в атмосфере холодной войны, все больше развиваются реакционные тенденции в американской критике. Академическое литературоведение порождает тип ученого-сухаря, книжного червя, педанта, отгородившегося каменной стеной от окружающей действительности. В своих книгах такие ученые полностью изолируют исследуемого писателя от его эпохи, истолковывают его произведения в узкобиографическом или аллегорическом плане. Такова монография питомца Гарвардского университета Эдварда Розенберри «Мельвилль и комический дух» (1955), поверхностная книга, искажающая облик смелого романтика с трагическим мироощущением.

Показательна также антология Джеймса Тидуэлла «Сокровища американского народного юмора» (1956), в которой полностью выхолощен дух социального критицизма, присущий американскому юмору.

Еще более показательна книга Роя Мэйла «Трагическое видение Готорна» (1957). Мэйл — молодой исследователь, воспитанник академической школы, представитель группы «неоортодоксов». В своей книге Мэйл идет не от жизни, а от мертвых, надуманных схем. Так, например, содержание романа Готорна «Алая буква», если верить Мэйлу, сводится к сплошной символике, к созданию «вечных» типов¹. В своем анализе Мэйл опирается на Анри Бергсона и Фрейда. Книга Мэйла — яркое свидетельство того тупика, в который зашло академическое литературоведение в США.

Совершенно естественно, что наиболее творческие умы из среды буржуазных литературоведов стремятся вырваться из этого затхлого мира. Правда, они не решаются последовать смелому примеру Рэндольфа Борна и Паррингтона, но все же осознают правоту и плодотворность материалистической интерпретации литературы, понимают, говоря словами Эйби, что «нельзя объяснять литературу, исходя из самой литературы». Об этом свидетельствует, например, коллективный труд «Переходные периоды в литературной истории Америки» (1953) под редакцией Гарри Кларка. Автор главы о возникновении реализма Роберт Фолк признает, что между стачечной борьбой 70-х годов и первыми образцами критического реализма в США существует прямая связь. Коснувшись движения гринбекеров и рабочего движения 70-х годов, рассказав об организации и деятельности «Рыцарей труда», Фолк говорит далее о влиянии этих факторов на американский реализм. «Литературная реакция на эти события, — пишет Р. Фолк, — приняла форму критических

¹ Roy R. Male. Hawthorn's Tragic Vision. Austin, 1957, p. 91.

или сатирических нападок на бизнес и политическую жизнь Америки»¹.

В 50-х годах углубляется представление о развитии критического реализма в США. Пересматриваются традиционные взгляды на некоторых писателей XIX в., в частности на У. Д. Хоуэллса. Убедительно доказывается, что Хоуэллс оказал на американский реализм положительное влияние (работы Э. Кэйди, Ван Вик Брукса).

О том, что реакции не удалось запугать прогрессивные силы американской критики, свидетельствует ряд интересных работ, написанных в 50-е и 60-е годы и посвященных острым проблемам американской литературы XIX в. Таково исследование Джона Гринвея «Американские народные песни протеста» (1953), изучившего пролетарские песни в США. Важной для установления подлинных масштабов Твена как великого реалиста является книга Филиппа Фонера «Марк Твен, социальный критик» (1958). Облик Торо как великого мыслителя и борца нарисован в работе Эдвина Смита «Значение Торо сегодня», опубликованной в двух номерах журнала «Мейнстрим» (1960). Специальных же работ об американском реализме прогрессивным литературоведением США пока не создано.

Обращает на себя внимание научно-исследовательская работа по проблемам американской литературы XIX в., ведущаяся в Скандинавских странах, особенно в Упсальском университете (Швеция). В качестве примера можно назвать монографию Олафа Фрикстеда о Хоуэллсе «В поисках Америки» (1953), содержащую интересные факты о литературно-критической деятельности Хоуэллса и позволяющую точнее определить его роль и место в развитии американского реализма. Другой шведский ученый, Ларс Онебринк, посвятил солидное исследование заключительному этапу развития реализма в США конца XIX в.— «Возникновение натурализма в американской литературе» (1950). Ценной чертой книги Онебринка является широкая постановка вопроса о влиянии русской классической (Тургенев, Толстой) и скандинавской литературы (Ибсен) на крупнейших американских писателей 90-х годов. Однако Онебринк, справедливо видя в произведениях Гарленда, Крейна и Норриса реалистическое начало, все же преувеличивает натуралистические тенденции в прогрессивной американской литературе 90-х годов, обедняя реалистическое искусство США этих лет.

Крупный вклад в изучение американского критического реализма представляют собой высказывания об американских реалистах XIX в. великих русских критиков и писателей, начиная

¹ Harry Clark. Ed. Transitions in American Literary History, Durham, 1958, p. 395.

от А. С. Пушкина и В. Г. Белинского и кончая Л. Н. Толстым. В то время как американская критика XIX в. была еще в пленках, постоянно оглядываясь на европейские авторитеты, яростно отрицала реализм, травила Де Фореста и Брет Гарта, статьи В. Г. Белинского о Купере, высказывания А. И. Герцена о Бичер Стоу, Н. Г. Чернышевского о Брет Гарте, Л. Толстого о писателях-аболиционистах убедительно вскрывали идейность и гуманизм лучших произведений американской литературы XIX в. С тех пор прошло сто лет, но все эти высказывания и по сей день сохраняют точность и бесспорность оценок.

Наконец, необходимо подчеркнуть особую роль советского литературоведения в деле изучения критического реализма в США. Труд автора этих строк облегчается наличием значительного количества монографий и статей советских ученых, рассматривающих отдельные этапы становления американского критического реализма и глубоко трактующих творчество ведущих американских писателей XIX в. Такова, прежде всего, академическая «История американской литературы» (1947), в которой главы, посвященные американскому романтизму, школе Эмерсона и аболиционистской литературе, написаны А. А. Елистратовой, Т. И. Сильман и А. И. Старцевым.

Интерес многих советских ученых сосредоточен на таких ключевых фигурах литературы США XIX в., как Уолт Уитмен и Марк Твен. Верно и глубоко истолковать творчество этих писателей — значит найти главную линию развития американского реализма. И советские литературоведы успешно решили эту задачу.

Уитмену, великому глашатаю реализма, посвящены монография М. О. Мендельсона «Уолт Уитмен» (1954) и небольшая, но ценная работа Я. Н. Засурского «Уолт Уитмен» (1955), приуроченная к столетию со дня выхода «Листьев травы». В этих работах облик Уитмена очищается от многочисленных наслоений и искажений, восстанавливается подлинная роль этого отца американского критического реализма.

С еще большей энергией аналогичная работа проведена по отношению к Марку Твену. Буржуазное американское литературоведение немало потрудились, чтобы исказить писательское лицо Марка Твена, создать легенду о Твене как о шутнике и развлекателе.

Многочисленные работы советских ученых, посвященные Марку Твену (проф. Р. М. Самарина, проф. М. Н. Бобровой, доктора филологических наук М. О. Мендельсона, доктора филологических наук А. И. Старцева и др.), восстанавливают в правах Марка Твена, как великого реалиста и мыслителя.

Внимание советских литературоведов привлекает также фигура Фрэнка Норриса, который своим творчеством завершает

борьбу за реализм в США XIX в. Норрису посвящены работы В. Н. Богословского, А. Савуренок, И. Бабушкиной¹.

Естественно, что теперь, когда отдельные проблемы американской литературы XIX в. решены советским литературоведением, напрашивается обобщающее исследование; прослеживающее весь процесс становления и развития критического реализма в литературе США XIX в. Наша работа и является первой попыткой, предпринимаемой в этом направлении.

Решение этой проблемы имеет не только литературное, но и политическое значение. Изучение богатейших источников американского реализма, равно как и творчества первых его представителей, дает возможность понять сокровенные стремления американского народа к миру и социальной справедливости.

Одним из ценнейших завоеваний американского реализма XIX в. явилось утверждение гражданского пафоса литературы. Как свидетельствует Ф. Боноски в статье «Тридцатые годы и американская литература»², современная буржуазная критика в США продолжает доказывать, что «пропаганда» губит искусство, что политика — это не дело писателя. Опыт таких пионеров американского реализма, как Ребекка Хардинг Дэвис, Джон Де Форест, Жоакин Миллер и др., убедительно показывает, что чем ближе писатель стоит к политике и борьбе прогрессивных сил своего времени, тем выше его искусство.

* * *

К числу важных вопросов, касающихся становления критического реализма в США, относится вопрос о периодизации этого процесса и его хронологических рамках.

Американские исследователи связывают формирование американского реализма с Гражданской войной (1861—1865) и ее последствиями. Так, проф. Ф. Л. Патти в его «Истории американской литературы с 1870 г.» (1915) период формирования этого направления относит к 1870—1890 гг. Патти заявляет, что Гражданская «война потрясла Америку, она разрушила областничество... Главным продуктом новой эры была реалистическая литература»³. Далее критик объясняет, почему он считает нача-

¹ Заслуга советских литературоведов, кроме того, в опубликовании произведений американских писателей XIX в., совершенно неизвестных ранее советскому читателю (роман Р. Хильдрета «Белый раб», повесть Р. Х. Дэвис «Жизнь на литейных заводах», романы Г. Мельвилля, повести Генри Фуллера). Однако это лишь небольшая часть тех сокровищ, которые все еще неизвестны советскому читателю. Достаточно сказать, что в СССР до сих пор не переведены романы Де Фореста, Жоакина Миллера, Уильяма Турже, Генри Кинена и многих других блестящих реалистов.

² «Вопросы литературы», 1960, № 3.

³ F. L. P a t t e e. A History of American Literature Since 1870. N. Y., 1915, p. 15.

лом периода становления реализма в США 1870 г.: «Новый период начался с 1870 года. Годы войны и годы, последовавшие непосредственно после нее, были в литературном отношении бесплодными, так как значительных художественных произведений за это время не было создано»¹.

Таким образом, проф. Патти сбрасывает со счетов замечательные реалистические произведения Р. Х. Дэвис, Де Фореста, Брет Гарта, Марка Твена, написанные в 60-х годах, не говоря уже о более ранних реалистах Америки.

В другом своем труде «Новая американская литература. 1890—1915» (1930) Ф. Л. Патти относит 90-е годы уже к новой эпохе, связанной с именами Джека Лондона и Теодора Драйзера. Завершение процесса формирования реализма в Америке Патти сопоставляет с исчезновением фронта в 1890 г.²

Необходимость «отодвинуть назад» момент зарождения реализма в США почувствовали последующие историки американской литературы. Проф. В. Л. Паррингтон относит первые шаги американского критического реализма к 1860 г., а завершение его формирования к 1920 г. Проф. Льюис Уонн, в предисловии к антологии «Возникновение реализма. Американская литература с 1860 по 1888 гг.» (1933) — процесс формирования критического реализма в США заключает между 1860 и 1888 гг. Последнюю дату он связывает с окончанием заселения свободных земель на Западе³.

В «Литературной истории Соединенных Штатов» (1948) зарождение американского реализма относится к началу 60-х годов и связывается с именами Брет Гарта, Эгглстона и Марка Твена⁴.

Наконец, в новейшем коллективном исследовании «Переходные периоды в литературной истории Америки» (1953) под редакцией Гарри Кларка мы наблюдаем возвращение к концепции проф. Патти. Период формирования американского реализма заключен здесь в хронологические рамки между 1871 и 1891 гг. Автор главы о возникновении реализма в США, Роберт Фолк, дает такое обоснование своей точки зрения: в 1871 г. вышел роман Э. Эгглстона «Гусак-учитель», явившийся символом рождения литературы Запада, с ее оригинальностью, чисто американским материалом, а в 1891 г. была опубликована книга Гарленда «Столбовые дороги», положившая начало новому, зрелому этапу американского реализма⁵.

¹ F. L. Pattee. A History of American Literature Since 1870, p. 18.

² F. L. Pattee. The New American Literature. 1890—1915. N. Y., 1930, p. 4.

³ Lewis W. Ann. Ed. The Rise of Realism. American Literature from 1860 to 1888. N. Y., 1946, p. 1.

⁴ R. Spiller, W. Thorp, Th. Johnson, H. Canby. Ed. Literary History of the United States, p. 863, 879.

⁵ Harry Clark. Ed. Transitions in American Literary History, p. 394.

Итак, за исключением Паррингтона, американские исследователи считают, что период становления критического реализма в американской литературе заключен оптимально между 1860 и 1890 гг., т. е. от начала Гражданской войны до исчезновения фронта.

С этими хронологическими рамками согласиться нельзя. Период от 1860 до 1890 г. является решающим этапом формирования американского критического реализма, но все же не охватывающим всего процесса становления этого литературного направления в США.

Считать, что американский реализм зарождается в начале 60-х годов,— значит прежде всего игнорировать деятельность американских романтиков, которые уже в 20-е годы подготавливали почву для реалистического изображения американской жизни, расчищали пути реализму в Америке. Это значит, далее, сбрасывать со счетов творчество трансценденталистов и аболиционистскую литературу 30-х и 50-х годов, которая заложила замечательные гуманистические и реалистические основы для прогрессивной американской литературы второй половины XIX в. Наконец, это означает игнорирование раннего американского юмора (30—50-х годов), являющегося одним из важных источников американского критического реализма.

Мы полагаем, что первые шаги критического реализма в США следует отнести к началу 30-х годов. Период с 1830 по 1865 г. (конец Гражданской войны) можно считать начальным этапом формирования американского реализма. Метод критического реализма в эти годы не завоевывает господствующего положения в американской литературе, так как противоречия капитализма обнажились и стали наглядными в США гораздо позже, чем в Европе. В первой половине XIX в. у американского народа были сильны иллюзии об Америке как «стране свободы».

После Гражданской войны происходят стремительные изменения в жизни Америки. Возникновение монополий, наживающихся на грабеже национальных богатств и беззастенчивой эксплуатации народа, разложение буржуазной демократии, разорение фермеров, кризисы, обрекающие миллионы трудящихся на нищету, фермерское движение и рабочие восстания 70-х годов — вот факторы, которые обусловили подъем реализма с 1865 по 1885 г. Однако американский реализм на этом этапе развивается вширь, а не вглубь. Велика тяга к местному колориту, сильны областнические тенденции. Хотя реалисты 70—80-х годов и затрагивают общенациональные проблемы, но классовая борьба как неизбежное явление для США редко доходит до их сознания.

Переломным годом в истории классовой борьбы США явился 1886 г., когда после чикагских событий 1 мая рабочее и фер-

мерское движение приобретает национальные масштабы, распространяется по всей стране. Расправа чикагской буржуазии над рабочими вождями взволновала передовую общественность США и убедила ее в несправедливости буржуазного закона. Многие прогрессивно настроенные американцы теряют иллюзии о превосходстве США над Европой, о невозможности классовой борьбы в Америке. Не случайно Энгельс называет 1886 г. переломным для общественного сознания Америки. В предисловии к американскому изданию «Положения рабочего класса в Англии» (1890), Энгельс указывал, что фермерско-рабочее движение 1886 г. разрушило иллюзии о превосходстве американского капитализма над европейским; оно показало американцам, что американскому капитализму присущи все противоречия, которые свойственны этому строю; что классовая борьба — явление неизбежное в Америке. До событий 1886 г., писал Энгельс, «американское общественное мнение было почти единодушным в одном пункте, именно в том, что в Америке вообще нет рабочего класса — в европейском смысле этого слова; что поэтому в Американской республике невозможно такая классовая борьба между рабочими и капиталистами, которая разрывает на части европейское общество, и что, следовательно, социализм есть растение, ввезенное извне и не способное пустить корни на американской почве»¹. После 1886 г., замечает Энгельс, таким иллюзиям был нанесен удар. Понятно, что для американского критического реализма это прозрение массы американского народа явилось мощным стимулом развития².

К этому же моменту (конец 80-х годов) завершается заселение свободных земель на Западе, исчезает фронтир, что имело серьезные последствия для развития классовой борьбы в Америке. Теперь, когда возможность переселиться на свободные земли для тружеников исчезла, когда американскому пролетариату и фермерам некуда было податься, классовая борьба в США приняла более острые формы и более широкий размах, о чем свидетельствует грандиозное рабоче-фермерское движение популистов и гигантские забастовки пролетариата в 90-е годы.

Таким образом, можно согласиться с американскими исследователями, которые считают, что к 1890 г. завершается процесс

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. XVI, ч. 1, стр. 284.

² Любопытно, что современные американские исследователи, изучая общественную жизнь Америки 80-х годов, приходят к тем же выводам. Так, в 1953 г. Роберт Фолк признал 1886 г. переломным в истории общественной мысли США XIX в. Он заявляет, что «до 1886 или 1887 года голоса в защиту коллективизма были слышны только в узких кругах и были менее популярны, чем индивидуалистические последователи Спенсера». После 1886 г., говорит Фолк, положение резко изменяется (см. Harry Clark. Ed. Transitions in American Literary History. Durham, North Carolina, 1953, p. 416).

становления критического реализма в литературе США. Однако это не означает, что в конце XIX в. реализм получил права гражданства в США и что прогрессивные писатели могли свободно ему следовать. Реалистам 90-х годов приходилось отвоевывать каждую пядь своего пути в жестокой борьбе с реакционными силами.

И только в начале XX в. в творчестве Драйзера и Лондона были окончательно закреплены позиции критического реализма в литературе США.

* *
*

Американский критический реализм возник из потребностей своей страны и имел собственные национальные истоки, он вырос на родной почве. И все-таки он развивался не изолированно от литератур других стран и испытал на себе глубокое влияние со стороны европейского критического реализма. В XIX в. в США читали гораздо больше романов иностранных авторов, чем собственных. В 50-х годах, например, огромный популярностью пользовались романы Диккенса, в 70—80-х годах в Америке зачитывались Тургеневым и Достоевским, а в 90-х кумиром американской публики стал Лев Толстой. Неутомимыми пропагандистами русской классической литературы, особенно Тургенева и Толстого, явились Генри Джеймс и У. Хоуэллс. Многие американские реалисты XIX в., например Брет Гарт, Де Форест, Генри Кинен, Генри Фуллер, прошли основательную выучку у английских и французских реалистов, особенно у Бальзака, прежде чем они стали писать.

Исследование этой проблемы началось только в последние годы. Большой фактический материал собран в книге Р. Гетмана «Тургенев в Англии и Америке» (1942). Наиболее четко проблема эта была поставлена Г. Хэйтом в «Литературной истории Соединенных Штатов» (1948): «Американский реализм XIX столетия,— пишет он,— был частью мирового литературного движения. Из-за ложно понимаемого патриотизма наши историки слишком часто рассматривали нашу литературу изолированно от других литератур... Доминирующий реализм 70-х и 80-х годов в Америке был тесно связан с реализмом стран, лежащих по ту сторону Атлантического океана»¹.

Но проблема эта пока только поставлена в американском литературоведении. Американские историки литературы при анализе творчества Де Фореста, Гарленда, Генри Фуллера, Крэйна, Норриса как-то забывают о том, что они вдохновлялись романами Бальзака, Теккерея, Тургенева, Толстого и других

¹ R. Spiller and others. Ed. op. cit., p. 879.

классиков европейского реализма¹. Автор настоящего исследования стремился не упустить из виду эту проблему.

Четкое решение всех указанных выше вопросов, несомненно, должно способствовать делу защиты и укрепления лучших демократических традиций современной американской литературы. Оно должно способствовать и лучшему взаимопониманию и сближению американского и советского народов.

¹ Только скандинавский исследователь Ларс Онебринк рассматривает влияние Золя, Тургенева, Толстого, Ибсена на американских писателей конца XIX в.

ЧАСТЬ I

*У ИСТОКОВ АМЕРИКАНСКОГО
КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА
(1830—1865)*

Первые ростки критического реализма в литературе США появляются в начале 30-х годов XIX в. Это значит, что в Америке это направление зарождается почти одновременно с зарождением его во Франции, Англии и России. Но специфика развития буржуазного общества в США не стимулировала роста реализма в первой половине XIX в., задержав формирование его как литературного направления.

Развитие американского общества в первой половине XIX в. проходит под знаком войны за независимость (1776—1784), под знаком иллюзий, надежд и противоречий, которые она породила.

Война за независимость носила характер буржуазной революции. Победа народных масс, населявших английские колонии, привела к образованию буржуазной республики — Соединенных Штатов Америки. Но руководство борьбой за независимость осуществляла крупная буржуазия и плантаторы, закрепившие в Конституции 1787 г. такие завоевания революции, которые были им выгодны. Хотя конституция провозгласила принцип всеобщего избирательного права, она лишила негров этого права и сохранила рабство на Юге. Индейцы также не только не получили прав гражданства, но были лишены права собственности на землю, их беспощадно истребляли, а земли их продавали крупным спекулянтам и собственникам.

Что касается основной массы белого населения США, то и она попала в кабалу к земельным спекулянтам и собственникам. Буржуазия переложила на плечи трудящихся тяготы войны и ее последствий. Американские тюрьмы были переполнены должниками, преимущественно фермерами и ремесленниками.

Глубокое недовольство трудящихся масс результатами американской революции выразилось в ряде народных восстаний. Крупнейшими из них были восстание Шейса в 1786 г., восстание фермеров Пенсильвании в 1794 г. и восстание Фриза в Филадельфии в 1799 г.

Своей борьбой народные массы вырвали у господствующих классов десять поправок к конституции, так называемый билль

о правах 1791 г., в которых формально были провозглашены основные демократические свободы.

Советская историческая наука дала четкое определение сущности американской демократии первой половины XIX в. «В США до 60-х годов существовала буржуазно-рабовладельческая демократия,— пишет А. В. Ефимов.— К противоречию между буржуазией и народными массами в США в этот период присоединялось противоречие между рабовладельцами и всем населением США, включая буржуазию». «После Гражданской войны,— замечает А. В. Ефимов,— в США установилась уже не буржуазно-рабовладельческая, а буржуазная демократия»¹.

Победа американской революции XVIII в. обеспечила особый путь развития сельского хозяйства в США, именно фермерский путь. Этот путь получил название «американского» в отличие от «прусского», крепостнического. Он означает, как указывал В. И. Ленин, «перерастание патриархального крестьянина в буржуазного фермера»².

В ходе дальнейшего развития капитализма в США мелкое патриархальное землевладение переросло в результате разорения фермеров и превращения их в арендаторов в крупное капиталистическое сельское хозяйство.

Победа «американского», фермерского пути развития сельского хозяйства в США досталась нелегко. Она была завоевана в трудной борьбе с плантаторами Юга, стремившимися навязать всей стране рабовладельческую форму хозяйства. Решающую роль в этой борьбе сыграла не буржуазия, а народные массы, фермеры Западных штатов. Об этом красноречиво свидетельствует гражданская война в Канзасе в 50-х годах XIX в.

Специфику капиталистического развития США определило также наличие так называемых «свободных земель», отобранных у истребляемых индейских племен. Свободные земли, как говорит Энгельс, играли роль отсасывающего клапана, через который уходила революционная энергия американского пролетариата. Если перед европейским пролетариатом, поднимавшимся на борьбу, вопрос стоял так: либо мы будем бороться, либо умрем с голоду, то у американских рабочих была надежда и возможность уйти на свободные земли и стать фермерами. Кроме того, американский капитализм постоянно ощущал большую потребность в рабочей силе, которая удовлетворялась за счет колоссального притока иммигрантов. Ирландцы, итальянцы, славяне выполняли самую тяжелую работу по самой низкой оплате. Коренное население США за счет этого не чувствовало всего гнета капиталистической эксплуатации.

¹ А. В. Ефимов. Очерки истории США. М., 1955, стр. 3.

² В. И. Ленин. Соч., т. 13, стр. 216.

«Два обстоятельства долго мешали неизбежным следствиям капиталистической системы в Америке проявиться во всем своем блеске,— писал Энгельс в 1886 г.— Это были — возможность легко и дешево приобретать в собственность землю и прилив иммиграции. Это позволяло в течение многих лет основной массе коренного американского населения по достижении зрелого возраста «отказываться» от наемного труда и становиться фермерами, торговцами или работодателями, между тем как тяжелая работа за плату, положение пожизненного пролетария большей частью выпадало на долю иммигрантов»¹.

Благодаря этому противоречия капитализма заглушались в Америке в первой половине XIX в., не обнажились так наглядно, как в Европе. Все это порождало иллюзии о безграничных возможностях для человека в Америке, иллюзии о превосходстве американского капитализма над европейским. Общественное сознание Америки было незрелым, отсталым.

В 1852 г. Маркс писал о том, как мало еще созрело американское общество, чтобы сделать для него понятной и очевидной происходящую в нем классовую борьбу².

Действительно, классовая борьба в США в таких ее формах, как организация профсоюзов, стачки, борьба за 10-часовой рабочий день, началась уже в конце 20-х — начале 30-х годов. Американская буржуазия обрушилась с террором на организации ремесленников и фермеров. И все-таки американский пролетариат начала XIX в. не всегда видел в буржуазии своего классового врага. Так, например, в начале 30-х годов рабочие Филадельфии в одной из своих резолюций заявили, что «собственность — это великое благо и они горячо ее поддерживают»³.

В лучшем случае спасение от пороков капитализма передовые умы США того времени видели в учениях социалистов-утопистов. Оуэн, Фурье, Сен-Симон имели многочисленных последователей в США. Оуэн сам явился в Америку и попытался создать здесь колонию «Новая Гармония». В начале 40-х годов трансценденталисты создают общину Брук Фарм по образцу фаланстера Фурье, но и эта община через некоторое время распалась.

Вместе с тем среди широчайших слоев населения США в первые десятилетия XIX в. была еще сильна вера в американскую конституцию, в американскую демократию, была сильна надежда, что Америка справится со злом — бедностью, кризисами, властью богачей и доведет до конца гигантский эксперимент, начатый в результате победы американской революции.

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. XVI, ч. 1, стр. 253.

² См. К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные письма, 1953, стр. 63.

³ См. А. В. Ефимов. Очерки истории США, стр. 120.

Негодование передового общественного мнения США в первой половине XIX в. было направлено главным образом против двух зол — агрессивной политики правящих кругов США и рабства негров.

Несмотря на наличие «свободных земель» на Западе, американские буржуа и плантаторы уже в начале XIX в. стали на путь захватов. Вчерашние колонии, страдавшие от гнета Англии, превратились в агрессивное государство, насильственно захватывающее чужие территории. В 1810 г. американские плантаторы захватили Западную Флориду, отняв ее у Испании. В 1812 г. США объявили войну Англии и пытались захватить Канаду, но потерпели поражение.

Лицемерная доктрина Монро (1823), провозгласившая лозунг «Америка — для американцев», на самом деле означала, что на обоих американских континентах должны хозяйничать Соединенные Штаты Америки. Дальнейший ход истории подтвердил это. В 1836 г. американские капиталисты спровоцировали восстание в Техасе, и Техас стал одним из штатов Союза. Самой крупной агрессивной акцией правительства США явилась война с Мексикой (1846—1848), в результате которой у Мексики было отнято больше половины ее территории.

Мексиканская война вызвала негодование американского народа. Отражая настроения масс, передовые писатели США 40-х годов смело обличали правящие круги США за разбой в Мексике; этими обличениями они закладывали гражданские традиции в литературе.

Вторым злом, против которого ополчилось общественное мнение США уже в 30-х годах, было рабство негров. Попытки плантаторов-южан распространить рабство на всю страну вызвали горячее возмущение основной массы американского народа. Против рабства выступила и американская буржуазия, но не из моральных, а из экономических соображений, постоянно проявляя склонность к компромиссу с плантаторским Югом. Борьба против рабства приняла сначала форму идеологической борьбы (аболиционистское движение), которая переросла в вооруженную борьбу — Гражданскую войну 1861—1865 гг., закончившуюся победой Севера.

Таковы основные особенности развития американского общества в первой половине XIX в., определившие задержанное развитие реализма в литературе США этого периода.

* *
*

Для исследования истоков американского реализма существенное значение имеет решение проблемы его генезиса. Так, проф. Ф. Л. Патти в своем труде «История американской лите-

ратуры с 1870 г.» (1915) указывает на два фактора, которые сыграли роль в возникновении американского реализма: влияние юмора Запада и интерес к местному колориту¹.

Однако порок книги Патти — в полном игнорировании общественной жизни и классовой борьбы в Америке тех лет. Исследуя возникновение американского реализма, он совершенно сбрасывает со счетов монополистическое развитие американского капитализма после Гражданской войны и все его последствия.

Серьезный вклад в изучение генезиса американского критического реализма представляет антология профессора Льюиса Уонна «Возникновение реализма. Американская литература с 1860 по 1888 г.» (1933) и его вступительная статья к ней. Эту статью проф. Уонн начинает с характеристики послевоенной эпохи, которая была окрещена различными насмешливыми кличками, наиболее точной из которых Уонн признает «позолоченный век». Эта характеристика страдает, однако, существенным недостатком. В ней нет самого главного: раскрытия преступления монополий, показа борьбы американских фермеров и рабочих против трестов, массовых движений. Согласно Уонну, крупнейшими событиями «позолоченного века» были движение фронта на Запад, прогресс науки и техники и «создание новой обширной индустриальной организации»².

Наиболее ценной, новаторской чертой книги Уонна являлось признание американского фольклора одним из важных источников возникновения реализма в США. Для историка литературы, говорит Уонн, «едва ли не большее значение в развитии реализма имеет богатое и разнообразное устное народное творчество — бессознательное отражение жизни ковбоев, фермеров, лесорубов, негров, жителей горных районов и даже бродяг городов»³.

Большую роль в формировании реализма в США проф. Уонн отводит также юмору и литературе местного колорита. Так возникает концепция Уонна о трех источниках американского реализма: «Три краеугольных камня заложено в фундаменте американского реализма. Это западный юмор, устное народное творчество и тяготение к местному колориту»⁴.

После Уонна в американском литературоведении не было сказано ничего существенного о генезисе американского критического реализма. Можно поэтому подвести итоги.

Относительно непосредственных источников реализма в американской литературе вопрос решен верно в прогрессивном литературоведении США. Однако американское литературоведение

¹ F. L. Pattee. A History of American Literature Since 1870, p. 16.

² L. Wapp, Ed. The Rise of Realism, p. 2.

³ Там же, стр. 9.

⁴ Там же, стр. 10.

не устанавливает связи критического реализма США с лучшими традициями американской литературы предшествующего времени. Никто из упомянутых критиков не говорит о значении романтизма, трансцендентализма и аболиционистской литературы для нарождающегося критического реализма в США.

Точно так же не подчеркивается особая роль Уитмена как творца реалистической эстетики и поэта-реалиста в формировании критического реализма в США.

Глава I

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

РОМАНТИЗМ

В американской литературе XIX в., как и в европейской, критическому реализму как направлению предшествовал романтизм.

Заслугой советского литературоведения является четкое решение проблемы соотношения романтизма и реализма. В противоположность современному зарубежному буржуазному литературоведению (в том числе и американскому), отрицающему связи и преемственность этих двух направлений, советские ученые убедительно доказали эту преемственность. Они показали, что романтизм есть исторически закономерное звено в развитии художественного познания мира, связывающее между собой просветительский реализм XVIII в. и критический реализм XIX в.¹.

Хотя американский романтизм имеет свою специфику, обусловленную своеобразием развития буржуазного общества в США, он покоится на тех же эстетических основах и на том же методе, что и европейский романтизм.

Американский романтизм возник в результате американской буржуазной революции 1776—1784 гг. как отклик на нее. Несмотря на то что трудовой народ Америки вынес на своих плечах все тяготы борьбы, результатами его победы воспользовались дельцы и земельные спекулянты. Идеалы свободы и равенства, провозглашенные в Конституции 1787 г., были тут же отброшены и заменены лозунгом «личного интереса». Циничная погоня за долларами, сухой практицизм были провозглашены

¹ См. статью А. Елистратовой «К проблеме соотношения реализма и романтизма» в сборнике «Проблемы реализма в мировой литературе», М., 1959.

официальной нормой поведения американских граждан. В то же время народные восстания конца XVIII в. красноречиво говорили о бедственном положении огромной массы американского народа, о его нищете и страданиях.

В основе американского романтизма лежит острый протест против буржуазной действительности. Однако этот протест приобретает подчас абстрактный характер в силу ограниченности мировоззрения и эстетики романтиков.

Романтики рассматривали историю человеческого общества как историю вековой борьбы двух начал — добра и зла, заложенных в природе и в человеке, причем эта борьба должна завершиться победой добра. Отсюда неумение романтиков увидеть социальный характер наблюдаемых явлений, понять классовую борьбу, происходящую в буржуазном обществе.

Для романтиков весьма характерно «игнорирование реальных интересов» (В. И. Ленин), стремление противопоставить реальной действительности абстрактный идеал. Так возникает характерная черта эстетики романтизма — разрыв между идеалом и действительностью. Романтики ищут свой идеал вне реальной жизни, в области мечты, они не в состоянии воплотить его в образах, взятых из реальной действительности. Отвергая неприглядный буржуазный мир, романтики склонны противопоставить ему вымышленный мир, свою мечту. Очень часто они противопоставляли капиталистической цивилизации патриархальную жизнь индейцев и туземцев тихоокеанских островов (Купер, Мельвиль).

Было бы неверным, однако, считать, что американские романтики совсем отворачивались от неприглядной действительности и уходили в мир мечты или патриархальный мир индейцев. Они стремились отразить эту действительность в своих произведениях, но своеобразие их творческого метода определило специфику этого отражения.

В основе метода романтизма лежит стремление раскрыть борьбу добра и зла, создать художественные образы, которые явились бы крайним их выражением. Отсюда тяготение ко всему исключительному, необычному, отсюда титанизм образов, резкие контрасты.

Этим же определяются композиционные особенности романтических произведений: запутанная интрига, стремительность событий, внезапные перемены в судьбах героев. Сложные драматические конфликты разрешаются с помощью случайных, роковых встреч, разоблаченных тайн. В своих художественных обобщениях романтики тяготеют к символической, аллегорической; они сознательно отвлекаются от бытовой конкретизации характеров.

Но это не значит, что американский романтизм не смог правдиво отразить жизнь американского общества первой половины XIX в., что он дал ложную картину этой жизни.

Изображая борьбу добра и зла, создавая типы злодеев и их жертв, романтики сумели раскрыть в них существенные стороны действительности, показать преступный характер буржуазного предпринимательства. Фантастико-аллегорические романы Купера «Моникины» и Мельвила «Марди» поражают глубиной и силой разоблачения власти доллара в Америке, ее пагубных последствий для американского народа.

Наибольшее значение для развития критического реализма в США имела деятельность романтиков Ирвинга, Купера, Э. По, Готорна и Мельвила.

Вашингтон Ирвинг (1783—1859) справедливо считается основоположником американской художественной прозы, отцом американской новеллы. Уже в первой своей книге — «Сальмагунди» (1808), написанной в соавторстве с Полдингом, Ирвинг дает остроумную сатиру на политические нравы Америки. Следуя примеру Монтескье, Ирвинг отправляет в Америку «араба» Мустафу, который в письмах к соотечественникам делится своими впечатлениями о Новом Свете. Устами Мустафы Ирвинг называет американские выборы «кукольной комедией», он разоблачает демагогию американских политиканов-краснобаев.

Вслед за тем последовало самостоятельное произведение Ирвинга — «История Нью-Йорка» (1809), рассказ в котором ведется от имени некоего Дидриха Никербокера. Ирвинг дает юмористическую хронику старого Нью-Йорка эпохи голландских поселенцев, но за безобидной летописью жизни губернаторов Нью-Йорка и их подданных проглядывает критическое начало.

Книга Ирвинга заключала в себе элементы политической сатиры. Он остро ставит вопрос о том, какой страшной ценой покупается капиталистический прогресс в Америке — ценой гибели и поголовного истребления коренного населения этой страны. Гротесковый характер имеет история губернаторов Нью-Йорка, отдаленно предвосхищающая щедринских «органчиков».

Однако эти сатирические тенденции не стали ведущими в творчестве Ирвинга. Протестуя против темных сторон современной ему действительности, Ирвинг противопоставляет ей мирную, патриархальную жизнь тихих, уединенных уголков штата Нью-Йорк, он воспроизводит легенды, услышанные в этих уголках. Таковы его знаменитые новеллы «Рип-Ван-Винкль» и «Легенда Сонной ложбины» из «Книги эскизов» (1820).

Только в некоторых своих новеллах Ирвинг сумел отразить существенные стороны американской жизни, ведущие тенденции ее развития, ее характерные типы. Таковы новеллы из сборника «Рассказы путешественника» (1824).

Новелла «Дьявол и Том Уокер» имеет романтическое обрамление: и начало ее и конец фантастичны, нереальны. В начале новеллы говорится о происхождении богатства Тома Уокера,

продавшего душу дьяволу и получившего клад. В финале столь же фантастична гибель Уокера, унесенного в ад дьяволом.

Сердцевина же новеллы имеет реалистический характер. Впервые в американской литературе Ирвинг создает реалистический образ ростовщика, описывает его финансовые операции, его сделки. Он показывает почву, на которой вырастает колоссальное состояние этого хищника: спекулятивную лихорадку, охватившую всю страну, бешеную погоню за обогащением. Здесь Ирвинг затронул центральную тему американского критического реализма, которую впоследствии подробно разработают реалисты 70-х годов, начиная с Марка Твена, с его «Позолоченного века» (1873).

Интересна своими реалистическими тенденциями новелла «Вильфрет Веббер, или Золотые сны». В гущу романтического повествования о поисках кладов, зарытых пиратами XVII в., полного призраков и жутких сцен, вставляется реалистическая история возвышения бедняка огородника Веббера, нажившего огромное состояние путем спекуляций земельными участками, на которые он поделил свой огород.

Великолепны эпизодические фигуры новеллы, рисуя которые автор также осуждает погоню за деньгами. Таков Кобус Квакенбос, который посвятил «многие годы своей жизни поискам кладов и который, как полагали, преуспел бы, конечно, не умри он недавно в богадельне от воспаления мозга»¹.

Полон иронии рассказ о том, как жена и дочь Веббера обратились к доктору с просьбой излечить главу дома от мании стяжательства и как «вместо того, чтобы лечить, доктор сам заболел болезнью своего пациента».

Интересен гротескный образ Рамма Рапли, олдермена и первого богача одного из предместий Нью-Йорка, олицетворяющего безграничную власть денег в Америке. Ирвинг показывает всю условность американской демократии, благами которой пользуются лишь невежественные богатеи. «Для подданных слово его было непреклонно, ибо, обладая огромным богатством, он не нуждался в том, чтобы подкреплять свое мнение доказательствами», — иронически пишет Ирвинг о Рапли².

Однако новелл на американском материале у Ирвинга мало, значительную долю его наследства составляют произведения, которые уносят нас в Англию, Италию, Испанию. Его знаменитая «Альгамбра» (1832) переносит читателя в мир сказок и легенд о старой Испании.

Но в тех случаях, когда Ирвинг обращался к изображению американской действительности, он показал образчики того, как надо овладевать американским материалом, как можно вдумчиво и внимательно изучать окружающую жизнь.

¹ Вашингтон Ирвинг. Новеллы. М., 1954, стр. 220.

² Там же, стр. 194.

Для американских реалистов творчество Ирвинга сыграло большую роль и в чисто художественном плане. Ирвинг дал Америке новеллу, отличающуюся живостью рассказа, занимательностью фабулы, мягким юмором в сочетании с иронией, прелестью пейзажа.

Рамки правдивого изображения американской жизни значительно шире раздвинул **Джеймс Фенимор Купер** (1789—1851). Купер заложил основы серьезного исторического романа в американской литературе.

Его романы о войне за независимость («Шпион», 1821; «Лоцман», 1824 и др.) воспевают мужество американского народа, показывают его решающую роль в буржуазной революции. В романе «Шпион» в лице Гарви Берча Купер прославил героизм и патриотизм простого человека. В то же время, показывая «изнанку» героических событий, Купер воздерживается от словословия в честь буржуа. Он тонко подмечает, что понятие «родина» в этом молодом, складывающемся государстве было свойственно в первую очередь трудовому народу; богатые же буржуа и сквайры сочувствовали в большинстве своем английскому королю.

Грандиозной эпопеей о Кожаном Чулке («Пионеры», 1823; «Последний из могикан», 1826; «Прерии», 1827; «Следопыт», 1840; «Зверобой», 1841) Купер заполнил самую трагическую страницу американской истории, рассказав об истреблении коренного населения Америки белыми колонизаторами, показав трагедию американских индейцев.

Идеологи американской буржуазии до сих пор доказывают, что, когда белые колонизаторы ступили на американский континент, заселенный индейцами, не было иного выхода, кроме одного: индейцы должны были уступить белым место под солнцем. Во времена Купера истребление индейцев продолжалось. В своей пенталогии Купер предлагал иной выход: содружество белых и краснокожих. Он хорошо показал, что простые американцы (олицетворением которых является Натти Бумпо) легко находили общий язык с индейцами, жили с ними в мире и дружбе. И, последуя их примеру другие белые, никакой роковой дилеммы не было бы, места под солнцем хватило бы и тем и другим.

Купер гневно осуждает капиталистическую цивилизацию, находящую выход в почти поголовном истреблении индейцев. Писатель бросает вызов расистам Америки, показав моральное превосходство индейцев над белыми колонизаторами.

Замечательной художественной победой Купера было создание образа Натти Бумпо, «человека с голубиным сердцем в львиной груди», «добровольно отказавшегося от приманок цивилизованной жизни для широкого раздолья величавой природы» (В. Г. Белинский). В образе Натти Бумпо, носителя лучших ка-

чества трудового американского народа, запечатлены типические черты американского пионера, друга индейцев. Великая заслуга Купера в том, что он дал американской литературе образ большого положительного героя.

Последующие буржуазные писатели, враги реализма, не раз пытались опровергнуть Купера. Особенно яростную полемику с Купером, атаку на его гуманизм и демократизм вели представители неоромантизма 80—90-х годов XIX в.— Джейн Остин, Мэри Джонстон, Уинстон Черчилль, С. Мервин и др., которые оправдывали истребление индейцев, пытались доказать их расовую неполноценность.

Но гуманистические и демократические традиции Купера остались ценным наследием для американских реалистов. Купер сделал даже нечто большее для американского критического реализма. Он показал, что истребление индейцев не было оправдано ни в каком смысле, ибо на смену патриархальной жизни индейцев не пришла лучшая и более справедливая жизнь. Об этом с большой убедительностью сказано в романе «Моникины» (1834). Этот роман — социальная сатира в духе Свифта. Обезьяноподобные существа моникины, обитатели Низкопрыгии, — это новые йэху, внешне более благообразные, но не менее отвратительные внутренне. У моникинов та же позорная и постыдная страсть к золоту, как и у йэху.

Моникины — это сатира на американских буржуа. В Низкопрыгии, заявляет Купер, правит «Великий Безнравственный Постулат, известный под названием Денежного интереса»¹.

Купер указал на основную причину, порождающую зло и уродства американской жизни, — господство чистогана. «Слово «интерес» было на устах у каждого моникина, тогда как слово «принцип», казалось, было совершенно вычеркнуто из словаря Низкопрыгии. Можно сказать, что добрая половина обиходного словаря сжалась в одно слово, которое в переводе с моникинского на английский язык означает — «доллар». «Доллар, доллар, доллар!» — ничего, кроме доллара!.. Эти слова звенели на всех углах, на городских площадях, на бирже, в гостиных и даже в церквах.

Возведут ли храм божий — первый же вопрос: а во что он обошелся? Выставит ли художник плоды своих трудов на суд сограждан, среди зрителей тут же начинают перешептываться о том, какова цена картины... Передаст ли писатель порождение своего гения на суд тем же знатокам, — достоинства его творения будут оценены по тому же стандарту»².

Как глубоко показывает Купер проникновение власти денег во все сферы общества!

¹ Фенимор Купер. Моникины. М., 1953, стр. 350.

² Там же, стр. 355.

Денежный интерес, заявляет автор, приводит к попранию демократических идеалов, разложению буржуазной демократии, гибели искусства. «Управление государством извратилось настолько, что стало попросту выгодным помещением капиталов; его целью было уже не правосудие и не общественная безопасность, а только барыш»¹.

Погоня за долларами оправдывает любое преступление против общества и совести, порождает чудовищный цинизм. «Один хладнокровно бахвалился тем, как он перехитрил закон. Другой объяснял, как ловко он надул своего соседа. А третий, более смелый или более искусный, хвастал тем, что он морочил всю округу»².

Значение этого произведения для американского реализма исключительно велико. Это был первый образец социально-политической сатиры в американской литературе, в нем намечены многие темы критического реализма XIX в.

Книга «Моникины» вызвала злобные нападки буржуазной прессы, но, несмотря на это, Купер в памфлете «Американский демократ» (1838), продолжал говорить полным голосом о бедствиях Америки — о том, что американское общество погрязло в корыстных расчетах, обмане и спекуляциях. Он клеймит лживую буржуазную прессу, отравляющую сознание его сограждан.

Однако эта критика сочетается у Купера с консервативными выводами. В мировоззрении этого писателя наблюдаются резкие противоречия. Купер унаследовал от отца не только крупное поместье, но и его консервативные взгляды и аристократические симпатии. Когда в конце 30-х годов в Америке получило большой размах массовое народное «движение против ренты», т. е. движение против крупных земельных собственников, за «американский путь» развития земледелия, Купер отнесся враждебно к этому движению. Осуждая алчность буржуа в «Американском демократе», он тут же отстаивает принцип частной собственности, «этой основы цивилизации». Позднее, в 40-х годах, Купер отвергал теории утопического социализма, популярные в передовых кругах США того времени, как «бессмысленные бредни». Но при всех своих противоречиях, Купер оказался прав в основном: главное зло, которое угрожает американскому обществу, это господство чистогана, власть капитала.

Проблематика «Моникинов» получает более конкретную разработку в романе «Дома» (1838). Основу сюжета этого романа составляет столкновение американской семьи Эффингамов, долгое время живших за границей, с соотечественниками после возвращения домой. Эффингамы убеждаются в том, что пока

¹ Феннмор Купер. Моникины, стр. 356.

² Там же.

они жили за границей, их «родина за десять лет ушла назад на целое столетие во всем, что касается добродетели и порядочности».

Джон Эффингам, в котором современники легко угадывали Купера, так обличает эгоизм и корыстолюбие американской буржуазии: «История едва ли может привести другой пример обширной страны, так абсолютно охваченной пагубным влиянием корысти, как Америка наших дней. В погоне за наживой затоптаны в грязь все высокие нравственные принципы... Мы живем сейчас под властью самой развращающей из страстей — любви к деньгам»¹.

Писатель разворачивает картины американской жизни, он показывает пагубные последствия любви к деньгам — невероятное невежество американских буржуа, их интеллектуальное убожество; он ведет читателя в дома американских богачей, воссоздает глупые разговоры в гостиных, неуклюжие претензии на образованность и т. п. Перед нами те же моникины, лишённые лишь аллегорической окраски, хотя Купер на этот раз не прибегает к приему гротеска, ибо сама действительность дает ему готовые карикатурные образы моральных калек, гоняющихся за долларами.

Современники-буржуа узнали себя в портретах, нарисованных писателем, и пришли в ярость. Буржуазная пресса открыла новую кампанию травли честного гуманиста. Грубые и наглые рецензии были полны бранных и оскорбительных слов, подтвердив этим самым справедливость куперовской оценки американской буржуазии.

Противоречия мировоззрения Купера ярко отразились в его «трилогии в защиту земельной ренты» — в романах «Чертов палец» (1845), «Землемер» (1845) и «Краснокожие» (1846). В них Купер выразил еще раз свое отвращение к современной капиталистической Америке, создав яркие типические образы дельца-предпринимателя Язона Ньюкема и его внука, Сенеки Ньюкема, — демагога-адвоката, пройдохи и мошенника. Но спасение от этих бессовестных хищников Купер видит в... образовании в Америке поместного дворянства как оплота культуры и просвещения.

Не находя никаких просветов в будущем, Купер в последние годы впадает в пессимизм и отчаяние. Показательным для настроений позднего Купера является его роман «Колония на кратере» (1847), предсказывающий бесславный конец Америки, которую погубит коммерция, ставшая единственной целью существования людей и породившая внутренние раздоры.

В письме к Деппалу (1832) Купер верно охарактеризовал смысл своего конфликта с капиталистической Америкой: «Одно

¹ James Fenimore Cooper. Home as Found. N. Y., 1895, p. 55; 1891, p. 55.

бесспорно, я разошелся со своей страной. Пропасть между нами огромна. Кто кого опередил — покажет время»¹.

Время показало, что все великие писатели-патриоты Америки расходились с классом буржуазии, с его идеалами и практикой, хотя противопоставить ему подчас ничего не могли.

Творчество Ирвинга и Купера можно отнести к более раннему этапу американского романтизма, падающему на 20-е и 30-е годы. Позднее, в 40-х и 50-х годах, романтизм в США развивается в условиях резкого обострения противоречий американского общества. Огромного накала достигла борьба аболиционистов против рабства, полным ходом велась разбойничья Мексиканская война, плантаторский Юг стремился навязать рабство всей Америке. В Европе терпели поражение революции 1848 г.

В этих условиях в произведениях американских романтиков жизнь отражается в более усложненной, «мистифицированной» форме. Звучит тема трагизма жизни, появляется осознание огромности и неодолимости зла. На этом этапе американскому романтизму присуща бóльшая острота конфликтов, смятенность чувств, напряженность философских и политических исканий. Этими чертами отмечено творчество По, Готорна и Мельвиля.

Эдгар По (1809—1849), создатель «страшного» рассказа, певец всего патологического, изощренный мастер мрачно-фантастической новеллы, не имеет, на первый взгляд, ничего общего с реализмом.

Однако Эдгар По — фигура сложная и противоречивая. Выйдя из среды артистической богемы, воспитанный в семье виргинского коммерсанта, молодой писатель проникся антидемократическими взглядами и аристократическими предрассудками. Крайний индивидуализм, презрение к народным массам, стремление уйти в мир искусства — таковы черты его мировоззрения.

Но в то же время поэт был парией в американском обществе, принадлежал к массе угнетенных и эксплуатируемых, хотя сам этой связи не сознавал. Циничная погоня за долларами, равнодушие бизнесменов к искусству, словом, обнаженность капиталистического развития Америки не только легко ранили тонкую натуру этого художника, приводили в отчаяние, но были причиной его нищеты, лишений и безвременной гибели. Он явился первым литературным поденщиком, первым художником, испытавшим на себе остракизм буржуа.

Эдгар По наиболее остро ощутил враждебность бизнеса искусству и культуре. Сильнее своих современников он почувствовал трагизм американской жизни, страшные последствия душевной опустошенности, очерствления в стране, где поклонялись

¹ Цит. по книге: D. W a p l e s. The Whig Myth of Cooper. N. Y., 1938, p. 89.

лишь одному богу — доллару. Порождением этого трагического мироощущения и явились «страшные» и фантастические романы и рассказы По, его лирика. В его творчестве возобладал культ жестокости и болезненности.

Тем не менее Эдгар По был прав в своем трагическом видении жизни. Его «страшные» рассказы были порождены не игрой больной фантазии, не холодным коллекционированием ужасов, а зрелищем торжества корысти, продажности, бесчеловечия, власти доллара. Беда Эдгара По была лишь в том, что реальные кошмары американской жизни, преломившись сквозь призму восприятия его слишком тонкой артистической природы, получили болезненно гипертрофированное отражение.

Вместе с тем пессимистическое неприятие буржуазной действительности перерастает у По в общий нигилизм. У писателя не остается никакого просвета, критика его не носит позитивного характера. Окружающая действительность внушает ему только ужас и отчаяние.

И тем не менее творчество Э. По некоторыми своими сторонами оказывало воздействие на рождающийся критический реализм в США, способствовало его развитию. Советские исследователи, отмечая своеобразие По-художника, указывают на его «склонность к точному изображению, к фактографии в самом разгаре фантастического происшествия»¹.

Действительно, две стихии борются в творчестве Эдгара По: фантастическое, ненормальное, «загробное» — и в то же время рационалистическое начало, стремление к изображению реальной действительности, трезвый подход к ее явлениям.

Эдгар По — большой мастер пародии и гротеска, имеющего характер социального критицизма. В этом плане блестящим является его рассказ «Литературная жизнь Каквас Тама, эсквайра» (1844), разоблачающий нравы продажной буржуазной прессы. С помощью гротеска Эдгар По великолепно передал вульгарность и грубость американской прессы, ее дикое невежество и наглость. Далеко опережая свое время, писатель показал, как с помощью рекламы американские газеты формируют литературные вкусы, возводя в ранг великих писателей ничтожества и глумясь над классикой.

Большое значение для реализма имел психологический анализ Эдгара По. Этот писатель дал образцы глубокого проникновения в душу человека. Правда, чаще всего По дает анализ паталогических состояний психики, но он же очень тонко проникает в тайны нормального человеческого сознания, особенно в тех рассказах, где действуют его «аналитики», сыщики-любители Дюпен и Лергран. Эдгар По показал, что для писателя не может быть тайн человеческой души и что аналитический ум может читать ее как открытую книгу.

¹ История американской литературы. М.—Л., 1947, т. 1, стр. 247.

Наконец, для нарождающегося критического реализма имела значение литературно-критическая деятельность Эдгара По. Он был суровым критиком, и современники жаловались на резкость его суждений. Правда, критик По касался главным образом вопросов мастерства, формы. Но Эдгар По преданно служил искусству, он не терпел серости и посредственности, и в этом смысле его критическая деятельность была полезной в стране, где случайные люди делали бизнес на литературных поделках.

Творчество **Натаниэля Готорна** (1804—1864) в еще большей мере приблизило американскую литературу к реализму. В этом писателе шла постоянная борьба романтических и реалистических устремлений.

Творчество Готорна поражает своей глубиной и значительностью, оно пронизано духом бескомпромиссного осуждения морали и нравов буржуазной Америки. Правда, оно лишено четких политических выводов, но это было естественно, так как Готорн опирался на идеалистическую философию и эстетику романтизма.

Подобно европейским романтикам, Готорн подменяет социальные, классовые противоречия абстрактной борьбой добра и зла. В рассказе «Процессия» (Из сборника «Отшельник из старого дома», 1840) писатель дает классификацию людей не по классовой принадлежности, а по моральным и физиологическим признакам. Он делит людей на больных и здоровых, преступников и добродетельных, несчастных и счастливых. В его «процессии» шагают рядом банкир и бедная вдова, потерявшие сыновей и относящиеся к классу несчастных. Но сближение уголовного преступника с крупным финансистом, идущих у писателя в одной паре, имеет уже социальный смысл¹.

Резкими противоречиями отмечена эстетика Готорна. С одной стороны, он всецело следует лозунгу романтиков — «обыденное — смерть для искусства», противопоставляя фантазию реальности, воображение — факту и т. д. В новелле «Художник прекрасного» (1840) Готорн создает образ художника, мечтающего о прекрасном идеале, о «чистом» искусстве. Обыватели (часовщик и кузнец) осмеяны за то, что они ценят только полезное. Но одновременно писатель протестует против практицизма, губящего искусство в Америке. В предисловии к роману «Дом о семи фронтонах» (1851) Готорн первым в Америке установил различие между жанром реалистического социально-бытового романа (novel) и жанром романа вымысла (romance), отдав предпочтение последнему.

С другой стороны, мы находим у Готорна постоянный интерес к окружающей жизни. Уже в начале своего творческого

¹ Nathaniel Hawthorne. Mosses from an Old Manse. London, 1852, p. 130.

пути, в 1837 г., Готорн писал Лонгфелло: «Иногда сквозь замочную скважину мне удастся подсмотреть мельком реальный мир, и два-три очерка, в которых я дал его картины, удовлетворяют меня больше, чем все остальное»¹.

О глубоком интересе к реальной действительности свидетельствуют многочисленные записные книжки Готорна, куда он заносил свои наблюдения и факты, чтобы потом использовать их для будущих произведений.

В конце жизни, в предисловии к книге «Наш старый дом» (1863) Готорн так объяснил, почему он забросил одно романтическое произведение, так и не закончив его: «Действительность сегодняшнего дня, живая, развертывающаяся на глазах жизнь, оказалась слишком могущественной для меня. Она не только увлекает за собой мои скромные способности, но и отбивает охоту к игре воображения».

Так возникают у Готорна, с одной стороны, рассказы и романы, полные символики и фантазии, с отвлеченным морально-философским планом, и с другой — произведения с социальной проблематикой, отмеченные духом реализма.

В новеллах Готорна намечены основные проблемы его творчества: проблема зла, господствующего в мире, и связанная с нею романтическая критика буржуазной цивилизации («Молодой Браун», «Каменный лик», «Главная улица», «Современные Адам и Ева» и др.). Эти проблемы получают более глубокую трактовку в его романах. В историческом романе «Алая буква» (1850), изображающем конфликт между Эстер Принн, нарушившей христианскую заповедь, и буржуазным ханжеским Бостоном, социальные мотивировки приглушены. На первый план выдвигается проблема «греха» и его искупления. Но глубокая человечность и моральное величие Эстер Принн, бросившей вызов «твердокаменным пуританам» и оказавшейся способной не только устоять в несчастье, но и посвятить себя служению униженным и оскорбленным, составляют силу этого романа.

В монументальном романе «Дом о семи фронтонах» (1851) Готорн наконец смог удовлетворить свое заветное желание отразить живую жизнь, кипевшую вокруг него. Начало романа уносит нас в XVIII в. Полковник Пинчен, жестокий, алчный собственник, насильственно отбирает у индейцев землю. Он обвиняет плотника Моула в колдовстве и посылает его на казнь, чтобы завладеть приглянувшимся ему участком земли и построить на нем огромный дом о семи фронтонах.

Проходит около ста лет. Богатство, приобретенное полковником Пинченом, оказалось проклятием для его потомков. Оно

¹ Цит. по книге: Millicent Bell. Hawthorne's View of the Artist. N. Y., 1962, p. 198.

порождает новые преступления и раздоры в семье. Писателю удалось создать яркие реалистические характеры и через них показать основные тенденции развития американского общества в XIX в. Таковы, в частности, судья Пинчен и Холгрэйв Моул.

Судья Пинчен — один из самых ранних образов в галерее дельцов и политиканов, созданной реалистами XIX в. С разящей иронией пишет Готорн о респектабельности Пинчена, его показном благочестии, за которыми скрывается хищник и негодяй, из-за денег загнавший в могилу свою дочь и доведший до сумасшествия своего кузена. Судья Пинчен — «патриот», ревностно отстаивающий интересы своей партии, которая помогает ему грабить страну. Он — владелец железной дороги, фабрики и держатель многочисленных акций. Джеффри Пинчен председательствует на закрытых собраниях партийных лидеров и метит в губернаторы. Разоблачая американскую демократию, Готорн говорит о ловкости политиканов, умеющих «использовать такие комбинации, которые позволяют украсть у народа власть (и так, чтобы он об этом не знал) и лишить его возможности выбирать правительство по своему усмотрению»¹.

Сурово обличая дельцов и политиканов, Готорн далек от надежды на их моральное перерождение. Ничто не заставит их понять свою низость — ни болезнь, ни смерть, «разве только потеря собственности и репутации»².

Судье Пинчену противопоставлен молодой Холгрэйв Моул, представитель лучшей части американской интеллигенции, стремящийся к социальной справедливости. Образ Холгрэйва — не плод фантазии Готорна, в нем нашли отражение черты многих современников писателя, в частности членов коммуны Брук Фарм. (Сам писатель некоторое время был членом этой общины и написал о ней «Роман о Блайтделе», 1852.)

Творчество Готорна при всех его слабостях способствовало развитию критического реализма в литературе США. Кроме того, он оставил уроки мастерства, которому могли учиться у него американские реалисты. Эти уроки предохраняли от натуралистического копирования жизни. Его творчество учит глубокому проникновению в жизнь, дает толчок философскому осмыслению жизни. Готорн уделил внимание разработке труднейшей проблемы — созданию образа положительного героя.

Американский реализм обязан многими своими мотивами Герману Мельвилю (1819—1891). Творчество Мельвиля проникнуто духом страстного протеста против капиталистического общества. Покинув дом 18-летним юношей, Мельвиль отправляется в дальние морские плавания. Он был юнгой на китобой-

¹ Nathaniel Hawthorne. The House of the Seven Gables. A Romance. N. Y., 1927, p. 360.

² Там же, стр. 305.

ном судне, жил на Маркизских островах среди туземцев, служил на военном корабле и через семь лет возвратился в Нью-Йорк. Все пережитое только усилило его ненависть к капиталистическому миру с его колониальным гнетом, захватническими войнами и властью денег.

Основные положения эстетики Мельвиля высказаны им в книге «Исповедь» (1857). Мельвиль заявляет, что искусство должно не копировать жизнь, а показывать ее в особом, возвышенном плане: «Оно должно изображать иной мир, с которым, однако, читатель был бы связан многими нитями»¹.

Интересно его требование показа исключительных, титанических фигур. Искусство, по мнению Мельвиля, должно создавать образы борцов — «великие натуры», вроде «философа, преобразующего мир», или «основателя веры»². Это положение Мельвиля укрепляло не только эстетику романтизма, — оно было чрезвычайно плодотворным и для реалистического искусства.

Нарождающийся критический реализм получил мощную поддержку со стороны Мельвиля в его известной статье о Готорне (1850). Писатель выступил в ней с энергичным протестом против подражания английским образцам, против литературного лакейства и призвал к созданию самобытной американской литературы США. «Давайте смело осудим всякое подражание, в каком бы изящном и приятном виде оно ни выступало, — писал Мельвиль, — и будем пестовать и поощрять всякую оригинальность, хотя бы она была на первых порах несовершенной и безобразной, как корни наших сосен»³.

Ратуя за создание оригинального американского искусства, Мельвиль не забывает подчеркнуть, что оно должно быть демократическим, должно служить простым людям. Энергичная защита демократического искусства делает Мельвиля одним из непосредственных предшественников Уитмена, подготовивших появление «Демократических далей» (1871).

В своем первом романе «Тайпи» (1846) Мельвиль описал жизнь обитателей острова Тайпи (Маркизские острова). Туземцы, говорит Мельвиль, живут более гармоничной жизнью, чем цивилизованные люди, потому что они не знают страшного института частной собственности, не знают ужасной по своим последствиям страсти к накоплению богатства.

«За то время, что я прожил в долине Тайпи, — пишет автор, — никто никогда не подвергался суду за какое-нибудь нарушение общественного порядка. По-видимому, там не было судов, ни за-

¹ Herman Melville. The Confidence Man. His Masquerade. N. Y., 1953, p. 215.

² Herman Melville. Representative Selections, with Introduction, Bibliography and Notes by Willard Thorp. N. Y., 1938, p. 44.

³ Там же, стр. 339.

конов, ни вообще юстиции. Там не было муниципальной полиции для усмирения бродяг и преступников... Беспокойные мысли о воровстве и убийстве никогда не волновали островитян». На этом острове, замечает он, «никто никого не угнетал и не преследовал»¹.

Второй роман «Ому» (1847) посвящен жизни туземцев острова Таити. Они уже вкусили некоторые «блага» цивилизации. И что же, каков результат? Цивилизация развратила таитян, они стали корыстными и расчетливыми, они стали обманывать других, что совершенно не было им свойственно до появления белых пришельцев. С гневом обрушивается Мельвиль на подлинных виновников зла — французских и британских колонизаторов. Он наблюдает многочисленные последствия их хозяйничания на островах: истребление туземцев под разным пустяковым предлогом, обнищание населения, появление тяжелых болезней, неизвестных до прихода белых колонизаторов.

Великолепно разоблачает Мельвиль подлинную роль миссионеров — этих ландскнехтов буржуазной цивилизации, головной отряд колонизаторов.

Мельвиль высказывает глубокую мысль о том, что общественный строй туземцев непрерывно развивался по пути прогресса до прихода колонизаторов. Вот факты прогрессивного развития уклада жизни туземцев: «Институт Табу, как и весь языческий уклад в стране был уничтожен... до прибытия к ним белых поселенцев»². Неуклонно развивались производительные силы архипелага. Но колонизаторы остановили этот процесс. Они принесли на остров голод и болезни, они вызвали упадок местной промышленности и сельского хозяйства. Писатель вдребезги разбивает измышления колонизаторов об их «цивилизующей» роли³.

Прелесть ранних романов Мельвиля — в их безыскусственной простоте, реалистической добросовестности, поэтичности пейзажей.

Первым его глубоким и сложным произведением, в котором описан мир, отличный от реального и в то же время связанный с ним многими нитями, явилась социальная утопия «Марди» (1849). Эта гениальная книга создавалась под впечатлением поездки писателя в Англию в начале 1849 г.

Европу только что потрясли взрывы революции 1848 г. во Франции, Германии, Венгрии. В самой Англии не утихало чартистское движение. Революция 1848 г. подтвердила правоту Мельвиля, осудившего капиталистическую цивилизацию в «Тайпи» и «Ому», она дала ему веру в будущее и вдохновила его на созда-

¹ Герман Мелвилл [Мельвиль]. Тайпи. М., 1958, стр. 82.

² Герман Мелвилл [Мельвиль]. Ому. М., 1960, стр. 114.

³ Там же, стр. 162.

ние «Марди». Замысел романа, по-видимому, был подсказан автору путешествием Пантагрюэля к оракулу Божественной бутылки. Роман Мельвиля представляет собой описание путешествия по островам вселенной, т. е. по странам света. Наибольший интерес представляет описание образа жизни и форм правления на двух островах — Доминоре (Англия) и Вивенце (США).

Путешественники прибывают на богатый остров Доминора, управляемый королем Белло (искаженное от «брюхо»). С удивлением обнаруживают они, что жизнь трудового народа на этом процветающем острове ужасна: население умирает с голоду посреди богатств, создаваемых его руками. Описание страданий английского крестьянства напоминает картины из «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева.

Следуя далее в своей поездке по острову, путешественники встречают колонну демонстрантов — рабочих, несущих знамена. Рисуя картины чартистского движения в Англии, Мельвиль глубоко ему сочувствует, он оправдывает борьбу английского пролетариата¹.

Тревогу и ненависть писателя вызывает внешняя политика капиталистической Англии, несущая народам земного шара колониальный гнет и захватнические, истребительные войны.

Мельвиль замечает, что Доминора не единственная страна-завоевательница. Беда в том, пишет автор, что «Белло был не одинок, ибо на всем земном шаре все сильные нации любили управлять слабыми»². Смело разоблачает писатель современных ему зачинщиков агрессивных войн, оправдывающих завоевание «низших» народов и стремящихся ослабить тревогу других наций земного шара лицемерным заявлением, что они распространяют блага «цивилизации». Сатирически высмеивает Мельвиль ученых острова Диранды (Германия), которые, опираясь на мальтузианскую теорию, доказывают необходимость войн.

Однако самые смелые выпады, самые острые обличения обрушиваются на капиталистическую Америку, которая фигурирует под именем острова Вивенца. С мужеством подлинного патриота Мельвиль не щадит своего отечества. Высмеивая бахвальство американцев, хвастающих своей свободой, Мельвиль указывает на рабство негров в Америке, приводит факты глумления над демократией. Он обличает агрессивные устремления американской буржуазии, угрожающей завоеванием всего мира.

Мельвиль остро высмеивает зачинщиков Мексиканской войны 1846—1848 гг. Свободные люди Вивенцы, иронически пишет он, «расширяют свои владения, подкапываясь под соседей,

¹ Herman Melville. Representative Selections, p. 150.

² Там же, стр. 140.

держа копьё в одной руке, а другой рукой подписывая договоры с соседними странами»¹.

Гротескно-сатирически рисует Мельвиль сессию конгресса под видом заседания совета старейшин Вивенцы в Храме Свободы. Обсуждается вопрос о войне Вивенцы против Доминоры за овладение новой территорией. Слово получает «крайний ультра» Аллано, в лице которого Мельвиль запечатлел тип сенатора-мракобеса.

Кажется, что не Аллано, а Джон Форрестол или лидер «бешеных» Голдуотер выступает в конгрессе США: «Одной рукой ударяя по бедрам, другой — по голове, этот лунатик начал речь, издавая рев, подобно дикому зверю... «Кто осмелился заявить, что нас можно победить? Я повторяю, что мы непобедимы... Пробудись, о Вивенца! Возьмись за оружие! Не будем опускаться вниз, но воспарим к высшим пределам! Не смотрит ли на нас вся вселенная! Так опояшем же наши чресла мечом для смертельной схватки!»

Саркастически пишет Мельвиль, как этого одержимого магией захватов сенатора, предка Форрестола и Голдуотера, члены Совета старейшин привели в чувство: «Как только закончилась эта филиппика, Аллано увели с трибуны. И так как он к этому моменту совершенно истощил силы, к его вискам приложили холодные бульжники, вырванные из мостовой, а затем опустили в ручей, заставив его принять охлаждающую ванну»². Пророчески предсказывает писатель перерождение американской республики в деспотию, в оплот реакции.

Величие Мельвиля в том, что он не ограничивается обличением злых сил современного ему капиталистического мира, но выражает уверенность в их обреченности. В последней части романа «Марди» Мельвиль пытается заглянуть в будущее. Это будущее прекрасно, ибо восторжествует социальная справедливость, и человечество добьется счастья и подлинной свободы: путешественники прибывают на остров Сирения, где осуществлен принцип народовластия.

«Марди» обладает не только идейными, но и художественными достоинствами. Роман написан сочным, живым и гибким языком. Ф. Мэттиесен, исследуя язык «Марди», показывает его сходство с языком Раблэ и делает вывод, что роман Мельвиля «принес свежее качество вежливой американской литературе тех дней, здоровое и полнокровное изобилие»³.

В романе «Рэдберн» (1849) Мельвиль, исследуя американскую действительность, останавливает свой пристальный взор на фигуре дельца, бизнесмена. При всей эпизодичности этого образа он поражает типичностью. Вот портрет капиталиста, дан-

¹ Herman Melville. Representative Selections, p. 162.

² Там же, стр. 155—156.

³ F. O. Matthiessen. American Renaissance, p. 377.

ный в романе: «Это был пожилой пройдоха, один вид которого внушал отвращение. Глаза у него были холодные, маслянистые, напоминающие незастывшее желе или студень; скупость, бессердечие и одновременно животная чувственность проглядывали во всем его облике. Казалось, что он все время что-то подсчитывал в уме, получая суммы из долларов и центов. Сам его рот, сморщенный и стянутый в углах, напоминал кошелек. Когда он умрет, его череп следовало бы обратить в копилку, куда можно бросать монеты между рядами зубов, как в прорезь»¹. Подобные образы были драгоценным опытом, большим художественным завоеванием реализма.

Романом «Белая куртка» (1850), разоблачающим жизнь военного флота США, заканчивается первый период творчества Мельвиля, близкий по характеру своих произведений раннему американскому романтизму с его прямым показом действительности.

Начиная с романа «Моби Дик, или Белый Кит» (1851) Мельвилль вступает в новую фазу своего творчества, отмеченную пессимизмом и обреченностью, для которой характерно наличие аллегории и символики. Эти новые черты были вызваны поражением революции 1848 г. и торжеством реакции в Европе. В самой Америке наступила острая стадия идеологической борьбы против рабства, против все более нагнетающего Юга.

Монументальный роман «Моби Дик» имеет два плана — реалистический и символический.

Основная часть романа представляет собой обстоятельное исследование о китах и китобойном промысле. Если выделить эти главы, получается одновременно и целая энциклопедия китобойного дела (ибо автор собрал все существующие на свете сведения о китах и китобойном промысле), и увлекательное повествование об охоте на китов. В романе великолепно описан тяжкий труд китобоев, труд опасный и героический.

Но все дело в том, что эти реалистические главы подчинены символическому замыслу. Начало и конец романа написаны совсем в другом ключе, имеют аллегорический характер. И эти начальные и конечные главы, словно железным обручем, охватывают все содержание романа и подчиняют его задачам романтической аллегории. И благодаря этому реалистические картины тяжкого труда китобоев, носящихся по бурному морю, воспринимаются как символическое изображение тяжелой судьбы человечества, бросаемого по волнам житейского моря и направляющего свои силы в борьбе против мирового зла.

В начале романа рассказывается, как молодой человек по имени Измаил, бесприютный и одинокий скиталец, чувствуя отращение к цивилизации, нанимается на китобойный корабль,

¹ Herman Melville. Representative Selections, p. 112.

которым командует капитан Ахаб. Но и в море Измаил не находит счастья. Он бороздит почти все моря и океаны, и перед ним разворачиваются картины суровой жизни, полной опасностей. Само море приобретает значение символа — море жизни, море бедствий.

В середине романа наряду с обычными китами появляется фантастический Белый Кит как символ мирового зла. Окончательно переход повествования в символический план происходит тогда, когда капитан Ахаб раскрывает перед командой свои подлинные намерения: он не собирается заниматься китобойным промыслом, он хочет убить Белого Кита, оторвавшего ему ногу, он хочет отомстить этому чудовищу.

Грозный старик, с седой бородой, развевающейся по ветру, на костяной ноге, сделанной из китовой кости, носится, как демон, по океанам и морям в поисках Белого Кита. Этот величественный бунтарь, мститель за страдания человечества, бросающий вызов природе и богу, напоминает байроновского Корсара и шеллиевского Прометея. Когда помощник капитана, Стёрбек, пытается отговорить Ахаба от преследования Моби Дика, когда он заявляет, что нельзя испытывать судьбу, Ахаб восклицает: «Дурак! Я — адъютант Судьбы»¹. Вся жизнь Ахаба посвящена борьбе против зла, олицетворенного в Моби Дике: «Сорок лет непрерывного преследования Кита! Сорок лет лишений, опасностей и штормов! Сорок лет жизни в безжалостном океане! В течение сорока лет вести войну среди ужасов бездонных морей»².

Трижды сходитесь капитан Ахаб с Моби Диком в смертельной схватке, и в третий раз он погибает в борьбе со злом. Мельвил создал величественный образ романтического героя, бросающего вызов силам зла и погибающего в неравной борьбе.

В американской критике истолкование символики романа имеет абстрактный характер: Белый Кит — это воплощение зла, которое вечно существует в природе и мироздании³. Но роман Мельвиля дает основание для более конкретного истолкования. Белый Кит — это олицетворение зла, которое несет человечеству капиталистическая цивилизация.

Роман «Пьер» (1852) отмечен таким же трагическим мироощущением позднего Мельвиля. Здесь дана история благородного юноши Пьера, богатого наследника, живущего как в раю в имении матери. Но его счастье оказывается призрачным, благоденствие ненадежным. В мире правит зло, и от власти рока не могут спасти ни богатство, ни честность героя. Пьер погибает в неравной борьбе, приняв яд в тюрьме.

¹ Herman Melville. Moby Dick, or The White Whale. N. Y., n.d., p. 467.

² Там же, стр. 451.

³ C. A. Brown. Ed. The Achievement of American Criticism. N. Y., 1954, p. 640.

Но не только таинственный рок губит героев Мельвиля. Очень важны его попытки показать социальные причины зла. Такова новелла «Клерк Бартльби» (1853), в которой Мельвиль обращается к теме капиталистического города. Здесь изображается трагическая судьба «маленького человека», клерка Бартльби, которого преследует и губит буржуазный закон, и герой погибает в тюрьме. При всем своем условно-романтическом стиле в духе Эдгара По история Бартльби все же дает материал для больших социальных выводов.

Зато рассказ «Пуддинг бедняка и крохи богача» (1854) представляет собой изумительное по реалистической силе описание трагической судьбы американского фермера. Рассказ потрясает своей жизненной правдой, картинами нищеты и страданий труженика земли. Но за этими страданиями встает и надежда, ибо облик фермера Колтера и его жены овевя такой нравственной силой, таким благородством, что заставляет гордиться человеком труда и верить в его лучшее будущее.

Тема социальной несправедливости более широко трактуется в романе «Израэл Поттер» (1855), также отмеченном духом реализма. Рядовой фермер Поттер, герой войны за независимость, раненый в боях, попадает в плен к англичанам и в течение пятидесяти лет скитается на чужбине. Изумительны его мужество и патриотизм. Возвратившись на родину, Поттер познает всю меру эгоизма и неблагодарности капиталистической Америки. Он умирает в нищете, одиноким и забытым.

Интерес представляет роман «Исповедь» («The Confidence Man», 1857). Это — горькая и мрачная сатира на американский образ жизни, на американского мещанина, пропитанного духом стяжательства и эгоизма. Композиционно роман построен как описание плавания пассажиров корабля «Преданный» по реке Миссисипи. Разношерстная толпа пассажиров олицетворяет американское общество. На корабле появляется некий незнакомец, который, принимая различные обличья, дурачит пассажиров, вымогает у них деньги, глумится над ними, играя на их слабостях — жадности, любви к спекуляциям, к предпринимательству и сенсациям. У людей не осталось никаких идеалов и духовных интересов — они глупы и устало бредут по жизни.

В поэме «Кларел» (1876), описывающей путешествие паломников к святым местам, попутно оценивается послевоенная Америка. Мельвиля тревожит утрата идеалов, прозаизм и сухое деячество буржуазной Америки. Простым людям, ставшим рабами машин, грозит новое, капиталистическое рабство. Классовая борьба раздирает капиталистический мир, и в Америке только «обширные пространства и нетронутые земли задержат и отсрочат классовую войну — борьбу между бедными и богатыми, которой полна история». Но эта отсрочка — временная.

и в недалеком будущем, пессимистически заканчивает писатель, «для человечества уже не будет Нового Света»¹.

В поздних новеллах Мельвиля усиливается интерес к сложным психологическим ситуациям, к теме рока за счет ослабления социальной проблематики. В повести «Бенито Серено» (1855) описано восстание негров на невольничьем корабле. Но автора интересует не политический аспект восстания, а трагедия рока, одинаково наказывающего как работорговца, так и восставших негров. Жертвой рока становится и благородный доверчивый моряк из новеллы «Билли Бад» (1891), убивший жестокого бесчеловечного боцмана и казненный за это.

Глубокое и мужественное искусство Мельвиля было отвергнуто современной ему буржуазной Америкой. Он был забыт при жизни и смерть его была незамечена.

* *
*

Краткий обзор творчества романтиков позволяет сделать вывод, что на определенном этапе развития американского общества метод романтизма был весьма эффективным, он позволил угадать многие истины относительно капиталистического строя.

Однако этот метод, годившийся в период незрелых капиталистических отношений, был уже недостаточным в эпоху резкого обнажения противоречий капиталистического строя в США, т. е. во второй половине XIX в. Ожесточенная классовая борьба между пролетариатом и буржуазией, героическая борьба фермеров против монополий, конфликт между рабовладельческим Югом и промышленным Севером, вылившийся в Гражданскую войну,— все эти явления недостаточно было объяснить рассуждениями о борьбе добра и зла, равно как и изобразить их с помощью абстрактной аллегории, в духе «Моби Дика» Мельвиля.

Преодоление этих недостатков романтизма заключалось не в простой смене одних художественных приемов другими. Нужно было создать *новую эстетику*, открыть ту истину, что искусство есть средство изучения жизни и познания ее закономерностей. Нужно было выработать *новый метод*, основанный на глубоком знании всех сторон жизни капиталистического общества, на глубоком знании человека, его социальной психологии; на умении воссоздавать типические характеры и типические обстоятельства.

Новым литературным направлением, способным решить все эти задачи, оказался критический реализм. Но преодолев слабо-

¹ Herman Melville. Representative Selections, p. CXIX.

сти романтизма, критический реализм в США выступил как его преемник, подхватив гражданские традиции, стремление к лучшему будущему, глубокий демократизм своих предшественников.

ТРАНСЦЕНДЕНТАЛИЗМ

Реалистическая эстетика и творческий метод реализма в США сложились значительно позже, чем в Европе, и критический реализм как ведущее литературное направление оформился в Америке лишь в 70—80-е годы XIX в. Вот почему возникающие в первой половине XIX в. новые прогрессивные литературные течения по необходимости должны были опираться на эстетику и метод романтизма. Таким течением был трансцендентализм.

В 1836 г. в Бостоне был основан «Симпозиум или трансцендентальный клуб», главой которого стал Эмерсон. Членами клуба были Генри Торо, Теодор Паркер, Джордж Рипли, Амос Олкотт, Элизабет Пибоди, Маргарет Фуллер и др.

Трансцендентализм — специфически американское философское и литературное течение. Заимствовав термин у Канта¹, американские мыслители и писатели наполнили его своим содержанием, вложили в него свой смысл. Трансцендентализм стал формой проявления недовольства американской интеллигенции темными сторонами капиталистического прогресса в США.

В качестве отправного пункта трансценденталисты исходили из того, что в Америке, сбросившей с себя цепи колониализма, создавались благоприятные условия для развития личности. Обществу будет развиваться гармонически, полагали они, если каждая личность максимально проявит себя, выявит заложенные в ней богом (или природой) способности.

Это основное положение трансцендентализма было чревато противоречивыми и даже двусмысленными выводами. С одной стороны, оно утверждало полноценность каждой личности, требовало уважения к каждому индивидууму, и все, что мешало такому раскрытию личности, стояло на ее пути, осуждалось. Отсюда ненависть трансценденталистов к рабству, сочувствие аболитционистам.

С другой стороны, провозглашение свободы личности, с пути которой следует убрать все препятствия, мешающие ей, означало оправдание буржуазного индивидуализма, оправдание всевозможных авантюристов в политике и хищников-бизнесменов. Не случайно Эмерсон, мечтая о «правильной жизни» и противореча себе, восхищался способными деловыми людьми США, усматривал в их карьере подтверждение своего тезиса о свободе личности.

¹ Трансцендентальный — недоступный познанию, априорный, находящийся за пределами опыта.

В то же время трансценденталисты понимали, что молодое американское общество уже испорчено своекорыстием, погоней за деньгами, что оно живет «неправильной жизнью». Спасение от этих зол они видели в самовоспитании личности, в ее самосовершенствовании. Трансценденталисты считали, что только наедине с природой человек может стать совершенным. И такой совершенный человек может стать образцом для других, предметом подражания, и зло постепенно исчезнет.

Как видим, трансценденталистов многое сближает с романтиками: концепция борьбы добра и зла, лежащая в основе их представления о развитии общества; индивидуализм (ставка на переделку отдельной личности); культ природы и идеализация патриархальной жизни.

Опираясь на общие положения, изложенные выше, трансценденталисты широко отличались в практических способах претворения их в жизнь. Некоторые из них предлагали обыкновенный буржуазный реформизм. Эмерсон выдвинул доктрину о «доверии самому себе» — вариант самоусовершенствования личности как средства избавления человека от буржуазных пороков.

Дальше Эмерсона пошли те его последователи и ученики, которые искали более действенных средств избавления человека от власти законов хищнического общества. Эти люди составили левое крыло трансцендентализма. Их не удовлетворяли общие рассуждения о необходимости устройства «правильной жизни». Опираясь на учение социалистов-утопистов, группа энтузиастов во главе с Джорджем Рипли и Теодором Паркером создала в 1841 г. общину Брук Фарм по образцу фаланстера Фурье. Писатели и мыслители сами пахали землю, убирали урожай, чистили скотный двор, а в свободное время предавались чтению и беседам. Целью их эксперимента было «заменить систему эгоистической конкуренции системой братской кооперации..., ослабить страсть к наживе, заставив частную собственность служить честным, не эгоистическим целям», как было сказано в их уставе. Просуществовав шесть лет, община Брук Фарм распалась в 1847 г.

Столь же решительные, бескомпромиссные пути искал Генри Торо, один из самых радикальных трансценденталистов.

Остановимся на творчестве трех писателей-трансценденталистов — Эмерсона, Торо и Маргарет Фуллер, сыгравших важную роль в становлении американского реализма.

Ральф Уолдо Эмерсон (1803—1882), философ, поэт и эссеист, родился в Бостоне, в семье священника. Окончив Гарвардский университет и повинувшись семейной традиции, Эмерсон стал священником церкви унитариев, но вскоре он удивил всех, отрекшись от сана. Он это сделал не потому, что стал атеистом, а потому, что учение церкви мешало ему, связывало его в его философских и моральных поисках.

В многочисленных речах, лекциях и трактатах Эмерсон выразил свое отношение к американскому обществу — к его идеалам, его морали, его практике. В целом это отношение отличается духом критицизма; Эмерсон противопоставляет капиталистической Америке демократические и гуманистические идеалы. Но тут же следует отметить, что взгляды Эмерсона не были последовательными. Он часто противоречит самому себе, делает такие заявления, которые способствовали укреплению критикуемых им капиталистических отношений. Особенно это заметно в поздних выступлениях Эмерсона.

В первых же своих работах «Природа» (1836) и «Американский ученый» (1837) Эмерсон выразил глубокое недовольство современной ему американской жизнью. В трактате «Природа» он осудил погоню за материальными благами, в жертву которой приносятся духовные интересы и потребности людей. В лекции «Американский ученый» Эмерсон выразил тревогу по поводу обезчеловечивающего влияния капиталистической деятельности на американцев: «Людей нет... человек просто машина, добывающая деньги. Он — придаток к имуществу». Философ протестует против пассивности американской интеллигенции, которая не зовет нацию к более высоким целям: «Алчность в общественной и частной жизни делает атмосферу, в которой мы живем, душной и смрадной. Ученый же благоразумен, ленив, покладист. Разум нашей страны, приученный стремиться к низменным целям, топчется на месте»¹.

В лекции «О литературной этике» (1838) Эмерсон сурово осуждает проповедников стяжательства, морали собственников. Он обращается к американцам с призывом отбросить эту мораль: «Вы слышите каждый день прописные истины низменного благоразумия. Вас учат, что первый долг человека — заполучить в собственность землю и деньги. Почему мы должны отречься от своего права исследовать озаренные сиянием звезд пространства истины ради акра земли, дома, амбара?»².

Значительное влияние на духовное развитие Америки оказала лекция Эмерсона «Молодой американец» (1844). В ней он выдвигает свою концепцию исторического развития человечества. В отличие от других работ на эту тему, явно идеалистических, здесь Эмерсон более историчен и материалистичен: он поднимается до понимания исторической неизбежности смены одной формации другой. Феодализм, заявляет он, исчерпал себя и стал помехой для дальнейшего развития человечества. На смену феодализму пришла торговля, носительница дальнейшего прогресса. Понимая капитализм как шаг вперед, Эмерсон видит издерж-

¹ Ralph Waldo Emerson. The American Scholar. Selfreliance. Compensation. N. Y., 1893, p. 45.

² Цит. по книге: История американской литературы, 1947, стр. 213.

ки этого прогресса. Человечество заплатило за него тяжелой ценой: человек превратился в машину, добывающую деньги, гибнут духовные ценности, торговля бросила на рынок не только продукты человеческого труда — все стало куплей-продажей.

Эмерсон обращается к американской молодежи с горячим призывом — искать духовные ценности, стремиться к иной жизни: «Сейчас в Америке вне стен вашего дома — рынок... Вам проповедуют только ходячие добродетели, учат, как добыть и сохранить собственность, воспитывают в вас капиталиста. А вокруг сияют звезды, стоят леса и горы, живут звери и люди и рождаются великие стремления нового строя жизни»¹.

Эмерсон приходит к выводу, что, несмотря на то что капитализм находится в расцвете сил, он, подобно феодализму, тоже сойдет со сцены, уступив место более совершенному строю, «расцвет которого уже виден в небе».

Но вместе с тем Эмерсон наивно совмещает понимание исторической необходимости смены капитализма новым строем с верой в американскую буржуазно-демократическую республику, которой уготована особая роль в грядущем обновлении человечества. Новое общество он представляет себе как союз фермеров, торговцев и ремесленников — одновременно и собственников и тружеников.

Тем не менее Эмерсон вынужден признать, что пока что Америка далека от этого идеала.

В статье, написанной по поводу гражданской войны в Канзасе (1855), Эмерсон указывает на зловещие последствия власти денежного мешка в стране. Деньги подчинили себе правительство США, цинично извращены старые лозунги: «Я не знаю истории более мрачной, чем история политической жизни нашей страны за последние двадцать лет... Всякие продвижения в государственном аппарате, передача власти, наша политика — все это диктуется из одного источника... Слова уже потеряли свое значение в той песне, которая поется повсюду. Выборное правительство на самом деле не является выборным... Союз означает на самом деле заговор против северных штатов... Конституция, Демократия, Свобода — все эти прекрасные слова используются для безобразных дел»².

В трактате «Руководство к жизни» (1860) Эмерсон, не отвергая частной собственности, выступает за то, чтобы она служила на благо обществу, а не для того, чтобы накапливать и утаивать.

Эмерсон считает, что настоящей проблемой, поставленной перед человечеством, является всеобщее благоденствие, ликвидация бедности народа. «Как предоставить возможность доступа

¹ Цит. по книге: История американской литературы, 1947, стр. 213.

² The Complete Writings of Ralph Waldo Emerson in two volumes. N. Y., 1929, vol. II, p. 1001.

для всех к шедеврам искусства и благам природы — вот проблема цивилизации». И он снова упоминает о социализме, поставившем на повестку дня разрешение этой проблемы: «Социализм сегодняшнего дня оказал полезную услугу человечеству, заставив людей думать над разрешением проблемы о том, чтобы благами цивилизации, которыми в настоящее время наслаждаются только богатые, наслаждались все люди»¹.

Однако решения этой проблемы для Америки Эмерсон ищет в другом направлении. Известно, что он не вошел в общину Брук Фарм. После долгих раздумий он отверг идею о необходимости экономического переустройства общества. Эмерсон пришел к глубоко ошибочному выводу, что дело не в материальных условиях существования человека, а в духовных факторах.

Так возникла его доктрина «доверия к себе». Философ считал, что человек от природы добр, не испорчен. Пусть же он положится на себя, пусть сам, в одиночку, ищет путей к «правильной» жизни, пусть он очистится от скверны цивилизации, перестанет быть придатком к имуществу и положит начало исправлению общества, погрязшего в пороках, в хищнической погоне за прибылью. В трактате «О доверии к себе» (1841) Эмерсон писал, что человек должен цениться не за свое богатство, а за личные качества. «Если человек полагается на свою собственность и на правительство, охраняющее ее, это значит, что он не способен положиться на самого себя. Люди измеряют достоинства друг друга по тому, что каждый из них имеет, а не по тому, что он представляет из себя. Но культурный человек, проникшийся уважением к себе, начинает стыдиться своей собственности. Он чувствует, что это — незаконное обладание, что богатство не принадлежит ему и лишь хранится у него в доме,— только потому, что не произошла революция или не явился грабитель, чтобы отнять его»².

Однако доктрина Эмерсона о доверии к себе имела уязвимые места, допуская двойственное толкование. Она оправдывала поступки индивидуума, не считавшегося с общественным мнением, преследовавшего свои цели. Но что значит преследовать свои цели, не считаясь с общественным мнением? Это в равной мере и вызов буржуазному миру, как это делал Уитмен, и защита буржуазного индивидуализма, попрание прав ближнего, как это делали американские бизнесмены. И те и другие могли ссылаться на Эмерсона.

В пору своего радикализма Ван Вик Брукс писал о доктрине Эмерсона (1915): «Действительно, двусмысленный индивидуализм Эмерсона, с одной стороны, утверждал свободу и доверие

¹ Ralph Waldo Emerson. The Conduct of Life, Nature and Other Essays. London, 1919, p. 198.

² Ralph Waldo Emerson. The American Scholar. Self-reliance. Compensation, p. 79—80.

к духу, а с другой стороны, оправдывал частную выгоду бизнесмена»¹.

Вот почему после Гражданской войны лозунг Эмерсона о «доверии к себе» был легко извращен рыцарями наживы и из средства исправления общества стал средством оправдания капиталистической практики.

Сам Эмерсон отдавал свою доктрину в руки адвокатов капитализма, выступив с прямой защитой буржуазного предпринимательства в трактате «Руководство к жизни» (1860). В этом трактате выпирает буржуазный индивидуализм Эмерсона, презрительно относящегося к массам. Его рассуждения о массах показывают всю глубину пропасти, которая отделяла его от социализма: «Оставьте лицемерные разглагольствования о массах. Масса груба, неприятна, пагубна в своих требованиях и претензиях; она нуждается не в комплиментах, а в хорошей выучке. Я желаю не уступать ей что-либо, но укрощать, дрессировать, разделять и разбивать эту массу и выделять из нее индивидуумов»².

Вот почему Уитмен, некоторое время считавший Эмерсона своим учителем, быстро разглядел ограниченность этого философа, его респектабельность. «Для философа,— писал Уитмен,— Эмерсон чересчур элегантен. Он требует благовоспитанных, тонких манер»³.

Эмерсон — буржуазный либерал. Его активная деятельность падает на незрелый период развития американского капитализма, когда он мог говорить о пороках капиталистической Америки, потому что молчал народ.

После Гражданской войны, когда пролетариат заговорил языком забастовок и восстаний, радикализм его улетучился, и Эмерсон превратился в заурядного буржуа, проповедника американских возможностей. Таковы его статьи «Успех» (1870), «Ресурсы» (1876), «Общественные цели» (1876) и др.⁴.

Следует, однако, помнить, что до Гражданской войны его деятельность носила прогрессивный характер. Многие его трактаты и очерки не утратили своей актуальности и могут служить американскому народу в его борьбе за мир и демократию. Особенно важными были выступления Эмерсона против колониализма, рабства и агрессивных войн. В этой области взгляды Эмерсона отличаются большей последовательностью и принципиальностью.

Гуманизм Эмерсона ярко проявляется в его отношении к «цветным народам». В «Рассуждении об историческом прошлом» (1835) Эмерсон разрушает миф о кровожадности индейцев, который распространяла буржуазная литература, чтобы оправдать

¹ Van Wyck Brooks. America's Coming of Age. N. Y., 1924, p. 45.

² Ralph Waldo Emerson. The Conduct of Life and Other Essays, p. 271.

³ Уолт Уитмен. Избранное. М., 1954, стр. 289.

⁴ The Complete Writings of Ralph Waldo Emerson, vol. II, p. 771, 1209.

их истребление. Эмерсон смело поднимал голос протеста против этого истребления. Когда в 1835 г. американское правительство обманным путем изгнало племя Чироки с его исконной территории и загнало в пустыню, Эмерсон написал «Открытое письмо президенту Мартину Ван Бьюрену». Эту акцию американского правительства Эмерсон называет «актом мошенничества и грабежа». «Будет ли американское правительство и впредь воровать? Будет ли оно лгать? Будет ли оно убивать?» — гневно вопрошал молодой философ¹.

Вместе с аболиционистами Эмерсон поднял голос в защиту прав негров. В речи, произнесенной на юбилейном вечере, посвященном очередной годовщине освобождения негров в Британской Вест-Индии (1844), писатель-гуманист призвал белых и черных к совместной борьбе: «Я говорю вам, что вы должны спасти себя сами, черные и белые, мужчины и женщины... Я рад, что этот юбилей позволяет сделать гордое открытие, что черная раса может соперничать с белой»².

Эмерсон энергично боролся против рабства негров в США. После издания закона о беглых рабах (1850) он обличал авторов этого закона, призывал не подчиняться ему и смело защищал право негров на свободу. Восстание Джона Брауна было встречено Эмерсоном с глубоким удовлетворением. Он страстно протестовал против казни «этого пионера великой борьбы», выступая на многочисленных митингах протеста.

В «Бостонском гимне» (1863) Эмерсон потребовал дать неграм свободу «вместо цепей, позора и лохмотьев»³.

С огромной силой, искренностью и последовательностью выступал Эмерсон против захватнической политики американского правительства, против агрессивных войн. Он поддерживал своим авторитетом Общество друзей мира, созданное в Бостоне еще в 1815 г. В 1838 г. Эмерсон выступил с речью на собрании этого общества, а затем опубликовал трактат «Война» (1838).

Война — это величайшее зло, заявляет философ. Он высказывает уверенность в том, что в будущем народы победят войну и это проклятие сгинет. «Всеобщий мир неизбежен, как торжество цивилизации над варварством... Весь вопрос лишь в том, как скоро?»

Эмерсон выдвигает в этом трактате замечательную для своего времени идею о войнах справедливых и несправедливых. Он предлагает «стать на ту точку зрения, согласно которой агрессивная война является преступлением, а оборонительная война является справедливой»⁴.

¹ The Complete Writings of Ralph Waldo Emerson, vol. II, p. 1145.

² Там же, стр. 1147.

³ Там же, стр. 894.

⁴ Там же, стр. 1145.

Эмерсон отнюдь не предлагал пассивно ожидать того времени, когда войны исчезнут. Он призывал к активным действиям. Люди, не верящие в то, что войну можно остановить, убеждал философ, «видят лишь пассивную сторону друзей мира... они совершенно игнорируют их активность». Писатель предлагает конкретные пути борьбы за мир. Впервые в Америке им была высказана идея созыва конгресса наций: «Не так уж важно, какими путями и через какие органы будет осуществлена эта святая и благородная цель. Мне кажется, что предложение о созыве Конгресса Наций было бы весьма разумным»¹. В трактате писатель выразил заветные чаяния американского народа.

Эмерсон сурово осудил захватническую мексиканскую войну 1846—1848 гг. Наблюдая, как нагло и бесцеремонно обошлась его страна с Мексикой, Эмерсон записал в своем дневнике, что хотя Соединенные Штаты проглотят Мексику, его «нация будет в опасности, подобно человеку, выпившему мышьяку»². В декабре 1847 г. Эмерсон заявил, что за «эту грязную мексиканскую войну» США постигнет возмездие, «точно так, как оно всегда постигает уголовного преступника»³.

В статье о Гражданской войне в Канзасе (1855) Эмерсон саркастически разоблачает демагогию правящих кругов США, которые захват колоний и рынков сбыта прикрывают болтовней об увеличении «зоны свободы»: «Увеличение рынков рабов за счет захвата Кубы и Центральной Америки называется у них увеличением зоны свободы».

Как это похоже на разлагательствования современных американских империалистов о необходимости увеличения «зоны свободного мира»!

В то же время Эмерсон с горечью констатирует, что американский народ позволяет дурачить себя лживыми разговорами о расширении «зоны свободы» и демократии. Народ не понимает, что захватами колоний и новых рынков рабов куются цепи, которые еще туже свяжут его: «А наш народ, ведомый за нос этими красивыми словами, танцует и поет, звонит в колокола и палит из пушек при каждом акте присоединения нового звена к цепи, которая куетса заговорщиками капитала, чтобы связать его»⁴.

Когда началась Гражданская война, Эмерсон призвал американский народ к священной борьбе против рабства. В 1861 г. в самом начале войны, Эмерсон произнес речь в Конкорде. «Война — ужасное дело, — сказал он. — И все-таки существуют еще большие бедствия, например рабство. За дело, которое содер-

¹ The Complete Writings of Ralph Waldo Emerson, vol. II, p. 1147.

² Цит. по книге: William A. Huggard. Emerson and the Problem of War and Peace. A Dissertation Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy in the State University of Iowa, April, 1938, p. 13.

³ Там же.

⁴ The Complete Writings of Ralph Waldo Emerson, vol. II, p. 1201.

жит в себе источник великого добра, человеку стоит отдать жизнь»¹.

Красноречив тот факт, что даже в поздний период своей деятельности Эмерсон не превращается в защитника агрессивной политики США. В статье «Величие» (1876) он выразил протест против захватнических устремлений американской буржуазии, против ее понимания величия Америки: «Американец устремляется, беспечно махая мечом, к вершинам власти, не обращая внимания ни на собственную свободу, ни на свободу других народов, в безрассудной уверенности, что он может иметь все, что пожелает, рискуя всеми предшествующими завоеваниями человечества, купленными ценой битв и революций, и в своей азартной игре готовый потерять все это ради ничтожного эгоистического выигрыша»².

В наши дни эти слова Эмерсона звучат с пророческой силой. Предвосхищая Марка Твена, Эмерсон говорит о том, что американские дельцы опозорили флаг Америки: «Наш национальный флаг не волнует нас, как должен был бы волновать, потому что он уже представляет не население Соединенных Штатов, а некое закрытое собрание партийных лидеров Балтиморы, Чикаго, Цинциннати или Филадельфии. Он олицетворяет не союз и правосудие, а эгоизм и коварство». Актуально звучит сегодня и призыв писателя-гуманиста к мирной политике: «Мы должны многому научиться, многое исправить... Парящий орел должен свернуть свои глупые крылья и меньше походить на павлина»³.

Большое значение для развития реализма в США имели выступления Эмерсона по вопросам литературы и эстетики.

Для своего времени Эмерсон значительно приблизил литературу к жизни, сумел затронуть большие жизненные проблемы. В этом смысле он подготавливал появление поэзии Уитмена.

Эмерсон первым почувствовал искусственность и нежизненность поэзии Новой Англии, увидел, как далека она от жизни. Предвосхищая Уитмена, Эмерсон писал: «Прочь ваши салонные вирши! Прочь ваших поэтов, ступающих по коврам гостиных и довольных тем, что они развлекают! Долой ваши упражнения в сонетах, вашу книжную продукцию и вашу книжную торговлю!»⁴.

Ф. О. Мэттиесен обращает внимание на интерес Эмерсона к народному языку и приводит его высказывания на этот счет. «В отличие от Лонгфелло,— пишет Мэттиесен,— он не разделял условностей, господствовавших в литературе. Ему импонировала

¹ Цит. по книге: William A. Huggard. Emerson and the Problem of War and Peace, p. 65.

² The Complete Writings of Ralph Waldo Emerson, vol. II, p. 1191.

³ Там же.

⁴ Цит. по книге: Van Wyck Brooks. The Flowering of New England, 1815—1865. N. Y., 1940, p. 264.

грубая сила Лютера, он знал, что Данте объявил диалект «благородным», потому что он был в ежедневном народном обиходе»¹.

В 1840 г. Эмерсон записал в своем дневнике: «Язык улицы всегда силен. Я чувствую силу двойного отрицания², хотя оно находится в прямом противоречии с нашими правилами грамматики. И я сознаюсь, что испытываю удовольствие от жалящего красноречия шумных клятв и божбы в устах огородников и кучеров. Как лаконична, как жива и стремительна эта речь рядом со страницей из «Северо-Атлантического обозрения!» Народная речь, продолжает Эмерсон, «это град пуль, в то время как профессора Кэмбриджского и Йельского университетов спотыкаются в середине каждой фразы и повторяют ее снова»³. Если Эмерсон не смог сделать эпоху в развитии литературного языка, то он по крайней мере понимал энергию и богатства народной речи.

Резко критикуя современных ему писателей Новой Англии за подражание европейским образцам, за отсутствие оригинальности и смелости, Эмерсон требовал создания настоящего американского романа, глубоко проникающего в жизнь нации. «Когда-нибудь роман найдет себе дорогу к глубинам нашей жизни, но всегда же он будет романом костюмов только»⁴.

Эмерсон не раз заявлял об ответственности писателя или ученого перед народом. Сэмюэль Силлен цитировал в 1947 г. следующие слова Эмерсона: «Ученый или критик, защищающий институт рабства, монополий и угнетателей, является предателем своей профессии». Силлен замечает по этому поводу: «Кредо демократического писателя, провозглашенное Эмерсоном, звучит актуально для нас и сегодня»⁵.

Гражданское мужество Эмерсона, его сознание ответственности писателя перед обществом, его гуманизм — вот те демократические традиции, которые он оставил в наследство реалистам.

Генри Дэвид Торо (1817—1862). Генри Торо родился в Конкорде в бедной мелкобуржуазной семье. Его отец держал лавочку, а мать — пансион. Торо окончил Гарвардский университет в 1837 г. Учился он на стипендию, как нуждающийся студент.

Вскоре после окончания университета Торо познакомился с Эмерсоном и вошел в кружок трансценденталистов. Несколько недель он проработал учителем, но ушел из школы, отказавшись

¹ F. O. Matthiessen. American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. N. Y., 1941, p. 34.

² В литературном английском языке отрицательная частица в отдельном предложении употребляется один раз, в народном — дважды, трижды и более.

³ F. O. Matthiessen. Op. cit., p. 35.

⁴ Там же, стр. 47.

⁵ «Masses and Mainstream», 1947, N 1, p. 3.

применять физические наказания. Торо поселился после этого у Эмерсона, занимаясь хозяйством и участвуя в беседах с учителем.

Уйдя от Эмерсона, Торо некоторое время помогает отцу в выделке карандашей и из этого краткого знакомства с бизнесом выносит безграничное отвращение к нему.

В 1845 г. Торо производит свой знаменитый эксперимент: он поселяется в лесу, на берегу Уолденского пруда, и живет там в течение двух с лишним лет трудом своих рук. Если Эмерсон лишь рассуждал о правильной жизни, то для Торо характерно стремление проверить эти рассуждения на практике, показать пример «правильной» жизни.

Буржуазное литературоведение создало легенду о Торо-отшельнике. Оно рассматривает его в изоляции от общества, как трансценденталиста чистой воды¹. На самом деле Торо обладал темпераментом борца и гражданина и живо реагировал на важнейшие события общественной жизни США. Во время своего эксперимента Торо был брошен в тюрьму (в 1847 г.) за отказ от уплаты военного налога. По выходе из тюрьмы, возвратившись в Конкорд, Торо прочел лекцию «О гражданском неповиновении» (1848), а в 1849 г. опубликовал статью «Сопровождение гражданским властям».

В этих документах трансцендентализм Торо наглядно сочетается с общественными тенденциями. С одной стороны, Торо выражает индивидуалистический протест, он борется в одиночку, он не примыкает ни к каким широким общественным движениям. Он возлагает надежды на отдельную личность, которая, живя «правильной» жизнью и отвергая мораль собственнического мира, изменит испорченное общество.

В то же время Торо не прячется в скорлупе трансцендентализма. Он бесстрашно обличает зачинщиков мексиканской войны, обличает рабство, что и делает его активным участником социальной борьбы своего времени. Более того, Торо негодовал по поводу пассивности своих сограждан.

Лекция «Гражданское неповиновение» начинается с осуждения правительства, виновного в двух преступлениях: в рабстве негров, составляющих одну шестую часть населения США, и в захватнической мексиканской войне. В то же время философ понимает, что само правительство является инструментом в руках правящих классов Америки.

«Посмотрите на теперешнюю мексиканскую войну — она является делом рук сравнительно небольшой кучки людей, использующих правительство в качестве своего инструмента; ибо народ

¹ Например, Prof. Sherman Paul. *The Shores of America. Thoreau's Inward Exploration*, 1958.

с самого начала не дал бы на нее согласия»¹. Торо призывает американцев к неповиновению властям, к революции: «Когда одна шестая часть нации, объявившей себя убежищем свободных, находится в рабстве, а целая страна несправедливо завоевана и опустошена иностранной армией... я думаю, что настает время для честных людей восстать и провозгласить революцию. И тот факт, что опустошенной является не наша страна, в то время, как вторгшаяся армия — наша, делает этот долг более настоятельным»².

Правда, Торо имеет в виду некую мирную революцию («Когда подданные откажут в повиновении, а все служащие покинут свои посты, революция завершится»). Но он признает, что, если не помогут мирные способы, должно быть оправдано насилие: «Но даже предположим, что должна будет пролиться кровь. Разве не льется кровь, когда ранена совесть?»³.

Торо подал пример гражданского неповиновения, отказавшись платить военные налоги, и угодил в тюрьму.

В «Гражданском неповиновении» Торо выражает возмущение по поводу общественной инертности американцев. Укоряя мещанскую массу в пассивности, Торо не только осуждает прекраснодушный либерализм американской интеллигенции, но и разоблачает американскую буржуазию, лицемерно сочувствующую передовым идеям, но на самом деле заинтересованную своими барышами: «Называя себя детьми Вашингтона и Франклина, они... откладывают в сторону вопрос о свободе негров, чтобы заняться вопросом о свободе торговли»⁴.

Писатель не удивляется этому, замечая, что «богатый человек всегда поддерживает институты, которые делают его богатым».

Торо высказывает смелую по тому времени мысль о фальши американской буржуазной демократии и противопоставляет ей мечту о подлинной демократии: «Является ли демократия в том виде, как мы ее знаем, последним возможным достижением? Есть ли возможность сделать новый шаг на пути к дальнейшему признанию и обеспечению прав человека? Никогда государство не может стать подлинно свободным и просвещенным, пока оно не признает человека.

...Я тешу себя надеждой, мечтая о государстве, которое, наконец, сможет позволить себе быть справедливым ко всем людям без исключения»⁵.

В таких условиях была создана великая книга Торо «Уолден, или жизнь в лесу» (оконченная в 1849 г., но опубликованная в

¹ Henry David Thoreau. A Yankee in Canada with Anti-Slavery and Reform Papers. Boston, 1881, p. 124.

² Там же, стр. 127.

³ Там же, стр. 137.

⁴ Там же, стр. 126.

⁵ Там же, стр. 151.

1854 г.). Здесь Торо описывает свой эксперимент, излагает свое понимание «правильной» жизни и убедительно доказывает, как изуродована жизнь человека в современном капиталистическом обществе.

Свою критику капиталистической цивилизации Торо начинает с самых основ. Он говорит, что для поддержания жизни человека необходимы пища, одежда и жилье. Но капиталистическая система неспособна обеспечить большинство населения этими насущными потребностями и обрекает их на неимоверные страдания, в то время как немногие накопили сверх меры жилищ, пищи и одежды.

«Птицы имеют гнезда,— восклицает Торо,— лисы — свои норы, дикари — вигвамы, но в современном цивилизованном обществе больше половины семей не имеют своего крова»¹.

Многие граждане Америки, продолжает Торо, живут хуже зверей: «Чтобы убедиться в этом не нужно далеко ходить за примерами. Взгляните на жалкие хибарки, стоящие повсюду вдоль наших железных дорог... Я вижу ежедневно, во время своих прогулок, человеческие существа, живущие в свиных хлевах, дверцы которых постоянно открыты всю зиму, чтобы туда проникал свет»².

Капиталистическая цивилизация, заявляет Торо, породила чудовищные социальные контрасты: «Роскошь одного класса имеет противовесом нищету другого. На одной стороне дворцы, на другой — богадельни и «молчаливые бедняки»³.

При этом Торо подчеркивает, что дворцы населяет ничтожная горсточка богачей, а бедствует огромное большинство населения США: «Первый вопрос, который меня подмывает задать собственнику таких огромных до неприличия богатств, это: кто ты такой? Являешься ли ты одним из 97% терпящих неудачу или одним из 3% преуспевающих?»⁴. Эти слова Торо прекрасно разоблачают легенду о «равных возможностях», которые предоставляет капиталистическая Америка каждому своему жителю.

Писатель подвергает капиталистическую цивилизацию беспощадной критике во многих аспектах — экономическом, моральном, культурном. В книге рассыпано немало блестящих, остроумных рассуждений о материальном богатстве буржуа и его духовной бедности. Буржуа не довольствуется тем, что он имеет кров над головой, одежду и пищу, говорит Торо, но стремится приобрести еще больше домов, больше пищи и еще больше одежды. Но существуют другие, более возвышенные цели, к которым должен стремиться человек.

¹ Henry David Thoreau. Walden, or Life in the Woods. The Riverside Press, Cambridge, 1910, p. 33.

² Там же, стр. 38.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 42.

«И вот невольно я думаю об этом кажущемся богатым, но на самом деле ужасающе бедном классе, который накопил весь этот хлам и не знает ни того, как его использовать, ни того, как избавиться от него, и в результате выковал себе собственные золотые или серебряные кандалы»¹.

Великий гуманист решительно отвергает все мнимые ценности буржуазного мира, его мораль, его образ жизни: «Большая часть того, что мои сограждане называют добром, является, по моему глубокому убеждению, злом»².

С отвращением и ужасом наблюдает Торо рутину буржуазного существования, кажущегося ему не только жалким и ложным, но и оскорбительным для человека: «Насколько ясно и очевидно, какую гадкую и подлую жизнь ведут многие из нас, постоянно напрягаясь до предела, стараясь либо влезть в какой-нибудь бизнес, либо вылезти из долгов, ...обманывая, лгая, голосуя»³.

Отвращение к буржуазной цивилизации привело Торо в леса Уолдена. Торо ставит эксперимент; он хочет убедиться, может ли человек сбросить с себя кандалы, надетые на него буржуазным обществом, и жить правильной жизнью. Величие Торо в том, что он никогда не был кабинетным ученым. Конечный смысл науки, философии он видел в том, чтобы служить людям практически, помогать им строить новую жизнь. «Быть философом,— пишет Торо,— значит не только высказывать тонкие мысли, не только создать школу... Это значит разрешить некоторые проблемы жизни не только теоретически, но и практически. Философ всегда идет впереди своего века...»⁴.

И вот Торо является на берега Уолдена. Он строит с помощью топора хижину. Он сажает маис и картофель; часть урожая он продает, чтобы компенсировать расходы на одежду и строительство дома. Но самый важный результат эксперимента заключался в том, что Торо затрачивал на все это лишь небольшую часть времени: львиная доля оставалась для изучения природы, чтения, для размышлений и для отдыха. Именно в этом заключается смысл жизни человека: удовлетворив насущные потребности, иметь возможности для безграничного расширения умственного и культурного кругозора, смелых научных поисков, богатой духовной жизни.

Профессор Шерман Поль, делая неправильные выводы из книги «Уолден», выразил, однако, мысль, с которой нельзя не согласиться: «Торо ушел в леса не для самого себя, но для того, чтобы послужить человечеству»⁵.

¹ Henry David Thoreau. Walden etc., p. 18.

² Там же, стр. 11.

³ Там же, стр. 7.

⁴ Там же, стр. 16.

⁵ Цит. по статье: Edwin Smith. A Thoreau for Today («Mainstream», 1960, April, p. 12).

Но гений Торо не смог перешагнуть границы философского идеализма. Его программа — это наивная робинзонада, призрачная надежда избежать ярма капиталистической цивилизации в рамках буржуазного общества. Ошибка Торо в том, что исключительные условия, в которых он оказался, он предлагает для всех.

Торо думает, что зло исправимо, если люди откажутся добровольно от собственности и деловых забот. Ему кажется, что люди просто не хотят быть свободными, а если бы они последовали его примеру, они перестали бы быть рабами цивилизации, стали бы независимыми и свободными.

И все-таки в эксперименте Торо, в его книге «Уолден» заключен глубочайший смысл. Опыт Торо был иллюзором, но его мечта о справедливом обществе — великой.

В книге «Уолден» попутно затронуты вопросы эстетики и литературы. Торо высказывает глубокую мысль о задаче искусства: «Лучшие произведения искусства есть отражение борьбы человека за освобождение от угнетения»¹. С высоты этих требований Торо беспощадно высмеивает пошлую, сенсационную литературу, отупляющую ум, пошлую буржуазную культуру: «Наша литература, наш разговор и наше мышление находятся на очень низком уровне, достойном лишь пигмеев и манекенов»². Торо протестует против того, что в США дельцы взяли в свои руки дело духовного воспитания масс: «Почему мы должны предоставить Харперу и братьям право выбора книг?»³.

Велики художественные достоинства «Уолдена». Торо — великодушный полемист. Его логика обезоруживает, его ирония беспощадна, его юмор горек, его сравнения образны и убедительны. Торо любит каламбур и очень умело обыгрывает сходно звучащие слова⁴.

Блестяще обыгрывает Торо фамилию алчного фермера, некоего Флинта, именем которого назван один из соседних с Уолденом прудов. Торо возмущает тот факт, что чудесный пруд назван именем «какого-то skin-flint (скряги), который с большей радостью созерцает поверхность доллара или нового цента», нежели поверхность пруда⁵.

Торо выступает в «Уолдене» как мастер пейзажа. Описания прудов и лесов, их обитателей высоко поэтичны и овеяны глубокой любовью к природе. Близость к природе очищает душу от всего мелочного и наносного, оздоравливает человека.

Вскоре после создания «Уолдена» в Америке произошли со-

¹ Henry David Thoreau. Walden etc., p. 41.

² Там же, стр. 119.

³ Там же, стр. 122.

⁴ Дэвид Сквайр насчитал свыше 120 каламбуров в «Уолдене» (см. журнал «American Literature», Nov., 1959, N 3, pp. 284—285).

⁵ Henry David Thoreau. Walden etc., p. 217.

бытия, которые вновь пробудили гражданское негодование Торо и показали, что рамки трансцендентализма были слишком тесными для этого великого гуманиста Америки. Во-первых, в 1850 г. в конгрессе был проведен закон о беглых рабах и в Бостоне среди белого дня хватали беглых рабов и возвращали их плантаторам-хозяевам. Во-вторых, в 1854 г. был принят билль «Канзас — Небраска», согласно которому населению принятых в Союз двух штатов было предоставлено право решить, будут ли эти территории свободными или рабовладельческими штатами. Рабовладельцы пытались силой ввести там рабство. В Канзасе началась вооруженная борьба фермеров против плантаторов.

В этот критический момент, в обстановке капитуляции американского правительства перед рабовладельцами, раздался голос Торо. Мужественный патриот Америки произнес речь под гневным названием «Рабство в Массачузетсе» (1854).

Торо резко осуждает в этой речи закон о беглых рабах от 1850 г.: «Снова оказалась бостонская судебная палата полной вооруженных людей, охраняющих узников; она судит человека, чтобы выяснить, не является ли он рабом, ...хотя этот вопрос уже решен на веки веков»¹.

Торо обвиняет американское правительство, церковь и прессу США, объединившихся для черного дела — увековечивания рабства. Философ ни на грош не верит конгрессу США: «Большинство избирателей Севера, Юга, Востока и Запада не являются принципиальными людьми. Они голосуют не для того, чтобы послать депутатов в Конгресс с гуманной миссией — их беспокоит лишь состояние дел по добыче леса, железа, камня и золота»².

Судьи в Америке послушно выполняют волю правящих классов. Они — тоже рабы, хотя их рабство замаскированное: «Они всего-навсего орудие в чужих руках, пешки... Их хозяева поработили их разум и совесть, если не их тела»³.

Церковь также опозорила себя защитой института рабства, но еще большее преступление совершает пресса, отравляя сознание американцев, «оскорбляя здравый смысл». «Когда я беру в руки газету, — заявляет Торо, — я чувствую, что держу кусок бумаги, подобранный из сточной канавы или листок из евангелия игорного дома, кабака или борделя, гармонирующего с евангелием купеческой биржи»⁴.

Подобно Эмерсону, Торо говорит, что преступление американского правительства, издавшего законы о беглых рабах, не останется безнаказанным, что нацию ждет возмездие⁵. Торо су-

¹ Henry David Thoreau. A Yankee in Canada with Auty-Slavery and Reform Papers, p. 98.

² Там же.

³ Там же, стр. 109.

⁴ Там же.

⁵ Там же, стр. 108.

мел найти слова, полные гнева и боли за поруганную родину, которую позорят дельцы и рабовладельцы своими черными делами: «Я жил весь последний месяц... охваченный чувством громадной, неизмеримой потери,— заявил оратор.— Сперва я не мог понять, что со мной. Потом я понял — я потерял Родину»¹. Торо осудил сограждан-северян за политическую пассивность и обывательскую трусость. Он потребовал объявления бойкота газетам, выступавшим в защиту рабства. Он предложил, чтобы судьи бойкотировали закон о беглых рабах и не выносили решений в пользу рабовладельцев. Торо призвал граждан своего штата к активному сопротивлению.

Сам писатель показал опять-таки на деле пример своим согражданам, участвуя в спасении рабов. Торо укрывал негров из отряда Джона Брауна и помог им бежать в Канаду.

В 1859 г. Джон Браун, схваченный властями после разгрома восстания в защиту негров, предстал перед судом. Приговор был уже предрешен: смертная казнь. Никто в США не решался выступить в защиту Брауна, аболиционистская печать молчала. Все были напуганы. И вот Торо, презируя угрозы реакционеров и уговоры друзей, совершил гражданский подвиг: он сам созвал митинг в Конкорде и произнес пламенную речь «В защиту капитана Джона Брауна» (1859).

Восстание Джона Брауна для Торо явилось доказательством героического духа, живущего в американском народе, подтверждением величия его эпохи. Весть о восстании Брауна, сказал он, «является лучшей новостью, которую когда-либо слышала Америка... Я горжусь тем, что живу в этом веке»². В Джоне Брауне и его славных соратниках Торо увидел людей, близких ему по духу, готовых во имя торжества справедливости пожертвовать всем, даже жизнью.

Торо — великолепный оратор. Он прост, как правда, он враг риторических красот, но он умеет разить врага беспощадной иронией. «Нет сомнения,— говорит Торо по адресу борцов отряда Джона Брауна,— это были самые лучшие люди, которых можно было выбрать, чтобы повесить. Это лучшая оценка, какую могла дать им страна... Она давно уже искала жертв и многих уже повесила, но ни разу ее выбор не был таким верным»³.

Проникновенные слова находит Торо для Брауна, которым он гордится, как великим сыном американского народа. Он говорит о его глубокой честности, светлом уме и активном гуманизме.

Торо разоблачает клевету врагов народа, объявивших Брауна сумасшедшим. С блеском сарказма он доказывает, что сума-

¹ Henry David Thoreau. A Yankee in Canada etc., p. 167.

² Там же, стр. 167.

³ Там же, стр. 174.

шедшим является американское правительство, которое держит негров в рабстве: «Сумасшедший! Отец и шесть сыновей и их соратники — все внезапно сошли с ума, в то время, как тиран, находящийся в здравом уме, держит еще более жесткой хваткой свои четыре миллиона рабов, а тысяча редакторов, его слуг, тоже находящиеся в здравом уме, спасают страну и свой бэкон»¹.

Поистине со свифтовской или радищевской яростью обличает Торо американское «правительство, которое притворяется христианским, а само ежедневно распинает на кресте миллионы христов!.. Это самое лицемерное и дьявольское правительство смотрит с высоты своего трона на судорожно рвущиеся к свободе четыре миллиона людей и с невинным видом спрашивает: «За что ты нападаешь на меня?»².

Какой большой путь прошел Торо в своем идейном развитии со времен «Уолдена», за каких-нибудь пять лет! От пассивного гражданского неповиновения, от индивидуалистических поисков «лучшей жизни» он пришел к сознанию необходимости массовой борьбы за свободу, народного восстания. «Браун имел смелость утверждать, что человек вправе совершить насилие над рабовладельцем, чтобы спасти раба,— заявил он в конце своей речи.— Я согласен с ним... Я не хочу убивать и не хочу быть убитым, но я предвижу обстоятельства, при которых и то и другое будет для меня неизбежным»³.

Еще в 1856 г. в письме к английскому другу Торо предсказал гражданскую войну в США. «Я только хочу, чтобы Север проявил больше мужества и разрешил бы вопрос (о рабстве.— Н. С.) немедленно»⁴.

Торо скончался в начале этой войны, на первом ее году.

Последнее произведение Торо, опубликованное посмертно — «Жизнь без принципа» (1863) — пронизано страстным отрицанием буржуазного предпринимательства, бизнеса. «Этот мир является миром бизнеса... Я не знаю ничего на свете, включая даже преступление, более враждебного поэзии, философии, самой жизни, чем этот вечный, непрекращающийся бизнес»⁵.

Торо рассматривает буржуазное предпринимательство со всех сторон и каждый раз приходит к выводу, что оно основано на подлости, эксплуатации и бесчеловечии: «Так многие готовы жить, лоя удачу, чтобы за счет этого получать возможности распоряжаться трудом менее удачливых, не внося своей доли, не создавая никаких ценностей для общества!

И это называется предпринимательством! Я не знаю ничего более поразительного, чем все более усиливающаяся безнрав-

¹ Henry David Thoreau. A Yankee in Canada etc., p. 168.

² Там же, стр. 171.

³ Там же, стр. 175.

⁴ «Mainstream», April, 1960, p. 24.

⁵ Henry David Thoreau. A Yankee in Canada etc., p. 249.

ственность в сфере коммерции и всех аналогичных способов добывания средств к жизни... Свинья, добывающая себе пропитание, роясь рылом в земле, устыдилась бы такой компании»¹.

И снова, как в «Уолдене», Торо выдвигает социалистический идеал. Труд должен быть не тяжелой обязанностью, а удовольствием, радостью — иначе нет смысла жить на свете, заявляет писатель².

Так, разрывая пути трансцендентализма, Торо шел от идеи переделки человека в рамках существующего строя к активной борьбе со злом, угнетающим народ, к идее переделки общества.

Замечательны мысли Торо о назначении писателя, обогатившие реалистическую эстетику. Сурово осуждая развлекательную литературу, он заявлял, что писательский труд это — не забава, а служение людям, обществу. Торо приравнивал писательский труд к труду пахаря. Оба они кормильцы, оба дают хлеб: первый — для удовлетворения физического голода, второй — духовного. И подобно тому, как пахарь старается глубоко вспахать землю, чтобы, посеяв зерно, собрать хороший урожай, так и писатель должен поднимать глубокие пласты жизни, чтобы создать хорошее произведение. «Если вы вспашете глубоко и смело, вы посеете и взрастите хлеб жизни»³.

Интересны его суждения о языке и стиле писателя. Только близость к жизни, к людям труда может, по мнению Торо, излечить писателя от вялости, невыразительности, пустословия. Торо считал, что лучшими «украшениями стиля» являются «простота, энергия и искренность»⁴, и это точно характеризует его собственный стиль.

Если Эмерсон сумел понять богатства народной речи, то Генри Торо удалось практически использовать эти богатства и придать литературному языку лаконизм, энергию и точность народной речи.

Торо оставил огромное идейное наследство. Его прямым приемником явился великий Уитмен. На книги Торо опирался Жоакин Миллер в своей страстной критике капиталистических отношений. Идеи Торо явились огромной моральной поддержкой и творческим стимулом для Теодора Драйзера, о чем ясно говорит изданная им антология «Живые мысли Торо» (1939).

Значение Торо выходит далеко за пределы США. Он оказал влияние на мировую литературу. Книги Торо вдохновляли Льва Толстого на борьбу с самодержавием; они были для него мощной духовной поддержкой⁵.

¹ Henry David Thoreau. A Yankee in Canada etc., p. 256.

² Там же.

³ Thoreau Today. Selections from His Writings. Ed by Helen B. Morrison. N. Y., 1957, p. 257.

⁴ Там же, стр. 261.

⁵ Л. Н. Толстой. О литературе. М., 1955, стр. 491.

Маргарет Фуллер (1810—1850). Маргарет Фуллер родилась в г. Кэмбридж-порте (штат Массачусетс) в семье адвоката. Ее отец, Тимоти Фуллер, выходец из небогатой семьи, окончил Гарвардский университет и четырежды избирался членом Конгресса. Это был человек твердых и независимых взглядов, постоянно боровшийся против косных, консервативных традиций Новой Англии.

Унаследовав бунтарский характер отца, Маргарет Фуллер с большой остротой ощутила зависимое положение женщины в буржуазном обществе. И все-таки она сумела преодолеть многие преграды, стоявшие на ее пути к образованию и творческой деятельности.

Хотя двери Гарвардского университета для нее, как для женщины, были закрыты, она сближается с передовыми студентами университета и с их помощью изучает произведения английских и немецких романтиков. Но ее идейными вдохновителями, ее кумирами были Руссо и Гете.

В 1840 г. Маргарет Фуллер вступает в кружок трансценденталистов, сразу же завоевав авторитет как литературный критик. В течение двух лет она редактирует журнал «Дайел» (с 1840 по 1842 г.), превратив его в боевой орган трансценденталистов, наметив пути развития американской литературной критики.

В 1844 г., после закрытия журнала «Дайел», Маргарет Фуллер переехала из Бостона в Нью-Йорк. В те времена Бостон, провозглашенный «Новыми Афинами», являлся культурным центром США, куда совершалось паломничество. Переезд в Нью-Йорк, в литературную провинцию, воспринимался не только как нелепый, но как своего рода вероломный шаг.

Но Маргарет Фуллер знала, что она делала: она бежала от нетерпимости пуританского Бостона, от его консерватизма, чопорности, узости его интересов.

Разделяя вместе с Эмерсоном и Торо их передовые социальные и политические взгляды, Маргарет Фуллер вызвала на себя дополнительный гнев буржуазной Америки, смело выступив в защиту равноправия женщин. В памфлете «Женщина в девятнадцатом столетии» (1845) она страстно и убедительно отстаивает равноправие женщины в политической, общественной и частной жизни, в браке и семье. Она говорит об огромных «скрытых силах», заложенных в женщине и требующих освобождения.

Приехав в Нью-Йорк, Маргарет Фуллер становится первой в США женщиной — профессиональным журналистом, сотрудничая в «Нью-йоркской трибуне» Хорэйса Грили.

Ее энергия находит выход в кипучей журналистской, литературной и общественной деятельности. Она идет в трущобы Нью-Йорка, в тюрьму Синг-Синг и берет на себя попечение о бедняках и отверженных. Она быстро сближается со всеми видными лите-

раторами Нью-Йорка, поддерживает начинающих писателей, пишет множество рецензий. Из всей массы писателей 40-х годов М. Фуллер выделила двух американских писателей — Мельвила и Уитмена — которым, по ее мнению, суждено двинуть вперед американскую литературу¹.

Закономерен интерес Маргарет Фуллер к планам социального переустройства общества. В отличие от Эмерсона, она проявила гораздо больший интерес к замыслам создателей колонии Брук Фарм, и, хотя она не приняла непосредственного участия в их эксперименте, она горячо обсуждала с ними планы создания этой колонии.

В 1846 г. эта «очарованная душа» уезжает в Европу, где ее горизонты расширяются. В Европе классовые противоречия буржуазного строя обнажились до предела. Здесь назревала революция 1848 г., здесь кипела классовая борьба, в то время как в Америке лучшие умы были заняты философскими абстракциями. «Ах, если бы я приехала сюда десятью годами раньше! — пишет она в своем дневнике. — Теперь же приходится признать, что жизнь моя сложилась неудачно, ибо столько сил было растрачено на абстракции, которыми я занималась только потому, что я не росла в благоприятных условиях»².

В этих словах заключена, несомненно, критика трансцендентализма. Маргарет Фуллер уже не удовлетворяют абстракции.

Усиливается ее интерес к социальным проблемам, к идеям утопического социализма. «Чем больше я наблюдаю ужасные пороки, присущие государственному строю европейских стран, тем сильнее возмущает меня корыстолюбие или глупость тех моих соотечественников, которые препятствуют рассмотрению подобных проблем, имеющему целью искоренение этих зол»³, — писала она в эти же годы.

В 1847 г. Маргарет Фуллер приезжает в Рим и принимает участие в национально-освободительном движении итальянских патриотов. Она становится деятельной сторонницей Мадзини и героически борется в рядах участников римского восстания 1849 г., организуя перевязку раненых. В Италии она знакомится с аристократом Оссоли, вовлекает его в борьбу и выходит за него замуж.

После поражения римского восстания и ухода Мадзини в эмиграцию, Маргарет Фуллер уезжает в Америку вместе с мужем и ребенком. Впереди ее ждали материальные лишения и травля, ибо бостонские пуритане косо смотрели на эту бунтарку

¹ The American Transcendentalists. Their Prose and Poetry. Ed. by Perry Miller. N. Y., 1957, p. 189.

² Там же, стр. 187.

³ Цит. по книге: В. Л. Паррингтон. Основные течения американской мысли, т. II, М., 1962, стр. 562.

и надеялись при случае затравить ее за «безнравственность». Но судьба распорядилась иначе: корабль, на котором плыла Маргарет Фуллер с семьей, потерпел крушение у берегов Америки, и все трое погибли.

Значение Маргарет Фуллер в истории американской литературы XIX в. определяется тем, что она заложила в США основы литературной критики, которая в ее время находилась в зародышевом состоянии.

В одной из ранних своих статей «Диалог» (1844) Фуллер воспроизводит разговор между поэтом и критиком и выясняет задачи литературной критики. Критик — родной брат писателя, его чуткий ценитель, верный ориентир, по которому писатель определяет, не сбился ли он с пути.

М. Фуллер резко осуждала сентиментально-романтические тенденции в творчестве Лоуэлла и Лонгфелло, что вызвало ярость бостонских «браминов».

Высшим достоинством писателя М. Фуллер считала не изящество стиля и богатство фантазии, а твердость убеждений и независимость от сильных мира сего. Замечательна в этом плане ее статья «Гете» (1844). Маргарет Фуллер говорит о величии замысла «Фауста», о гениальности творца «Вертера» и «Фауста». Но в то же время она отмечает слабости Гете, которые впоследствии так глубоко рассмотрит и объяснит Энгельс.

Сравнивая Гете с Бетховеном, Маргарет Фуллер отдает пальму первенства Бетховену, ценя в нем чувство собственного достоинства, презрение к сильным мира сего. Она приводит следующую запись из дневника Бетховена: «Короли и принцы действительно могут делать профессоров и советников и вешать на них титулы; но великих людей они делать не могут». И далее Бетховен рассказывает о пресловутой встрече с королевской семьей в Баден-Бадене, которую Гете приветствовал глубоким церемонным поклоном, отступив в сторону, а Бетховен, нахлобучив шляпу и застегнув сюртук, двинулся прямо на «принцев и паразитов», и они вынуждены были посторониться и поклониться ему.

Комментируя эту запись, Маргарет Фуллер восклицает: «Не может быть сомнения, на чьей стороне истинное величие и благородная правда. Мы прощаем тебя, Гете, но перед тобой, Бетховен, мы преклоняемся»¹.

Для американских писателей статья Фуллер имела воспитательное значение. Она учила их беречь свою независимость, гордо нести звание художника.

Этим же духом пронизана лучшая статья М. Фуллер «Американская литература. Ее теперешнее состояние и ее перспективы в будущем» (1846).

¹ The American Transcendentalists, p. 170.

Статья начинается с утверждения, что американской литературы не существует, несмотря на то, что в Америке пишется много книг, ибо «книги, которые либо подражают образу мыслей и образу жизни Европы, либо копируют их, не составляют американской литературы».

Выразив решительный протест против подражания английской литературе, М. Фуллер призывает писателей развивать самобытную американскую литературу. Критик заявляет, что даже «самое скромное усилие в этом направлении будет бесконечно полезным». Вместо того чтобы завозить из-за моря диковинные цветы поэзии, «чтобы поощрять наше вдохновение», надо «заботливо ухаживать за простейшим лесным цветком, проросшим на родной почве,— цветком, который бы рос и развивался естественно, а не понуждаемый к этому соблазном денег и славы»¹. Чрезвычайно важно последнее замечание писательницы, свидетельствующее о ее понимании высокого назначения искусства.

Отметив далее, что в Америке поразительно мало талантов, а литературная продукция все еще жалка, критик выясняет причины столь плачевного состояния американской литературы.

И в первую очередь М. Фуллер страстно протестует против зависимости литературы от денежного мешка, которая в Америке проявилась в более циничной форме, чем в Европе.

«Ни один гений не пишет ради денег; но очень важно создать ему условия для того, чтобы он смог проявить свои способности, освободив его от забот и материальных трудностей.

В нашей стране это очень трудно осуществить; и подобное состояние вещей становится все хуже и хуже, ибо все меньше и меньше остается у художника времени для произведений, требующих величайших усилий и длительного труда».

И далее критик с гневом протестует против превращения искусства в разновидность бизнеса в США. «Издатель, обязанный рассматривать свое дело как бизнес, требует от автора только таких произведений, которые найдут немедленный спрос и сбыт, ибо он не может принять что-нибудь иное. Это никуда не годится!»

Отсюда проистекает долг литературной критики в Америке: «научить публику ценить более редкие и благородные цветы поэзии, научить ее выращивать алоэ, чтобы она была способна ждать сто лет, когда расцветет это алоэ, в противном случае в ее садах скоро не останется ничего, кроме картофеля и овощей»².

Вся литературно-критическая деятельность Маргарет Фуллер пронизана заботой о развитии высокоидейной литературы в США. Цель литературы, заявляет она в рассматриваемой

¹ The American Transcendentalists, p. 191.

² Там же, стр. 193.

статье, воспитание народа в духе гуманизма, демократии и социальной справедливости.

И с этой точки зрения она резко критикует современные журналы и газеты, которые, при жалком состоянии художественной литературы в Америке, остаются «в настоящее время единственным эффективным средством всеобщего образования народа». На самом же деле они не выполняют этого своего назначения, ибо «их цель состоит в том, чтобы поставлять развлечение в часы досуга», и вместо пользы они наносят прямой вред обществу.

В конце статьи Маргарет Фуллер поднимает вопрос, который вплоть до сегодняшнего дня остается жгучим для американской литературы — вопрос об ответственности писателя, о его мужестве и стойкости, его верности жизненной правде. Она произносит вдохновенные слова о бесстрашии и честности художника.

Писатель, заявляет Фуллер, «должен говорить смело, когда страх или сомнение скуют уста других... Только благородное бесстрашие может дать мысли крылья, на которых можно парить выше обычного кругозора и видеть потребности массы. Для писателей нет более благородного дела, как страстно любить правду, искать справедливости и тогда выразить, согласно своим способностям, то, что у них на уме; они не должны думать о последствиях, бог позаботится о них.

Недостаток такого благородного мужества, такой веры в силу правды и добрых побуждений парализует мысль в нашей стране. Издатели боятся, писатели боятся. И если доблестное сопротивление не будет возникать в религиозных душах, есть опасность, что весь свет скоро будет окутан тьмой, если только какой-нибудь ветер не раздует искру, из которой может разгореться опасное пламя»¹.

Маргарет Фуллер сама была такой мятежной душой, которая не позволяла, чтобы тьма невежества и эгоизма поглотила свет истины, не позволяла погаснуть искре, дабы когда-нибудь из нее разгорелось опасное, но очистительное пламя борьбы за справедливость. Эта бунтарка своими статьями способствовала развитию критического реализма в американской литературе.

* *
*

Идейный союз трансценденталистов с романтиками был плодотворным. Являясь соратниками романтиков и опираясь на их эстетику, трансценденталисты пошли дальше в деле правдивого и глубокого отражения жизни, пролагая дальнейшие пути крити-

¹ The American Transcendentalists, p. 194.

ческому реализму. Они показали пример конкретного анализа капиталистической системы, обнажения ее пороков. Зорким глазом заглянули они в глубины народной жизни, поставив вопрос о трагической судьбе трудового народа в стране бизнеса.

Трансценденталисты закрепили гражданские традиции, созданные романтиками. Личным примером вмешательства в общественную жизнь страны трансценденталисты еще выше подняли роль писателя как глашатая правды и борца-гражданина. Их идеи об огромной общественной роли искусства, о писательском труде, приравненном к труду пахаря, готовили создание реалистической эстетики в США.

БОСТОНСКАЯ ШКОЛА

В конце 50-х годов, когда деятельность романтиков и трансценденталистов пошла на убыль, на литературной арене США возобладали реакционные силы. Они стали диктовать всей американской литературе свои нормы, стремясь направить ее в русло буржуазно-охранительной традиции. Апологеты буржуазной Америки трансформировали романтизм Купера, Готорна, Мельвиля и превратили его в средство идеализации американской действительности. Они отбросили гуманизм и демократизм своих великих предшественников, их страстную заинтересованность в социальных вопросах и стали культивировать «чистое» искусство как убежище от «вульгарной» действительности.

Так возник в США реакционный романтизм, получивший название бостонской школы. Представители бостонской школы насаждали свои «нормы прекрасного», требовали от литературы утонченности и изящества. Картины нищеты народа, разоблачения пороков господствующих классов были объявлены «вульгарными», «неприличными», недостойными занять место в литературе, которая должна «парить в сфере воображения и мечты».

Бостонцы отворачивались от жизни, от ее острых вопросов. Как в свои дома, так и в литературу бостонцы пускали только благовоспитанных леди и джентльменов. Не случайно эта узкая каста буржуазных эстетов, отгородившаяся от жизни народа, получила кличку литературных «браминов», и бостонцы не без гордости носили эту кличку.

Бостонская школа тормозила развитие критического реализма в США еще и тем, что она презрительно третировала оригинальную американскую литературу, призывая к подражанию английским консервативным писателям. Так, например, один из «браминов», литературный критик Эдвин Уиппл настойчиво стремился направить писателей на путь подражания английским образцам. В работах Уиппла предельно обнажена тенденция игнорирования национальной американской литературы.

Глава бостонской школы, **Оливер Уэнделл Холмс** (1809—1892), выступил в американской литературе в конце 50-х годов, т. е. в период напряженной идеологической борьбы в Америке, когда на повестке дня стоял вопрос о переходе к вооруженной борьбе против рабства.

Однако во всех его книгах, романах и стихах нет ни слова об общественной жизни страны, о социальных проблемах. В своем творчестве Холмс соорудил прочную стену, отделяющую литературу от жизни.

Первая книга Холмса «Самодержец обеденного стола» (1858) вводит читателя в замкнутый мирок: действие происходит в одном из пансионов Бостона. Жильцы — богатый буржуа «самодержец», профессор, поэт, студент-богослов, молодая учительница, хозяйка пансиона, ее дочь и сын — собираются ежедневно за обеденным столом и ведут разговоры на разные темы.

Они рассуждают о старости, о пьянстве, о поэзии, об американской аристократии — словом, обо всем, кроме... борьбы против рабства, которая буквально бурлила во всех американских городах и, конечно, в Бостоне.

Разговор о поэзии ведется на таком уровне. Что более всего вдохновляет поэтов? — спрашивают поэта. «Женщины, — следует ответ. — Их любовь вдохновляет поэта, а их похвала является его лучшей наградой»¹.

Что касается американской аристократии, то о ней речь идет с должным уважением и почтением. Автор гордится тем, что в Америке формируется денежная аристократия. «Разумеется, ее краеугольным камнем являются деньги... Американская аристократия, — говорит автор, — уже показала себя во время войны за независимость, она доказала, что она достойна своих привилегий, и она еще покажет себя»².

Холмс дает писателям образец того, как надо писать о теневых сторонах американской жизни. Он лишь слегка их касается, чтобы тут же все сгладить и примирить. Так, например, холостой пожилой буржуа («самодержец») начинает симпатизировать молоденькой учительнице. Она одинока и бедна. Но Америка — страна великих возможностей для каждого американца. Богатый человек ведет ее к алтарю, и они живут в мире и счастье.

Своеобразным продолжением книги явилась вторая — «Профессор за обеденным столом» (1859). Действие происходит по-прежнему в Бостоне, в том же пансионе. Те же жильцы и хозяйка пансиона, кроме «самодержца», вместо которого появляется очень богатый джентльмен маленького роста.

¹ Oliver Wendell Holmes. The Autocrat of the Breakfast Table. Leipzig, 1883. p. 198.

² Там же, стр. 278.

По сравнению с предыдущей, эта книга отличается более воинственным пропагандистским духом. Здесь уже нет пустяковых разговоров на пустяковые темы. Хотя автор по-прежнему увिलивает от необходимости высказаться по вопросу о рабстве (в книге об этом нет ни слова), тем не менее разговоры здесь принимают более реакционный характер, в них затрагиваются весьма существенные вопросы.

Главной темой «Профессора» является восхваление буржуазной Америки и американской демократии. Для американца, утверждает автор, «свободомыслие представляет собою естественный процесс, подобно дыханию или биению сердца... В Америке ребенок впитывает свободу с молоком матери»¹. И это утверждалось в те дни, когда на невольничьих рынках Америки продавали детей, отторгая от материнской груди!

Автор прославляет бостонских дам, сравнивает их с римскими матронами. Но его возмущают другие женщины, которых можно встретить на бостонских улицах — плохо одетые, без хороших манер. «Откуда они пришли? Не из бостонских гостиных, могу вас уверить!»².

Дух аристократизма и снобизма пронизывает книгу. Не без наглости автор дает классификацию американским гражданам, в которой на первом месте стоят богатые джентльмены, а на последнем — «очень бедные люди, склонные к безнравственности»³.

Во время Гражданской войны Холмс создает два романа («Элси Веннер», 1861 и «Ангел-хранитель», 1863), в которых полностью обойдены социальные и политические вопросы. Он преподносит читателю сентиментальные романтические истории чувствительных девиц и меланхолических молодых людей.

После Гражданской войны Холмс заканчивает третью книгу из серии «обеденного стола». Она называется «Поэт за обеденным столом» (1872). Перед нами — все тот же пансион в Бостоне. Конечно же это не пансион госпожи Воке! Сама хозяйка — милая, добрая женщина, относящаяся к пансионерам с материнской заботой. Жильцы, состав которых обновился, — с причудами, эксцентричные, но решительно все милые люди.

Пансион этот — счастливое место для его обитателей. Здесь все девушки находят себе богатых мужей, все ученые и писатели становятся знаменитостями. И, наконец, сама хозяйка пансиона расстается со своим доходным домом, так как дочь ее удачно выходит замуж.

В этой книге Холмса, как и в предыдущих, рядом с «высокой нравственностью», с респектабельностью и хорошими мане-

¹ Oliver Wendell Holmes. The Professor at the Breakfast Table. N. Y., Hurst and Co., p. 83.

² Там же, стр. 153.

³ Там же, стр. 121.

рами, с требованиями строгого соблюдения приличий уживается презрение к человеку, особенно к «низшим» классам.

Холмс не стесняется высказывать откровенно расистские взгляды. Он нагло клеветает на североамериканских индейцев, говоря об их «гнусных преступлениях», «их кровожадных злодействах», он сравнивает индейцев с волками и гиенами¹.

Холмс снова дает классификацию людей по интеллекту и оказывается, что к первому, высшему классу относятся адвокаты и дельцы. «Следующими идут, с точки зрения таланта, священники. Третий класс людей — это врачи и поэты, которые и наполовину не обладают культурой адвоката и на четверть — культурой священников»². Все остальные просто не идут в счет.

В книге затронута и тема искусства. Холмс высказывает по вопросам эстетики и искусства много таких мыслей, которые родят его с европейскими декадентами и делают его духовным отцом американского декаданса.

Отчетливо звучит в его книгах, особенно в последней, проповедь эстетства. Вот, миссия поэта, по Холмсу: «Подобно Синдбаду в долине драгоценных камней, он стремится наполнить карманы бриллиантами...»³. И ни слова об общественной роли поэта, о его роли в обществе.

Холмс делает ставку на одного читателя из тысячи, из миллиона. Именно для этого одного читателя, который с интересом прочтет его книгу «и будет лелеять ее и восторгаться ею», и пишет Холмс⁴.

В поэзии Холмса проповедь «чистого» искусства сочетается с прославлением бизнеса. Стихотворение «Грядущая эра» из сборника «Железные ворота» (1881) — открытая декларация «чистого» искусства. Наступает век науки, которая скоро вытеснит поэзию, жалуется поэт. Холмс тоскует по «чистому» искусству, он хотел бы уйти от прозаической эпохи в мир искусства, скрыться в башне из слоновой кости. Ему бы хотелось «оставить ужасный дневной свет реальности» и «гулять среди маргариток, мокрых от росы»⁵.

Однако поэтическая практика Холмса является прекрасной иллюстрацией тезиса В. И. Ленина о партийности литературы. Как ни хотелось Холмсу «гулять среди маргариток, мокрых от росы», он должен был возвратиться к трезвой действительности и выполнять свою функцию певца буржуазной Америки.

Холмс дает пример холопского служения «большому бизнесу». Он заставляет свою музу работать на монополистов, вос-

¹ Oliver Wendell Holmes. The Poet at the Breakfast Table. London, Dent and Co., p. 221.

² Там же, стр. 120—122.

³ Там же, стр. 104.

⁴ Там же, стр. 35.

⁵ Poetical Works of Oliver W. Holmes. In two volumes, vol. II, N. Y., 1892, p. 228.

певать барыши и бизнес. Таково содержание большинства его послевоенных стихов. Особенно показательно «Приветствие Чикагскому Коммерческому Клубу» (1880), прочитанное на банкете бизнесменов. В стихотворении «Уитьеру» (1887) Холмс называет Америку страной, в которой осуществились «мечты и самые большие надежды». И это — после событий 1886 г. и казни рабочих лидеров Чикаго!

Свое отношение к классовой борьбе своего времени Холмс выразил в «Стихотворении, написанном по случаю открытия новой городской библиотеки в Бостоне» (1888). Поэт вопрошает, намекая на борьбу пролетариата:

Может ли Свобода дышать, если будет править невежество?
Может ли процветать Коммерция там, где правит анархия?

Бостонская школа, лидером которой был Холмс, являлась главным препятствием на пути реализма в США вплоть до Гражданской войны.

Глава II

НАРОДНЫЕ ИСТОКИ РЕАЛИЗМА

Если бостонская школа грозила обессилить американскую литературу, полностью оторвать ее от жизни; если она обрекала писателей на творческое бесплодие, подражательство, то могучим целительным фактором в развитии реализма в США оказался фольклор. Он возбуждал интерес к народной жизни, он стимулировал развитие национальной литературы.

Вопрос о влиянии устного народного творчества на формирование реализма изучен в США пока еще недостаточно. В одних случаях это влияние установить очень легко (известно, например, что творчество Джоэла Гарриса целиком базируется на негритянском фольклоре, а Марк Твен воспитан на образцах народного юмора), в других случаях требуется более тонкий анализ, чтобы обнаружить связи фольклора и реализма (например, в творчестве Бичер Стоу, Уитмена, Брет Гарта, Жоакина Миллера и др.).

Изучая эту проблему, мы прежде всего должны обратить внимание на тот факт, что в США фольклор зародился гораздо позже, чем в Европе, и отдельные его виды появились одновременно с возникновением реализма. Америка еще не раз поразит нас своими странностями, своей несхожестью с Европой: ведь в Европе эпос, например, формируется в X—XII вв.!

Правда, отдельные образцы американского фольклора имеют более древнее происхождение. Это, прежде всего, индейский фольклор, мотивы которого сохранились в прекрасной «Песне о Гайавате» Лонгфелло. Но белые пришельцы стали беспощадно уничтожать индейцев и их культуру. Расовая ненависть, шови-

низм, насаждаемые господствующими классами, помешали американским ученым собрать сокровища индейского фольклора, о чем приходится глубоко сожалеть.

Затем в Америке появляется (в XVII в.) негритянский фольклор, влияние которого на американский критический реализм было весьма значительным. Рядом с этим фольклором в США (в конце XVIII в.) возникают народные песни о войне за независимость, о переселении на Запад, начавшемся до войны.

Наконец, в начале XIX в. в США слагается фольклор фермеров (легенды о Дэви Крокете), а к середине века — фольклор лесорубов и ковбоев: легенды о Поле Бэньяне и ковбойские песни. На эти легенды и песни ученые обратили внимание лишь в начале XX в.

В 30-х годах нашего века исследователи США уже заговорили о роли фольклора в формировании американского реализма. Так, в 1933 г. проф. А. Уонн, впервые в США, заявил, что «на фундаменте устного народного творчества была создана основная масса реалистической литературы»¹.

Отметим еще одно несходство между американской и европейской литературой с точки зрения связей с фольклором. В Европе острый интерес к фольклору проявили романтики. Они его собирали и популяризировали, они им вдохновлялись (братья Гримм, В. Скотт, Г. Гейне и др.).

В Америке же на устное народное творчество опирался критический реализм. Явившись реакцией на бостонскую школу, полную условностей и ограничений, ориентированную на викторианскую литературу Англии, американский реализм в своем стремлении показать самобытную национальную жизнь, естественно, искал опору во всем, что помогало решить эту задачу, в частности в устном народном творчестве.

НЕГРИТЯНСКИЙ ФОЛЬКЛОР США

Ввоз негров и применение рабского труда в Америке началось почти одновременно с появлением первых поселенцев на берегах этого континента, т. е. в начале XVII в. Негры сыграли в жизни США колоссальную роль. Прежде всего, им принадлежит львиная доля труда по созданию материальных ценностей. Они выполняли самую тяжелую работу: трудились на плантациях, корчевали лес, сооружали плотины и дамбы, строили дороги, грузили и разгружали пароходы и пр.

Огромным оказался вклад негритянского народа и в американскую культуру. Обладая богатым музыкальным и поэтическим даром, негры дали Америке джаз, обогатили американский

¹ Lewis W a n n. Ed. The Rise of Realism. American Literature from 1860 to 1888 N. Y., 1946, p. 778.

театр, создали чудесные народные песни и сказки о животных.

Древнейшими образцами негритянского фольклора являются сказки о животных. Часть этих сказок была завезена из Африки, другая часть была создана в Америке, в условиях рабства. Негритянские сказки обладают всеми драгоценными качествами народных сказок. В них сатирически высмеиваются сильные мира сего, в них выражена мечта о социальной справедливости. Гений негритянского народа избрал в качестве положительного героя Братца Кролика, торжествующего над своими вековыми врагами — жадным Волком, хитрым Лисом, хищным Коршуном. Тонкая ирония, лукавство, богатство языковых средств отличают эти сказки в художественном плане.

Вторая разновидность негритянского фольклора, которая создавалась в Америке во времена рабства, — это «спиричуэлз», т. е. духовные песни. Буржуазные американские литературоведы, исследуя негритянский фольклор, обычно замалчивают песни протеста, но охотно пишут о «спиричуэлз». Однако они искажают смысл этих духовных песен, подчеркивая в них мотивы христианской любви, смирения и покорности судьбе.

На самом деле, как показали прогрессивные американские исследователи, под религиозной оболочкой этих песен скрывался дух возмущения и протеста против рабства. Надо учесть, что духовные песни были единственной формой выражения подлинных настроений негритянского народа, ибо распевание песен протеста на плантациях жестоко каралось.

Первым вскрыл истинный смысл «спиричуэлз» Фредерик Дуглас. Прославленный борец за свободу негритянского народа, бывший раб, в своей «Повести о жизни Фредерика Дугласа» (1845) приводит текст популярной духовной песни «О, Ханаан», которую он много раз пел вместе с другими рабами:

О, Ханаан, мой Ханаан,
Я стремлюсь к тебе, страна Ханаан!
На пути, я знаю,
Львов я повстречаю,
Но я не желаю
Оставаться здесь.
Скорее к богу,
Страшна дорога,
Но я не желаю
Оставаться здесь.

(перевод П. Карпа)

Дуглас так комментирует этот образец «спиричуэлз»: «В этой песне, которую мы любили больше всего, был двойной смысл. Некоторые, исполняя ее, думали о скором переселении в мир иной, но в наших устах она означала бегство в свободные штаты и избавление от всех невзгод и опасностей рабства»¹. Впослед-

¹ Мэрри Беккер. Прогрессивная негритянская литература США. Л., 1957, стр. 18.

ствии Стерлинг Браун (1937) и Герман Аптекер (1939) в своих исследованиях подтвердили, что «спиричуэлз» явились замаскированными песнями протеста, что их пронизывало стремление негритянского народа к свободе.

Кроме «Ханаана», популярной «спиричуэлз» была «Иди, Моисей», где в замаскированной форме выражено требование освобождения негров от рабства.

Иди, Моисей,
Иди в землю египетскую.
Скажи фараону:
«Отпусти мой народ...
Он так угнетен, что терпеть больше не может,
Отпусти мой народ...
Если не сделаешь этого, я вас уничтожу.
Отпусти мой народ»¹.

Популярными были также гимн о Самсоне, сокрушившем храм и отомстившем своим врагам, скрытый смысл которого заключался в призыве сокрушить рабство в Америке; песня о переходе через Иордан, которая символизировала свободу и под которой подразумевалась река Огайо².

Негритянские народные песни чисто светского содержания необозримы по количеству и тематике. Прежде всего необходимо назвать трудовые песни. Что бы ни делал негр, его труд всегда сопровождался песней. Проф. Джон Ломакс, крупнейший знаток и собиратель американских народных песен, так пишет о богатстве негритянских песен труда: «Кроме спиричуэлз, негры создали также трудовые песни, когда они погружали и разгружали пароходы, сооружали дамбы или долбили породу в шахтах, прорывали каналы, прокладывали железнодорожные пути или превращали пустыни в возделанные поля. То обстоятельство, что этим достижениям человеческого труда помогал ритмический аккомпанемент, что пот и грязь, и муки труда, и потуги были облагорожены музыкой, что эта музыка, ее захватывающая нежность, сама была продуктом труда — должно было бы вдохновить какого-нибудь поэта на создание мифологического эпоса, как дар признательности людям труда, которые помогли создать Америку»³.

¹ L. Hughes and A. Bontemps. Ed. The Book of Negro Folklore. N. Y., 1959, p. 292.

² Рассматривая вопрос о происхождении «спиричуэлз», М. Беккер справедливо отмечает, что, создавая их, негры опирались не только на Библию. При создании «спиричуэлз» использовались «сохранившиеся в устной традиции мелодии и ритмическая основа народных песен» (М. Беккер. Прогрессивная негритянская литература США. Л., 1957, стр. 18).

Как замаскированные песни протеста «спиричуэлз» сохраняют свою популярность до наших дней, о чем свидетельствует исполнение их Полем Робсоном — выдающимся борцом за мир и права негритянского народа.

³ John Lomax. Adventures of a Ballad Hunter. N. Y., 1947, p. 262.

Приводим образец трудовой песни, сложенной грузчиками на пароходах, ходивших по великой реке Миссисипи. Здесь людским страданиям, их жалобам на каторжный труд противопоставлена холодная, равнодушная река, вечно несущая свои воды вперед:

Ходят баржи вверх
по Миссисипи,
Грузим баржи,
грузим день-деньской.
Хлопок лег на плечи
тяжкой кипой,
Хлопок отнял
силы и покой...
Миссисипи
Течет безмолвно,
Не слыша стонов,
Струятся волны.
И кровь и слезы
Уносит молча
Река...
Жизнь уходит,
Слабеют силы,
Нам отдых будет
На дне могилы;
А Миссисипи
Все катит волны
Вперед...¹

Негры часто пели песни, оплакивающие рабскую долю. Не следует, однако, думать, что все негритянские песни покрыты черным флером. Переносить тяжелую долю неграм помогало присутствующее им чувство юмора, народный оптимизм.

Большая сила чувства и искренность заложены в негритянских любовных песнях. В этих песнях часто выражаются тоска по любимой, грусть расставания, но звучат и другие настроения — радость жизни, радость любви — настроения, которые не могли задушить даже ужасы рабства. Слова в таких песенках просты, но сила чувства — огромна. Такова песня «Она меня обнимала».

Она меня целовала,
И руку мне пожимала,
И плакала, и обнимала,
И мне на прощанье сказала,
Что я ей дороже всех².

Тонкий ценитель негритянского фольклора, Брет Гарт так характеризует любовную песню «Роза Алабамы», которую поет один из его персонажей: «Он пел негритянскую песенку, безграмотную и нескладную, нелепо-неистовую по страсти... В ней звучала ребяческая влюбленность... неудержимое чувство; страстное томление, изысканная нежность»³.

¹ «Литературная газета», 1961, 9 сентября.

² L. W a n n. Ed. The Rise of Realism..., p. 277.

³ Брет Г а р т. Избранные произведения. М., 1956, стр. 154.

Среди любовных песен мы находим много шуточных, но всегда в них подчеркивается верность, неделимое чувство. Так, в песне «Красная роза» есть такие слова:

Море и небо бледнеют иногда,
Но любовь моя верна и не линяет никогда ¹.

В песне «Вайни» влюбленный говорит:

Один любит десяток, другой — два десятка,
Но я тебя, Вайни, люблю одну — без остатка ².

В свете великой борьбы против рабства в США первостепенное значение имеют песни протеста. Созданные еще в начале XIX в., эти песни правдиво отражают дух протеста, назревавший в негритянских массах на Юге, их готовность к восстанию и борьбе за свободу. Этот дух протеста выливался и в открытые действия, вроде восстания Ната Тернера, борьбы Фредерика Дугласа и др.

Вот одна из ранних песен протеста, которую распевали члены тайного общества негров в Южной Каролине, готовившего восстание в начале XIX в.:

Вставай народ, оковы сбей,
Иди за правдою своей.
Настал великий, грозный час,
В бою свобода встретит нас... ³

(перевод А. Андреева)

А вот песня, которую пели рабы, восставшие под руководством Ната Тернера:

Тиран, весь мир твой задрожал,
И ветер дом тебе поджег,
И раб, что ныне зверем стал,
Как человек проснуться смог.
Так с богом же, на мечь, вперед!
Долой господ!
Тиран умрет!
Цепей мы больше не хотим.
И мы умрем иль победим! ⁴

(перевод П. Карпа)

После того как восставшие уничтожили свыше пятидесяти плантаторов, они были разбиты войсками, а Нат Тернер был казнен. Но рабовладельцы никогда уже после этого не могли избавиться от страха. Не забывали и негры о народном герое. И хотя песни о Нате Тернере были строжайше запрещены, они

¹ L. Hughes and A. Bontemps. The Book of Negro Folklore, p. 332.

² Там же, стр. 334.

³ Цит. по книге: М. Беккер. Прогрессивная негритянская литература США, стр. 14.

⁴ Там же, стр. 39—40.

появлялись в иносказательном виде. Лоренс Геллерт расшифровал одну из них. Безымянные поэты проявили тонкое мастерство, спрятав имя Ната Тернера в созвучных словах:

Будь ты богатым и первым в округе,
Езди в карете, запряженной цугом,
Не помешать тебе мира движенью
И дела Тернера завершенью.
Ты можешь книги читать, можешь сам их писать,
Будь ты мудрей Соломона —
Не помешать тебе земли вращению
И дела Тернера завершенью¹.

Эти стихи показывают, как окрылило негров восстание Ната Тернера, несмотря на его неудачу. Какая могучая вера в конечную победу угнетенного народа звучит в этой песне!

Настроения негритянского народа эпохи рабства прекрасно передает песня «Обещания свободы». Это народная негритянская песня замечательна тем, что она разбивает вдребезги созданный плантаторами миф о «привязанности» рабов к своим хозяевам, о мнимом довольстве их своим положением:

Старая мистрис обещала мне лучшую долю:
Когда умрет, отпустить на волю.
Но уже и волос у нее на голове не осталось,
А она все помирать не собиралась.
Старая мистрис будет вечно жить, похоже,
Хоть нос крючком и высохла кожа.
Но кое-как она убралась на тот свет,
А «Дяде Самбо» свободы все нет.
Старый Масса тоже мне сказал,
Когда умрет, чтоб свободу я знал.
Старый Масса скончался, но успел завещать
Мне по-прежнему в рабстве землю пахать.
Да, старый Масса мне обещал,
Но его «документ» мне свободы не дал.
Порция яда помогла отправить его на тот свет.
Пусть дьявол споет ему погребальную песню².

В желчной иронии этой песни, в угрозе, заключенной в последней строфе, мы чувствуем дыхание народного гнева, понимание того, что свободу можно завоевать только своими руками.

После Гражданской войны, когда буржуазные поэты слагали ликующие гимны в честь уничтожения рабства, на плантациях

¹ Russel A m e s. The Story of American Folk Song. N. Y., 1955, p. 152.
Приводим в оригинале зашифрованные строки:

But you can't keep the world from moving around
And not turn her back from the gaining ground.

Расшифровка Геллерта:

But you can't keep the world from moverin' around
And Nat Turner back from the gaining ground.

² L. W a n n. Ed. The Rise of Realism..., p. 277.

Юга зазвучали новые песни, выражавшие подлинное отношение негритянского народа к этому освобождению:

Рабство и свобода —
Суть у них одна,
Особых нет различий,
Только имена¹.

(перевод П. Карпа)

В период реконструкции на Юге возникли гневные песни протеста. Одна из таких песен — о жертвах террора ку-клукс-клана заканчивалась призывом к сопротивлению:

Твоя голова не яблоко,
Чтобы висеть на сучке,
И тело твоё не туша,
Чтобы жариться на огоньке.
Стой на ногах твердо,
Дубину в руках держи,
Бей, пусть кровь прольется,
Что ты человек, докажи².

(перевод П. Карпа)

Негритянские народные песни придают американскому фольклору социальную окраску, усиливают в нем мотивы социального протеста.

НАРОДНЫЕ ПЕСНИ ОБ УЧАСТИ ТРУДОВОГО БЕЛОГО НАСЕЛЕНИЯ США

Еще до войны за независимость беднейшее население колоний стремилось уйти на Запад из-под власти жестоких пуритан-буржуа. Первым знаменитым пионером был Даниэль Бун, прототип куперовского Кожаного чулка. В 1769 г. Даниэль Бун повел поселенцев, Виргинии в Кентукки, через Кемберлендское ущелье.

Неведомый Запад казался переселенцам землей обетованной. В песне «На берегах Огайо» штат Огайо рисуется как рай земной. Но преодолев реку Огайо, а затем Миссисипи, люди нашли край, заселенный голодными волками и койотами. Не было дорог, дули свирепые ветры, в воздухе носились мириады москитов. Не было топлива и воды, люди умирали от голода и болезней. Переносить эти лишения народу помогали шутка, чувство юмора. Про западные штаты была создана популярная шутка: «За исключением климата и людей, Иллинойс (или Техас, или Колорадо и др.) вполне подходящее место». На что следовал ответ: «Да, вы могли бы сказать то же самое об аде». В этом духе

¹ М. Беккер. Цит. изд., стр. 63.

² Там же, стр. 65.

и была создана баллада «Ад в Техасе», в которой говорится, как дьявол решил создать собственный ад и выпросил у бога для этой цели Техас. Он разбросал колючки на цветы и деревья, тарантулов по всем дорогам, удлинил рога всем животным, загнал чертей внутрь диких лошадей и отравил ядом ножки сороконожки¹.

Обращает на себя внимание тот факт, что народ, столь подробно описавший в своих песнях трудности освоения Запада, весьма скуп и неохотно говорит о войнах с индейцами и не заражен расовой ненавистью.

Об этом свидетельствует народная песня «Маленькая Моги». Молодой фронтисмен встречает девушку-индеанку Моги, которая предлагает стать его женой. Но молодой человек отвечает, что у него на родине есть возлюбленная. Возвратившись домой, он узнает, что возлюбленная ему неверна. Не найдя другой девушки, которая могла бы сравниться с индеанкой, парень говорит:

Я вернусь через море, я найду назад дороги,
Поселюсь я в хибарке с моей маленькой Моги².

В 40-х годах XIX в. возникает новая волна переселения, на этот раз — со Среднего на Дальний Запад, в Калифорнию и Орегон. Классической песней на эту тему явилась народная песня «Славная Бетси из Пайка»:

О, кто не знает славную Бетси из Пайка,
Что прошла через горы со своим Айком,
И с упряжкой из двух волов, и желтой собакой,
И курицей, и пятнистой свиньей?

Бетси и Айк проходят через Скалистые горы, терпят невероятные лишения. И снова мы сталкиваемся с любопытной чертой американской народной песни — чувством юмора, помогающим преодолевать трудности.

Скоро пустыни достигли они, и Бетси совсем ослабела,
Упала она на песок и, катаясь, хрипела.
А обезумевший Айк смотрел на нее, огоршен.
«Бетси, вставай! — говорит. — Ты глаза песком заפורошишь».

В заключительной строфе говорится, как эта чета упорных переселенцев достигла Калифорнии, «несмотря на ад, разливы рек, голод и холеру, изнурительный труд и резню»³.

Американский народ сложил немало песен о горькой женской доле. Одна из таких песен «Хотела бы я снова девушкой быть». Эта песня — целая реалистическая повесть о судьбе женщины фронта:

Когда я была незамужней, я следила за модой.
Теперь я замужем — и хожу в лохмотьях.

¹ Russel A m e s. The Story of America: Folk Song, p. 50—51.

² Т а м же, стр. 54.

³ Т а м же, стр. 60—61.

- О, боже, хотела б я снова девушкой быть.
 Когда я была незамужней, мои туфли скрипели.
 Теперь замужем я,— и в туфлях моих дыры и щели.
- О, боже, хотела б я снова девушкой быть.
 Трое малых ребят целый день без хлеба скулили.
 И нечего дать им; ах, лучше б меня схоронили.
- О, боже, хотела б я снова девушкой быть.
 Умыла их лица, послала их в школу,
 Явился мой пьяница с нравом тяжелым.
- О, боже, хотела б я снова девушкой быть.
 Заработала доллар, стирая день целый.
 Пришел муженек и украл его. Что же мне делать?
- О, боже, хотела б я снова девушкой быть¹.

Песня эта потрясает своей безыскусственной простотой и правдой.

Эта же тема, но поданная комически, раскрывается в песне «Муж-ворчун». Измученный полевыми работами, фермер решил поменяться с женой ролями, считая, что он делает за один день больше работы, чем его жена за три дня. И вот он принимается за домашнюю работу, а жена отправляется в поле пахать землю. Старик должен подоить корову, накормить свиней и кур, сбить масло, перепрясть кучу шерсти, замесить тесто и испечь хлеб, подмести полы и убрать постели. Он начинает доить корову, но корова лягает его, и старик летит на землю, опрокинув ведро. Он идет кормить свиней, но свиньи сбивают его с ног и кусают. Он испортил сливки, сбивая масло. Он забывает про кур и не успевает сесть за прялку, когда возвращается жена. Старик сдается и признает, что его жена делает больше за один день, чем он за три дня².

Хотя на фронтире проповедники строго запрещали пьянство и флирт, все же на Западе нравы были более свободными, чем на пуританском Востоке. Вот шуточная народная песня о неверной жене:

Ночью я домой прибрел,
 Пьяный — море по колено!
 Глядь, в конюшне у меня
 Чья то лошадь жует сено.

Пьяный муж требует ответа у жены, но бойкая бабенка не терпится:

Старый дурень, ты ослеп
 И несешь пустые бредни:
 То ж корова там стоит,
 Что прислала мать намедни.

Муж заходит в дом и находит чужой пиджак, но жена говорит, что это одеяло. Супруг удивляется: никогда не видал он одеяла с рукавами и т. д.³

¹ Russel A m e s. Op. cit., p. 99.

² Т а м же, стр. 100.

³ Т а м же, стр. 96.

В 1862 г. в США был издан закон о гомстедах, согласно которому фермер мог занять 160 акров земли (так называемый правительственный участок) по сходной цене. Это мероприятие дало повод идеологам буржуазии для восхваления «американских возможностей», для идеализации жизни Запада. Народ в своих песнях разоблачил этот миф. Американские фермеры сразу же влезали в долги к земельным спекулянтам, ибо им нужны были средства для обзаведения хозяйством. Они по частям закладывали свои гомстеда и постепенно превращались в арендаторов. Обо всем этом народ сложил такую сатирическую песню:

Мой дом построен из глины — национальной продукции.
Стены воздвигнуты согласно правительственной инструкции.
Крыша не покатая — плоская и простая,
И если случается дождь — я под него попадаю.
Да здравствует округ Лэйн, земля свободы,
Приют для мух, клопов, лягушек всякой породы!
Я вознесу ей хвалу до небес, без опаски,
Помирая с голоду на правительственном участке ¹.

Боевой дух фермеров-поселенцев Запада эпохи фронта, их демократизм хорошо выражен в песне «Garrison Campaign Song». В ней говорится о фермере, который «покинул свою бревенчатую хижину» и отправился в Вашингтон, чтобы разогнать обитателей Белого дома ².

* *
*

Жизнь трудового народа Америки правдиво отражена в ковбойских песнях. Ковбой — это сельскохозяйственный батрак, тянущий лямку подневольного труда, эксплуатируемый боссом — хозяином. Билл Хэйвуд, выдающийся вождь американского пролетариата, вспоминая о той поре своей жизни, когда он работал ковбоем в штате Невада, в конце XIX в. писал: «Жизнь ковбоя мало напоминает то веселое, полное приключений существование, которое изображается в кинофильмах и дешевых романах. Работа начинается с рассвета. Если ковбой работает на ранчо, то он вскакивает, натягивает брюки, нахлобучивает шляпу и идет в конюшню кормить лошадей.

Поев и покурив, мы садились на лошадей и отправлялись в горы по разным районам. Мы сгоняли скот. Мы связывали телятам задние ноги и резали им уши, ставя на них отметки разных ранчо. Работали молча — разговаривать нельзя было, так как мы задыхались от пыли. После ужина мы расстлали

¹ Russel A m e s. Op. cit., p. 52.

² Literary History of the United States, p. 710.

постели на земле и играли или развлекались, распевали печальные или удалые песни»¹.

Эти песни собрал Джон Ломакс в 1910 г. под названием «Ковбойские песни и другие баллады фронта». Вот типичная ковбойская песня из этого сборника:

Ковбойская жизнь — невеселая жизнь.
Говорят, мы живем без забот.
От утра и до ночи по голым степям
Мы гоняем бешеный скот.
В четыре утра крикнет повар: «Пора!
Эй, эгей! Подымайся, за дело!»
Ты встаешь, утомлен, но глаза еще спят.
Ох, и быстро же ночь пролетела!

В следующем четверостишии ковбой, «понатерпевшись зноя и холода», проклинает босса, который «на бархате спит».

Поближе к весне — тяжелей нам вдвойне,
Режет ветер холодный ножом.
Рубаха и та примерзает к спине,
А скота не сдержать нипочем!

Ковбои не забывают упомянуть и про ночные — когда, отработав «от зари до заката», надо отправляться в ночное:

Завывание волков или хохот совы
В темную ночь раздается.
Мы дрожим под дождем и рассвета мы ждем
Там, где Пекос бурный смеется¹.

(перевод М. Гершензона)

Как легко отличить эту песню от голливудовских подделок! Она проста и безыскусственна, в ней нет ложной экзотики, фальшивой романтики. Народность этой песни безошибочно угадывается по таким деталям, которые может заметить лишь тот, кто сам познал жизнь пастуха. Например, ранней весной, когда ковбои гоняются за скотом, *рубахи примерзают к спине*.

В песне «Два босса» ковбои с разных ранчо сравнивают своих боссов-хозяев. Внешне они не похожи друг на друга: один маленький, другой — большой, но оба жестокие эксплуататоры, выматывающие силы ковбоев:

Но хотя они и разные по роже,
Песенкою кормят нас одной:
«Шибче, парень, что ты едешь шагом!
Скоро ночь, а стадо за оврагом.
Знай скачи, аркань, вали с налету,
ты не спать, кажется, — на работу!»³

(перевод М. Гершензона)

¹ Цит. по статье М. Гершензона «Ковбойские песни» (ж. «30 дней», 1935, № 4, стр. 46).

² См. журнал «30 дней», 1935, № 4, стр. 47.

³ Там же.

Эти же мотивы звучат в песне «Сон ковбоя». По длинной, пыльной дороге ковбой гонит стадо в большой город, на рынок, по приказу хозяина. Размышляя о своей тяжелой доле, ковбой невольно сравнивает свою участь с участью животных: пастухи управляют стадом, но сами они, в свою очередь, представляют большое стадо, клейменное и занесенное в «великую книгу поголовья» и управляемое «большими собственниками»¹. Хотя в этой песне нет открытого протеста и звучит идея покорности судьбе, но само сравнение людей труда со стадом животных заключает в себе большую горечь и несет в себе внутренний протест.

Духом протеста гораздо сильнее пронизаны баллады фронтисменов или удалые песни. В этих песнях чаще всего фигурирует человек, объявленный вне закона. Такова баллада «Джесс Джеймс» — о разбойнике, который грабил богатых, мстя за бедняков.

Проф. Ломакс называет другого популярного в народе разбойника — Сэма Басса. Американский народ хранит о нем память как о народном заступнике. «Подобно Робину Гуду, — пишет Ломакс, — Сэм грабил богатых, чтобы давать беднякам»².

В одной из баллад рассказывается, как Сэм и его ребята заехали на ферму переночевать. Оказалось, что наутро фермера с его семьей должен выбросить ростовщик, у которого была закладная на ферму. Когда последний явился за деньгами, Сэм заплатил по закладной и отдал счастливой семье расписку ростовщика. А потом, на первом повороте дороги, Сэм отнял у ростовщика те самые деньги, которые он только что уплатил «кровососу». Недаром народ сложил такие слова о Сэме Бассе:

«Он первым прибыл в Техас и первым ковбоем стал,
Такого доброго парня еще никто не встречал»³.

В удалых песнях народ близко походит к теме социального протеста, теме борьбы против гнета и капиталистической эксплуатации.

ЛЕГЕНДЫ ФРОНТИРА

В 40—50-х годах XIX в. среди лесорубов, фермеров и охотников зарождаются легенды о героях фронта. Фантазия американского народа создала образы многих эпических героев, но самыми популярными были: Дэвид Крокет, Майк Финк и Поль Бэньян. Подвиги этих трех американских богатырей отразили период фронта — период жестокой борьбы с суровой природой и классовым гнетом. Необъятные пространства Запада, дикие неосвоенные районы требовали выносливости, терпения и настойчивости, смелости и отваги. И все эти качества, которые

¹ L. W a n n. Ed. The Rise of Realism..., p. 266.

² John L o m a x. Adventures of a Ballad Hunter, p. 58.

³ Т а м же, стр. 56.

в избытке проявил американский народ, он воплотил в подвигах своих сказочных героев. Главной темой американского эпоса становится труд, главным героем — человек труда.

Раньше всего в Америке возникли легенды о Дэви Крокете, созданные в среде фронтирсменов и охотников (20-е и 30-е годы). Легенды эти дышат эпической простотой и в то же время обладают неизменными спутниками эпоса: сказочной фантастикой и безмерными преувеличениями. Еще ребенком Дэви связывал бизонам хвосты и приносил домой в шляпе тигров, как котят. Выросши, Крокет стал славным охотником и фермером.

Англичанин Левиндж, путешествуя по Америке, писал в 1849 г. своим соотечественникам: «Здесь все приписывается Дэви Крокету... Он принимал крупинки града вместо пилюль, когда ему было жарко. У него была ферма, и почва была такая каменистая, что во время посева пшеницы он вынужден был заряжать ружье зерном и стрелять в расселины скал... Он мог выпить Миссисипи досуха и настрелять шесть вязанок медведей за день»¹.

Самое важное достижение Крокета — это умение покорить природу, заставить зерна произрастать на голом камне. Этот подвиг Крокета хорошо передает трудности освоения Запада и упорство фронтирсмена, который вынужден был корчевать лес под поле и выращивать пшеницу в горах.

Кроме Крокета, популярными героями легенд фронта были Майк Финк, лодочник и паромщик, Билл Пекос, знаменитый «король» ковбоев. В этих образах также прославлены трудовые подвиги фронтирсменов, вышедших победителями в борьбе с суровой природой.

Несколько позже, т. е. в 40—50-х годах XIX в., среди лесорубов Канады и штата Мэн возникают легенды о другом герое, богатыре Поле Бэньяне.

В печати эти легенды появились лишь в XX в. (первая стихотворная легенда о Поле Бэньяне была опубликована в 1914 г.). О народном, фольклорном происхождении легенд о Поле Бэньяне писал известный американский поэт Карл Сэндберг, знаток американского фольклора: «Кто создал Поля Бэньяна, кто породил его как миф, кто шутливо бросил его в жизнь как чемпиона лесорубов? Народ, безграмотный народ — он создал Поля и заставил его долгое время жить, прежде чем Поля попал в книги для тех, кто читал. Он вырос в хижинах лесорубов, собиравшихся зимними вечерами вокруг горячих печек, среди сохнувших носков и варежек, в клубах табачного дыма, среди взрывов хохота, бросавшего вызов суровой природе за окном»².

¹ Walter Blair. Ed. Native American Humor. 1800—1900. N. Y., 1937, p. 80.

² Legends of Paul Bunyan. Compiled and Edited by Harold Felton. N. Y., 1947, p. 4.

Подлинно народных легенд о Поле Бэньяне — в том виде, как они были созданы в среде лесорубов, — очень мало. Они были короткими по объему — анекдотами, притчами. Эти анекдоты становились потом сердцевиной уже большой легенды в руках опытных рассказчиков, которые находились в каждом лагере лесорубов.

В многочисленных легендах о великане-лесорубе прослежен его путь от рождения до зрелых лет. Любопытно, что смерть Поля не описана нигде — он, как и народ, бессмертен.

Весьма распространенным приемом в легендах о Поле Бэньяне является рассказ «очевидца», который собственными глазами видел Поля: «Глаза у него были расположены на расстоянии 17 дюймов друг от друга. Величиной глаза были с тарелку. Нос напоминал свежий бараний окорок. Когда он зевал, ему можно было забросить в рот ведро емкостью в десять кварт»¹. У Поля была великолепная вьющаяся борода и шевелюра, за которыми он тщательно ухаживал: «Несколько раз в день он обычно вырывал с корнем сосну и, пользуясь ею как расческой, старательно расчесывал бороду»².

Народная фантазия придумала голубого быка, который помогает Полю совершать трудовые подвиги. Однажды Полю нашел теленка в снегу. Он вырастил его, и гигантский голубой бык, по прозвищу Бэби, стал верным помощником Поля в труде. О размерах быка ходят разные слухи. «Некоторые говорят, что между глаз у него умещалось 24 рукоятки топора и пачка табаку. Другие утверждают, что между кончиками рогов Бэби умещалось 42 рукоятки топора. Но эти данные явно преуменьшены. Ибо однажды Джим, ручной ворон, который всегда ночевал на левом роге Бэби, решил перелететь на кончик правого рога. Он заблудился во время перелета и попал на другой рог только в начале весны, в то время как вылетел он в середине зимы. У огромного голубого быка было такое туловище, что если обыкновенный человек становился у его головы, то нужно было пользоваться полевым биноклем, чтобы увидеть его задние ноги»³.

Самое главное в легендах о Поле Бэньяне — это его трудовые подвиги. Этот великий лесоруб выступает как олицетворение мощи и отваги, дерзания и творческих сил американского народа. Он укрощает стихийные силы природы и заставляет их служить человеку: раздвигает горы, выпрямляет реки, создает новые реки и озера.

В одной из легенд воспевается выдающийся трудовой подвиг Поля Бэньяна, побившего ирландца в матче-соревновании. Однажды ирландец послал Полю вызов, заявив, что он был «луч-

¹ Legends of Paul Bunyan, p. 34.

² Там же, стр. 31.

³ Там же, стр. 95.

шим лесорубом», и потребовал матча-соревнования. Тысячи людей пришли посмотреть на это соперничество двух «сверхлесорубов». Судьи выбрали два одинаковых дерева толщиной 34 фута и высотой 240 футов. Стартер выстрелил из пистолета, и соревнование началось!

«Не успело замереть эхо от выстрела, как Поль затупил лезвия пяти топоров и сжег три пилы... И так быстро он пилил, что потребовалось семнадцать человек, чтобы брать у него затупившиеся пилы и подавать ему новые. Из-под пил выливался поток расплавленной стали. Как только пила начинала плавиться, Поль брал новую. Пот ручьем тек по его лицу, так что зрителям пришлось отойти подальше, чтобы не промочить ноги...

Когда дерево наклонилось под углом в шестьдесят пять градусов, Поль схватил поперечную пилу и стал пилить его на бревна, через каждые двадцать футов, отступая от основания к верхушке дерева, так что когда дерево повалилось на землю, оно уже все было перепилено на бревна.

Тогда люди посмотрели в сторону ирландца и увидели, что его дерево все еще стояло и было подпилено лишь на глубину двадцати футов, а самого ирландца и след простыл»¹. Прекрасно передана в этой легенде трудовая доблесть лесорубов, их высокое умение и вдохновенный труд.

Полны поэтической прелести легенды об укрощении рек великим лесорубом. Из множества подобных легенд стоит упомянуть легенду о Миссисипи и о Ниагарском водопаде.

В те времена существовало шесть рек Миссисипи, которые текли на Юг, к Новому Орлеану, и вот Поль стал сплавлять лес по этим рекам. Но оказалось, что, хотя вначале все они идут на Юг, в середине пути все они расходятся: одна поворачивает в Техас, другая — в штат Индиана, третья — к озеру Мичиган и т. д. В результате ни одно бревно не дошло до Нового Орлеана.

Поль отправился по течению и остановился у поворота рек. Он запряг голубого быка и тот потащил плоты по земле, держа курс на Новый Орлеан. Позади него появилось широкое прямое русло, и все шесть рек влились в это русло. «Так возникла великая река Миссисипи, как мы знаем ее сегодня», — заканчивает рассказчик².

Высоко поэтична легенда о возникновении Ниагарского водопада. В ней говорится, что во времена Поля Бэньяна реки в Америке были буйными и своенравными, по ним нельзя было ни сплавлять лес, ни плавать на пароходах. Поль Бэньян укротил реку Большой Бурав, и на месте этого поединка титанов возник Ниагарский водопад.

¹ Legends of Paul Bunyan, p. 49.

² Там же, стр. 307.

Поль Бэньян не только укрощал существующие реки, но и делал новые. Так он прорыл реку Св. Лаврентия. Эта легенда интересна не только тем, что в ней снова прославляется труд народа-богатыря, творящий чудеса, но и тем, что в ней высмеивается жадность и скупость богачей.

Некий Билли Пилгрэм начал копать реку Св. Лаврентия на границе между Канадой и США, надеясь на этом заработать деньги. «Услышав об этом, Поль Бэньян отправился посмотреть, как идут дела у Билли. Он увидел, что за три года Билли и его люди прорыли лишь небольшую канаву. Засмеялся Поль и сказал, что пророем реку за три месяца. Билли обещает заплатить ему миллион долларов, если он это сделает. Заключается пари, и Поль берется за дело.

Ровно через три месяца река Св. Лаврентия была готова, но скряга Билли наотрез отказался платить деньги. Поль подвел своего голубого быка к реке, и тот осушил ее до дна. Но вскоре пошли дожди, и река наполнилась снова. Тогда Поль взял лопату и стал забрасывать реку. Видя, что река исчезает, Билли Пилгрэм соглашается заплатить половину суммы, но Поль продолжает свое дело. Тогда Билли обещает ему две трети суммы. Продолжая забрасывать реку, Поль бросил тысячу лопат земли. «Остановись! Я заплачу тебе твои деньги!» — воскликнул наниматель. Так был посрамлен скряга. Поль получил деньги сполна, а тысяча лопат земли так и оставалась в реке. «Они называются теперь тысячью островов», — добавляет рассказчик¹.

Осуждая предпринимательство, погоню за наживой, народ прославляет Поля Бэньяна как великодушного, доброго, бескорыстного человека. Большой интерес представляет в этом плане легенда «Поездка Поля в Нью-Йорк». Он явился сюда со своим знаменитым голубым быком и телянком той же породы. «Поль мог бы заработать большие деньги в Нью-Йорке, если бы он устроил аттракцион и стал пускать людей за деньги для обозрения быков, но не в его характере было делать такие вещи. Он был известен своим добрым сердцем. Вот почему все его любили»².

Показательно, что пресловутый американский идеал — делать деньги — остается буржуазным идеалом, народ отбрасывает его. Напрасно дельцы пытаются соблазнить Поля деньгами. Некий ловкий антрепренер «понял, что на этих быках можно здорово нажиться и предложил Полю пятьдесят тысяч долларов в неделю, если он согласится совершить турне с быками по Америке, но Поль только рассмеялся ему в лицо»³.

Народная фантазия не допускает, чтобы Поль превратился

¹ Legends of Paul Bunyan, p. 267—277.

² Там же, стр. 105.

³ Там же.

в богача. Народ не компрометирует своего героя, он уберег его от скверны бизнеса. Поль остается до конца чемпионом лесорубов, старшим братом своих товарищей по труду. Народ всячески подчеркивает, что Поль Бэньян никогда не ставил цели наживы, личного обогащения. Его цель и смысл жизни — вдохновенный труд. Об этом прямо говорится в легенде «Сплав леса по Кольцевой реке».

Однажды Поль стал сплавлять лес по Кольцевой реке, но оказалось, что она течет по замкнутому кругу. «Единственная неприятность с Кольцевой рекой заключалась в том, что она никуда не доставляла сплавленный лес. Но Поля Бэньяна это нисколько не беспокоило: его целью было сплавлять лес, а если он никуда не попадал, это не имело значения. «Я нахожу в этом удовольствие», — отвечал всегда знаменитый лесоруб, когда какой-нибудь озабоченный наживой делец спрашивал его, какая у него была цель в лесозаготовках... Лесозаготовка была делом его жизни, а укрощение рек — его специальностью»¹.

В этой легенде народ решительно отвергает идею капиталистического предпринимательства, идею наживы. Труд сам по себе — источник радости, он должен приносить удовлетворение.

В легендах о Поле Бэньяне американский народ близко подходит к социалистическому идеалу. В самом деле, присмотревшись внимательно к лагерю Поля Бэньяна, к взаимоотношениям между Полем и лесорубами, мы убеждаемся, что перед нами — своеобразная социальная утопия, мечта о справедливой жизни. Лагерь Поля — своеобразная коммуна, братство людей труда.

Во многих легендах Поль Бэньян выступает как борец за интересы всех трудящихся. В легенде «Подземная дорога» рассказывается, как Поль Бэньян помогал неграм бороться за свое освобождение. Народ приписал ему строительство подземных дорог. «Поль, — говорит рассказчик, — был самый добрый человек, какого вообще мне посчастливилось увидеть за свою жизнь. Расовая принадлежность, вероисповедание или цвет кожи не имели для него значения. Именно он построил все те подземные дороги, которые были так популярны среди цветного населения Юга перед Гражданской войной»².

В легенде «Дождик-Малыш» рассказывается, как Поль, научившись управлять дождями, использует это могущество в целях политической борьбы во время предвыборных кампаний. Он разгоняет политические митинги и другие сборища политиков на открытом воздухе, он не дает возможности карьеристам и проходимцам, выдвинувшим свои кандидатуры, являться на встречи с избирателями³.

¹ Legends of Paul Banyan, p. 57.

² Там же, стр. 102.

³ Там же, стр. 334.

В наивной форме ставится здесь проблема борьбы против социального зла. Но как ни наивна и ни фантастична борьба Поля, все же он выступает в этой легенде как народный заступник.

Можно установить эволюцию образа Поля Бэньяна. Если в ранних легендах, созданных в 40—50-х годах, он выступает как жизнерадостный богатырь, великий труженик, бесстрашный покоритель стихийных сил природы, то во второй половине XIX в., по мере углубления противоречий капитализма и развертывания классовой борьбы, в легендах о Поле Бэньяне упор делается на социальные проблемы. Полю выступает как устроитель справедливой жизни, борец за народные интересы.

Подводя итоги анализа легенд о Поле Бэньяне, можно сказать, что величайшим творческим достижением американского народа, творца этих легенд, явилось создание образа большого положительного героя — покорителя стихийных сил природы, великого труженика, борца за справедливость. Образ Поля Бэньяна зовет американский народ к борьбе за лучшую жизнь.

УСТНЫЙ РАССКАЗ (НЕБЫЛИЦЫ)

Еще в 20-х годах XIX в. в народной среде восточных штатов родился образ Янки, который стал популярной фигурой американского народного театра, чем-то вроде русского Петрушки. Это был типичный американец, мастер на все руки. «Он мог быть коробейником, матросом, вермонтским торговцем шерстью или просто парнем с гор, который торговал, чинил что-нибудь или обводил простаков вокруг пальца,— пишет Констанция Рурк.— Но он всегда был символом американца»¹.

Для него был создан условный костюм, в котором он появлялся на любой сцене: «Он носил белую шляпу, имевшую форму колокольчика, фрак голубого цвета с длинными фалдами, эксцентричные штаны с белыми и красными полосами и высокие ботинки»².

Герой сцены Янки-коробейник становится и героем комических историй, создававшихся среди народа. Эти истории уже в конце 20-х годов заполняют страницы американских газет. Янки говорил на диалекте. Он был практичен и предприимчив. Янки явился символом освобождения американской литературы от подражания иностранным образцам, совершенно оригинальным, глубоко национальным типом.

Еще более энергично развивается народный юмор на Юге и Западе США, т. е. на фронтире. Вместо Янки-коробейника

¹ Constance Rourke. American Humor. A Study of the National Character. N. Y., 1931, p. 16.

² Там же, стр. 17.

здесь типичным героем является фронтирмен (охотник, скваттер или лодочник). Специфика западного юмора целиком определяется условиями жизни фронта. Необъятные пространства Запада, дикие пустыни, непроходимые леса, гигантские реки, бездорожье — чтобы освоить такие места, требовались выносливость и мужество. В суровой борьбе с природой фронтирмену помогал юмор. «Смех создавал иллюзию преодоления препятствий, — пишет Констанция Рурк, — в мире, полном необыкновенных препятствий. Смех давал разрядку»¹.

Отсюда характерная черта юмора фронта — склонность к комическим преувеличениям, гротескная гиперболичность повествования в сочетании с бравадой, открытым вызовом опасностям и лишениям повседневной жизни. Преувеличивая как свои собственные достижения, так и препятствия, которые он преодолевал, фронтирмен проникался уважением к себе, черпая в этом силу, уверенность.

Самым распространенным жанром народного юмора фронта явились так называемые небылицы (tall tales). В этих небылицах герой называл себя «полудошадью-полуаллигатором», рассказывал о невероятных подвигах.

Часто в этих небылицах разыгрывались целые состязания в хвастовстве. Например, один герой такой небылицы говорил, что он перенес лихорадку на ногах. Другой тут же заявлял, что это — сущий пустяк, потому что он видел, как у одного человека была такая лихорадка, что от дрожи выпалились зубы. Третий утверждал, что у него от лихорадки так тряслось тело, что полопались штаны и куртка, а четвертый побивал всех своих соперников сенсационным сообщением, что его приятель дрожал так отчаянно, что от сотрясений рухнул дом, и он погиб под его обломками.

Но суровая жизнь, полная опасностей, привычка смотреть смерти в глаза породили вторую особенность юмора фронта — жестокость, сочетание трагического и смешного. Констанция Рурк замечает, что на Западе «многие рассказы и истории всегда находятся на грани ужаса и смеха, что создает гротеск»². Американские исследователи объясняют эту особенность только условиями быта фронта. Мы полагаем, что следует учитывать, во-первых, влияние негритянского фольклора Юга, для которого в высшей степени характерно сочетание комического и печального. Кроме того, это слияние трагического и комического было отражением трагизма социальной действительности и народного оптимизма.

Правда, юмору фронта присуща также грубость и жестокость другого характера, когда комически обыгрываются убий-

¹ Constance Rourke. Op. cit., 17.

² Там же, стр. 49.

ства, увечье, физическое уродство и т. п. Но в таких небылицах обычно заключено осуждение подобных жестокостей.

Третья особенность западного юмора — острый интерес к окружающему миру. В образцах этого юмора дается яркое и точное описание деталей быта и нравов, природы и зверей, свидетельствующее об остром взгляде и наблюдательности охотника и скваттера.

Наконец, специфической чертой западного юмора является широкое использование диалекта в комических целях. Но помимо комического эффекта, диалект нес в себе огромную выразительность и энергию, меткость и свежесть народного языка, способствуя формированию национального литературного языка.

Самыми популярными героями народного юмора фронта были Дэви Крокет, Майк Финк и Зип Кун.

Дэви Крокет (1786—1836), реально существовавшее лицо, был находчивым и остроумным человеком. Он прославился среди американцев своими небылицами и хвастливыми рассказами о себе. Он стал провинциальным политиком и в 1827 г. был избран в Конгресс США от Западного Теннесси. Вначале Крокет поддерживал президента Джексона; американские фермеры верили, что Джексон защитит их от банкиров и земельных спекулянтов. Но Джексон, сам рабовладелец, ловко лавировал между промышленниками Севера и плантаторами Юга, и его популярность объяснялась неведением народа. Узнав Джексона ближе, Крокет вступил с ним в конфликт, вследствие чего потерпел поражение на выборах в 1831 г. и подвергся травле в печати. Крокет не пошел на компромисс с господствующими классами, последовательно защищая интересы трудового фермерства. В своей «Автобиографии» он писал: «Меня не могли заставить поклоняться Идолу за право заседать в Конгрессе»¹.

После смерти он становится героем многочисленных устных рассказов. Таким образом, Крокета можно считать и героем западного юмора и в то же время его первым творцом.

Дэви Крокет великолепно использовал народный юмор в борьбе с политическими врагами. В одном из рассказов говорится о том, как Крокет разоблачил лицемера политика, показав народу его истинное лицо; в другом — повествуется о том, как Крокет смертельно напугал городского адвоката, заставив его бежать из местечка, где он собирался выставить свою кандидатуру — ко всеобщему ликованию народа, страдавшего от несправедливых судей и продажных юристов².

Второй герой юмора фронта — Майк Финк, лодочник и бурлак. С именем Майка Финка связаны жестокие и безобраз-

¹ Kenneth L у n п. Mark Twain and Southwestern Humor. Boston, 1959, p. 35.

² Там же, стр. 36.

ные стороны жизни фронта. Майк Финк «прославился» своими жестокими проделками, убийствами индейцев, попойками и драками.

Некоторые американские исследователи признают, что в рассказах об этих проделках народ не восхищается Финком, а порицает его. Так, К. Линн пишет: «Проделки Майка Финка были столь возмутительно дикими, что фронтисмен не мог не отмежеваться от них. Смеясь над Финком, грубые простые люди давали понять друг другу то, чего не хотели сказать прямо: что они были не такими, как этот ужасный грубиян, и радовались этому»¹.

В одной из небылиц рассказывается о соревновании на меткость стрельбы между Майком Финком и Дэви Крокетом. Первым выстрелом Майк отрезал уши коту, сидевшему на изгороди в 150 метрах от стрелка, а Крокет срезал ему пулей усы. Вторым выстрелом Майк отрезал поросенку кусок хвоста, а Крокет послал вторую пулю, которая сделала хвост еще короче. Тогда взбешенный Финк третьим выстрелом сбил чепчик с головы своей жены, задев прядь волос. И тут Крокет проявил свою человечность и уважение к женщине: будучи более метким стрелком, он отказывается от выстрела и признает себя побежденным, заявив, что не стреляет в женщин даже на расстоянии в сто миль².

Важной разновидностью юго-западного юмора является негритянский юмор. Комические негритянские песни и пантомимы были столь популярны, что уже в начале 20-х годов их стали исполнять с большим успехом бродячие актеры, гримировавшиеся под негров. Вначале герой такой пантомимы носил комическую маску Джима Кроу. Это была буффонная фигура, паяничавшая на сцене.

В 30-х годах, по мере развития общественного сознания, после восстания Ната Тернера в 1831 г. и возникновения аболиционистского движения, популярным героем комических негритянских песен стал Зип Кун. Под комической маской Зипа Куна скрывался негр, полный достоинства и сознания своей силы. Зип Кун затрагивал политические проблемы и делал сатирические выпады в адрес правящих кругов США. Он часто ссылался на Дэви Крокета как на своего союзника, остро высмеивал Джексона и его администрацию. В одной песенке рассказывалось о том, как Зип Кун стал президентом США, а Крокет — вице-президентом³. Такое высокое самосознание негритянского народа было обусловлено подъемом борьбы против рабства в США.

¹ Kenneth L y n n. Op. cit., p. 31.

² Walter B l a i r. Op. cit., p. 284.

³ Constance R o u r k e. Op. cit., p. 96.

Наконец, в 40-х и 50-х годах весьма популярным героем негритянского юмора стал Дэн Таккер. Дерзкий и остроумный, бедняк Дэн Таккер ведет борьбу с сильными мира сего и выходит победителем. Появление Дэна Таккера, представителя социального дна Юга, свидетельствовало об обострении классовых противоречий американского общества, усилении классовой дифференциации.

Глава III

ПЕРВЫЕ ШАГИ РЕАЛИЗМА

Проследим теперь начало пути критического реализма в США, приходящееся на 30—50-е годы, т. е. на ту пору, когда он еще не сформировался как самостоятельное литературное направление, но когда отдельные реалистические произведения уже появились в американской литературе.

Мы уже можем представить себе, на какие традиции опираются пионеры американского критического реализма, делая первые шаги. В своих поисках нового искусства, нового метода одни из ранних реалистов опираются на романтизм, другие — на устное народное творчество.

ОТ РОМАНТИЗМА К РЕАЛИЗМУ

Аболиционисты

Американская конституция 1777 г., созданная в ходе буржуазной революции, сохранила рабство в США. После революции плантаторы Юга, широко представленные в Конгрессе и правительстве, стремятся распространить рабство на территории всей страны, что вызвало отпор со стороны широких масс народа и буржуазии Севера (за исключением крупной буржуазии, постоянно стремившейся к сговору с плантаторами Юга), заинтересованной в наемном труде, как более производительном по сравнению с трудом раба.

Движение против рабства, получившее название аболиционизма, возникает в начале 30-х годов XIX в. Вождями этого движения были Вильям Ллойд Гаррисон и Уэнделл Филиппс. Гаррисон создал в 1830 г. газету «Либерейтор», на страницах которой в течение тридцати лет велась мужественная борьба против рабства.

Аболиционистское движение было по природе своей буржуазно-демократическим. Его вожди считали, что рабство можно уничтожить «сверху», за счет реформ. События показали, что

для этого потребовалась вооруженная борьба американского народа против рабовладельцев. Кроме того, большинство аболиционистов считало, что рабство — единственное темное пятно на американском общественном строе, что с уничтожением рабства в Америке восторжествует социальная справедливость.

При всем этом аболиционизм оставил глубокий след в американской литературе. Аболиционистское движение было горячо поддержано демократическими писателями США. Своими красноречивыми разоблачениями рабства они волновали общественное мнение, будили совесть американских граждан.

Писатели-аболиционисты опирались на эстетику романтизма. Но не все из них в одинаковой степени были связаны с романтизмом. Среди них были писатели, целиком стоявшие на позициях романтизма. Таков Лонгфелло (1807—1882), создавший сборник стихов «Песни о рабстве» (1842) и знаменитую «Песнь о Гайавате» (1855). Другие писатели, обличая рабство, решали при этом новые литературные задачи, создавая жанр гражданской, социальной лирики (Уитьер, Лоуэлл), жанр социального романа (Бичер Стоу, Хильдрет), решительно прокладывая пути критическому реализму.

Крупнейшим поэтом-аболиционистом был **Джон Гринлиф Уитьер** (1807—1892). Он родился в семье бедного фермера, в штате Массачусетс. Родители — квакеры дали ребенку суровое религиозное воспитание, которое отразится на творчестве поэта.

В 1830 г. умирает отец Уитьера, и все заботы о семье падают на его плечи. Уитьер продает ферму в 1836 г. и перевозит семью в соседнюю деревню Эмсберг, которая становится его постоянным местопребыванием.

Заботы о семье не могут отвлечь его от политической борьбы. В 30-е годы Уитьер становится видной фигурой аболиционистского движения. Он пишет боевые стихи и памфлеты, в которых громит рабовладельцев и требует освобождения негров. В 1837 г. поэт переезжает в Филадельфию — центр ожесточенной борьбы против рабства. В течение двух лет он редактирует боевой орган аболиционистов «Пенсильвания Фримен». В 1838 г. толпа разъяренных рабовладельцев и хулиганов разгромила здание редакции и сожгла его. Но это не остановило Уитьера, который использует другие средства борьбы. С 1847 г. поэт принимает активное участие в издании еженедельной газеты «Национальная эра» — боевом органе аболиционистской организации «Американское антирабовладельческое общество».

Антирабовладельческие стихи Уитьера 30—50-х годов — безусловно одно из высших достижений американской поэзии. Они превосходят даже стихи Лонгфелло и приближаются к уитменовским. Хотя эти стихи носят религиозную окраску, голос молодого поэта звучит как труба. Стихи Уитьера дышат непод-

дельным гневом. На первый взгляд кажется, что поэт не заботится о форме стиха, голос его взволнован. Это — громкий крик, неистовый и яростный, он заставляет слушать самых ленивых и равнодушных. Только потом уже видишь, что стихи имеют и рифму и ритм.

Вот первые строки стихотворения «Увещевание» (1834):

Наши собратья в цепях!
Рабы в стране света и правды!
Как! Мать без дитя навсегда остается!
Как! Образ самого бога покушается и продается!
Американцев гонят на рынок!
И обменивают на золото как скот!¹

Уитьер говорит языком плаката: почти в каждой строке два восклицательных знака, каждая строка — обвинение в преступлении.

Стихотворение «Охотники за людьми» (1839) рисует типичную сцену американской жизни тех лет — охоту за беглыми рабами. Зловещая картина, которую можно было повсюду увидеть в Америке:

Священник, воин и сенатор, от штата Джорджия до Мэн,
Садятся в седла, мчатся бешеной гурьбой.
Они охотятся за черным человеком,
Чей грех лишь в том, что кожи цвет иной!²

«Стансы о нашем времени» (1835) — еще одно мощное обличение рабства. Неужели, вопрошает поэт, американский фермер согласится, «чтобы эмблемой свободы была цепь», в которую закованы рабы? Стихотворение «Вызов» (1837) — одно из тех страстных обращений к современникам, которые зажигали их сердца. Разоблачая ухищрения рабовладельческой партии и «попытки Маммоны» заставить людей молчать, поэт решительно отвечает:

Будем говорить, пока есть время,
Пока нам не повесили замок на рот. Молчание — преступление!³

В замечательном стихотворении «Кризис» (1848) Уитьер находит сильные слова для разоблачения захватнической мексиканской войны (1846—1848), которая расширяет границы рабства. США завоевали огромные пространства и ликуют, говорит поэт. Но каждый честный человек должен негодовать и печалиться: «Неужели, о мои соотечественники, настал для нас день для посева на почве новой завоеванной империи семян

¹ The Complete Poetical Works of John Greenleaf Whittier. Boston, 1895, p. 267.

² Там же, стр. 270.

³ Там же.

горя, которое приносит рабство? Неужели такова наша миссия?»¹.

Хотя поэзии Уитьера присуща религиозно-пуританская завскаса и поэт предлагает завоевать свободу для негров с помощью «правды и любви», хотя в некоторых стихотворениях он уговаривает рабовладельцев, в отдельных случаях он смог преодолеть влияние среды и призвать к решительной борьбе против рабства. Таково его замечательное стихотворение «Приговор Джону Л. Брауну» (1844). В 1844 г. молодой белый фермер — Джон Л. Браун, полюбив негритянку и женившись на ней, бежал с ней в свободные штаты. Он был схвачен и приговорен к смертной казни. Уитьер говорит в своем стихотворении, что времена слов кончились, настало время действовать. Он призывает «отсечь от страны ее прокаженные члены», открыть темницы рабов, «разбить цепи, одетые на них государством». Поэт убеждает, что «без великой битвы за правду», без «острой борьбы» нельзя освободить рабов².

Когда плантаторы Юга, поддержанные крупной буржуазией Севера, добились в 1850 г. издания закона о беглых рабах, Уитьер выразил гневный протест против этого закона в стихотворениях «В злые дни» (1850), «Выдача рабов» (1854).

В период острейших выступлений аболиционистов против рабства, накануне Гражданской войны, Уитьер потребовал беспощадной борьбы с предателями, засевшими в правительственных учреждениях и газетах, защищающими дело южан. В стихотворении «Панорама» (1856) поэт заявляет:

Жалейте слабых; но беспощадно рукой
Карайте предателей, заражающих нашу страну.
Гоните их из судебных палат, из газет, из церквей,
Гоните отовсюду
Ударом кулака, если не поможет уговор³.

В конце 50-х годов Уитьер пишет еще несколько сильных стихотворений — «Накануне выборов», «Сосна», «Молох на Стейт-Стрит» (улица банков в Бостоне), в которых поэт обличает северных банкиров, пошедших на сговор с плантаторами Юга.

Вторая крупная тема поэзии Уитьера — прославление людей труда. Сборник стихов «Песни труда» (1847), при всей созерцательности и идилличности, пронизан уважением к трудовому народу. В этом сборнике — шесть изяшных, прекрасно отделанных стихов, прославляющих труд сапожников, рыбаков, лесорубов, судостроителей, гуртовщиков и фермеров. У поэта — тонкое чувство природы, острая наблюдательность. Например,

¹ The Complete Poetical Works of John Greenleaf Whittier, p. 309.

² Там же, стр. 291.

³ Там же, стр. 329.

описывая рождение летнего дня в стихотворении «Уборщики кукурузы», Уитьер передает все оттенки света, краски и запахи быстро меняющегося начала дня — от робкой зари до ослепительного блеска утра.

В годы Гражданской войны Уитьер создает новую серию стихов, воспевающих борьбу против рабства. Однако стихи эти почти все проникнуты религиозным духом, в некоторых из них, написанных в форме молитвы, поэт обращается к богу с просьбой укрепить силы в дни испытаний.

После Гражданской войны Уитьер вступает в новую фазу своего творчества, отмеченную ослаблением политических, гражданских мотивов. Поэт становится глухим к общественной борьбе в Америке. Ему кажется, что Гражданская война, уничтожив рабство, устранила все беды в Америке. Таково содержание его стихотворений «Мирная осень» (1865), «Улей в Геттисберге» (1868) и др.

Исключение составляет поэма Уитьера «Среди холмов» (1868), ее первая часть под названием «Прелюдия». Поэт заговорил здесь о безрадостной, изнурительной, безысходной жизни американского фермера. «Прелюдия» Уитьера может считаться предшественницей «Столбовых дорог» Гарленда.

В 70—80-х годах Уитьер сближается с бостонской школой, с консервативными кругами Новой Англии. Его поэзия все более пронизывается идиллическими мотивами.

Вторым талантливым поэтом-аболиционистом был **Джеймс Рассел Лоуэлл** (1819—1891), выходец из богатой буржуазной семьи. Лоуэлл окончил Гарвардский университет в 1838 г. В университете он увлекался викторианскими поэтами — Теннисоном и Браунингом. Начинает он как правоверный викторианец, создав холодную поэму «Видение сэра Лоунфелла» (1846) по мотивам рыцарских романов о поисках Святого Грааля.

Вскоре, однако, под влиянием жены, известной аболиционистки Мэри Уайт, Лоуэлл сближается с аболиционистами, которые вдохновляют поэта на создание оригинальных произведений. Он пишет талантливую сатиру в стихах «Записки Биглоу» (1848) и юмористический обзор американской литературы «Басня для критиков» (1848); именно благодаря этим произведениям имя Лоуэлла сохранилось в истории американской литературы.

«Записки Биглоу» затрагивали самые животрепещущие вопросы современности — борьбу против рабства и мексиканскую войну. Обаяние, прелесть этого произведения — в его сочном, метком; подлинно народном языке. «Записки» написаны от лица Хоуси Биглоу, непосредственного, грубоватого фермера. Он пишет письма на местном диалекте своему соседу — пастору Гомеру Вильбуру, делясь с ним своими мнениями по важ-

ным вопросам политики. Он пишет письма сенаторам, конгрессменам, кандидатам на пост президента, одних высмеивая, других призывая защищать «димокритию».

В письмах фермера Биглоу сверкает остроумие, неподдельный юмор, сквозит здравый смысл американского народа. Суждения Хоуси Биглоу по всем важнейшим вопросам внутренней и внешней политики отличаются глубиной, меткостью, демократизмом. Он буквально припирает к стене своими смелыми и прямыми вопросами нерадивых и нечестных сенаторов и конгрессменов. Лоуэлл создает интересный сатирический образ американского государственного деятеля, имея в виду генерала Захарию Тэйлора. Выдвинув свою кандидатуру на пост президента, Тэйлор вел себя уклончиво, стремясь удовлетворить обе партии. Республиканцам (вигам) он давал понять, что он — против рабства, демократам (тори) — что он — за рабство и сам имеет рабов. Лоуэлл вкладывает в его уста уничтожающую самохарактеристику:

Я против принципов — затем,
Что не имею их совсем.
Болтают люди невпопад:
Не тори я, не вигам брат,
Я в президенты кандидат ¹.

В центре первой серии «Записок Биглоу» — события, связанные с мексиканской войной 1846—1848 гг., резкий протест против этой войны. Устами фермера Биглоу Лоуэлл говорит: «Что касается этой войны, то я называю ее бойней. Так и понимайте это слово — в прямом смысле».

Сатирически высмеивает Лоуэлл пропаганду деловых кругов, призывающих к войне с Мексикой:

Эти мексиканцы — не люди совсем,
А так — нация орангутангов.
Таких людишек нашим парням можно убивать
И глазом не моргнув ².

Наши магнаты, насмешливо замечает фермер Биглоу, хотя и верить нас, что «мир должен быть принесен на острие штыка».

Вторая тема книги — назревающий конфликт между Севером и Югом. Хоуси Биглоу зло и остроумно высмеивает сторонников рабства, обличает рабовладельческий Юг и советует «парням» в правительстве решительнее вести борьбу против плантаторов.

Замечательна басня, в духе Свифта, о двух братьях, которым дядя Сэм оставил в наследство ферму. Старший брат, Север, энергично взялся за дело, он работает в поле, не гну-

¹ James Russel Lowell. The Biglow Papers. Boston, 1890, p. 146.

² Там же, стр. 65, 79, 135.

шается тяжелым трудом. Младший же брат, Юг, разыгрывает из себя джентельмена, бездельничает, да еще обманывает Север при любой возможности. Вопрос об исходе борьбы между братьями остается еще нерешенным, заключает писатель.

Значение «Записок Биглоу» для американского реализма несомненно велико; эта книга была примером вторжения писателя в жизнь, примером смелой трактовки острых вопросов современности, смелой защиты демократических традиций. Лоуэлл продемонстрировал колоссальные возможности, тающиеся в народном языке, диалекте.

«Басня для критиков» (1848) была вторым произведением, подтвердившим талантливость Лоуэлла. «Басня» написана живо и остроумно. Здесь дается сатирический обзор американской литературы XIX в. Смотр литературы делает сам Аполлон. Перед читателями проходит парад американских писателей, начиная от Ирвинга и кончая самим Лоуэллом. Каждому дана полшутливая, полусатирическая характеристика. Называя, например, Брайента «холодным и величественным как айсберг», Лоуэлл советует читать его летом, «ибо, между нами говоря, зимой мы не нуждаемся в дополнительном замораживании»¹.

Лоуэлл не боится посмеяться и над слабостями «самых великих» — Эмерсона, Уитьера, Готорна, но он также отдает им должное. Правда, не все характеристики точны. Автор, например, явно принижает Купера, умаляет его гуманизм. Он упрекает Купера в однообразии образов, в том, что его индейцы — это «перекрашенные в красный цвет Натти Бумпо»².

Когда же Лоуэлл обращается к американской критике, шутливый тон его покидает. Поэт желчно высмеивает беспомощность американских критиков, их невежество и тупость: «Джентельмены эти глотают каждую книгу, выходящую из печати; вся сила их в крепком желудке — не в голове»³. Когда такие критики начинают поучать писателей, они сбивают их с толку своими мнениями, взаимоисключающими оценками.

«И какую бы тему бедняга ни затронул, критики кричат: «Табу!» И писатель теряется, не зная, что ему делать, ибо каждый из них высказывает нечто противоположное»⁴.

Сделав смотр американской литературе, Аполлон обращается к писателям с речью. Он обвиняет их в большом грехе — подражательности европейским образцам, он призывает их к созданию самобытной американской литературы: «Будьте кем угодно, но будьте самими собой прежде всего»⁵.

¹ Complete Poetical Works of James Lowell. Cambridge Edition, n.d., p. 132.

² Там же, стр. 135.

³ Там же, стр. 119.

⁴ Там же, стр. 121.

⁵ Там же, стр. 136.

В 50-е годы и в годы Гражданской войны Лоуэлл ничего значительного не создает, ибо занимается преподавательской деятельностью (его избирают профессором литературы Гарвардского университета) и редактирует журналы.

После Гражданской войны Лоуэлл завершает вторую серию «Записок Биглоу» (1867). Продолжая начатый курс, Лоуэлл защищает дело северян как правое дело. Он осуждает позицию Англии, которая поддерживала рабовладельческий Юг, и разоблачает внутренних врагов Америки, пошедших наговор с плантаторами Юга. Книга заканчивается речью Хоуси Биглоу на митинге ветеранов войны 5 апреля 1866 г. Мистер Биглоу полон радужных надежд на будущее, он уверен, что теперь осуществится «старая американская идея: сделать человека — Человеком»¹.

Послевоенные события показали, что «старая американская идея» не была осуществлена, что не только негр, но и белый фермер и рабочий не был сделан человеком с большой буквы. Но Лоуэлл уже не способен понять это.

Послевоенная поэзия Лоуэлла характеризуется отходом от социальных проблем, она все более приобретает созерцательный, интимный характер. Однако в «Оде на 4-е июля» (1876) поэт признает, что в Америке «мошенники доминируют... в церкви, в государственном аппарате», что «действительность все еще вульгарна, если ее рассматривать вблизи»².

Лоуэлл полон отвращения к наступившему веку монополий, но он наивно полагает, что с помощью укрепления буржуазной демократии можно избежать многих темных явлений этой эпохи. Особенно резко обнажаются противоречия мировоззрения Лоуэлла в его политических трактатах и выступлениях.

Весьма показательной является его речь «Демократия», произнесенная в Лондоне, в 1884 г. В ней Лоуэлл выступает в защиту демократии, но неожиданно заявляет, что главную опасность для демократии составляет... «социализм, который может найти в ней точку опоры»³. Вместе с тем, во многих речах («Тарифная реформа», 1887; «Место независимых в политике», 1888; «Наша литература», 1889) Лоуэлл выразил тревогу по поводу растущей коррупции в США, мошенничеств политиков, преступлений трестов, по поводу упадка искусства и литературы в стране, исповедующей религию доллара. Лоуэлл не понимает, что все эти явления вырастают под сенью той самой буржуазной демократии, которую он идеализирует и защищает. Вот почему, несмотря на нотки критicismа по адресу монополий, после Гра-

¹ James Russel Lowell. The Biglow Papers. Second Series. Boston, 1890, p. 498.

² Complete Poetical Works of James Russel Lowell, p. 372—373.

³ James Russel Lowell. Literary and Political Adresses. Boston, 1891, p. 34.

жданской войны неуклонно усиливается консерватизм писателя, и Лоуэлл становится одним из столпов бостонской школы, правверным «брамином».

В историю аболиционистской литературы наиболее яркую страницу вписала **Гарриет Бичер Стоу** (1811—1896). Подобно Уитьеру, Бичер Стоу провела свою жизнь в религиозно-пуританской среде. Ее отец и братья были проповедниками, а муж — профессором богословия.

Ее писательский талант окреп в обстановке напряженной борьбы против рабства. В ответ на закон о беглых рабах от 1850 г. Бичер Стоу создает свой знаменитый роман «Хижина Дяди Тома» (1855).

Роман Бичер Стоу явился классическим антирабовладельческим произведением, документом огромной обличительной силы. Он сыграл большую роль в мобилизации общественного мнения против рабства.

В то же время роман этот отразил противоречия аболиционистского лагеря относительно способов ликвидации рабства: настроениям христианского смирения и непротивления злу, носителем которых является дядя Том, противостоит дух сопротивления и борьбы, выраженный через целую систему могучих, неукротимых образов рабов, борющихся за свободу. История Касси, Джорджа и Элизы свидетельствует, что не в молитвах и религии, не в уповании на «добрых» плантаторов, а в борьбе и сопротивлении лежит путь к свободе. Дядя Том, пытавшийся использовать молитвы и покорность в качестве оружия для защиты человеческих прав, погибает, а Джордж и Элиза, борющиеся за свободу, побеждают.

Во втором антирабовладельческом романе Бичер Стоу «Дред» (1856) центральной фигурой становится антипод дяди Тома — бунтарь Дред, скрывающийся в Проклятом болоте и готовящий негритянское восстание. Прототипом Дреда, вероятно, послужил Нат Тернер, на которого писательница ссылается в своих комментариях.

Однако противоречия мировоззрения Бичер Стоу и здесь скажутся чрезвычайно ярко. Писательница боится революционного разрешения негритянского вопроса и поэтому не решается нарисовать картину восстания, она не дает герою осуществить свой замысел. Дред погибает во время облавы на беглых рабов.

В то же время Бичер Стоу теряет уверенность в возможности мирного, реформистского решения вопроса о рабстве, показывая крах попыток своих героев — адвоката Клейтона и священника-аболициониста Диксона — улучшить положение негров путем распространения школ и завоевания юридических прав.

С точки зрения творческого метода Бичер Стоу удерживает связь с романтизмом. По принципу контраста построены образы сверхдобродетельного дяди Тома и сверхзлодея Легри. Де-

ление героев на добрых и злых устанавливается не по классовому принципу, а по моральному (Сен-Клер, Шельби). Фабула романа «Хижина дяди Тома» построена на романтических приемах — здесь и подслушивание, и роковые совпадения, и преследования и т. п.

И все-таки в романах Бичер Стоу пробивается и реалистическая струя. Если образы дяди Тома и Легри созданы на основе романтической типизации, то образы Сен-Клера и Шельби возникают на основе реалистических принципов. «Добрый» плантатор Шельби, несмотря на свою доброту, объективно несет такое же зло своим рабам, как и другие плантаторы.

Реальный учет влияния среды на человека, трезвый анализ американской действительности характерны для романа «Дред», где автор, вопреки своим установкам на морально-христианское разрешение негритянского вопроса, вынужден признать невозможность такого пути и показывает крах начинаний своих положительных героев. Это — один из многих примеров, известных нам в истории европейского реализма, когда реалистическая честность торжествует над предрассудками писателя, что Энгельс считал одной из величайших побед реализма.

Романы Бичер Стоу для последующих реалистов могли служить образцом обличения общественного зла, ее опыт создания социального романа был для них весьма ценным.

Еще в большей мере торжествует реализм в творчестве **Ричарда Хильдрета** (1807—1865). Выдающийся деятель аболиционизма, Хильдрет в своем романе «Белый раб» (1852), который вырос из повести «Раб, или записки Арчи Мура» (1836), создает целую энциклопедию американской жизни эпохи рабства.

Главный герой романа, Арчи Мур, в жилах которого есть негритянская кровь, ничем не отличается от белых американцев, но проходит через все круги ада рабовладельческой Америки. Его перепродают на аукционах рабов, он меняет множество хозяев. Он наблюдает дикие, разнузданные нравы плантаторов, видит насилия и убийства. Картины жизни рабов написаны твердой и мужественной рукой, в духе сурового реализма.

Подобно Бичер Стоу, Хильдрет создает образ народного вождя — Томаса. Негр Томас — самая монументальная, самая величественная фигура борца против рабства в американской литературе. Принадлежа к левому крылу аболиционизма, Хильдрет отстаивает принцип революционной борьбы против рабства.

В своем романе Хильдрет выходит за пределы аболиционизма, затрагивая ряд других проблем. Писатель говорит о новом рабстве в Америке, социальном рабстве, утвержденном наглыми дельцами Севера. Правда, идея эта не разввнута в романе, у Хильдрета есть еще иллюзии насчет свободного труда в капиталистической Америке. Но «Комитеты бдительности», описанные

Хильдретом, предсказывают перерождение Америки в «жалкую и варварскую республику»¹.

С точки зрения творческого метода роман Хильдрета не свободен от романтизма. Писатель берет из арсенала романтизма многие приемы — и роковые совпадения, и невероятные ситуации, и острый, полный драматизма, сюжет. В духе романтизма выдержаны некоторые сцены, характеризующиеся бурными страстями и патетикой. Но в романе «Белый раб» в то же время отчетливо видно тяготение к реализму². Романтическая типизация не знает середины в изображении человеческих характеров, разделяя персонажей на безусловно добродетельных и чудовищ порока. Не таков полковник Чарльз Мур, отец Арчи Мура, внешне обаятельный и просвещенный, но глубоко развращенный рабовладельческой системой человек. В таком же духе изображен рабовладелец Карльтон, от природы добрый и старающийся жить «по-божески». Но рабовладение накладывает и на него свою каинову печать: в Карльтоне уживаются религиозность и самодурство плантатора, человечность и жестокость. Он — моральный калека.

С большой полнотой и глубоким знанием быта и нравов рисует Хильдрет жизнь негров-рабов. Он описывает их труд на плантациях под палющим солнцем и ударами бичей надсмотрщиков, их хижины и скудную трапезу, их богатый духовный мир.

Большой интерес, с точки зрения реализма, представляет описание белого населения Юга. Хильдрет не забывает подчеркнуть, что на Юге было всего несколько сот семейств плантаторов. Основную же массу белого населения Юга составляют «белые бедняки». Впервые в американской литературе писатель затрагивает эту важную тему американского реализма. Рисуя жалкую и страшную жизнь «белых бедняков» Юга, Хильдрет также показывает их жертвами рабовладельческого строя. Рабство воспитало у них презрение к труду, кроме того, они и не могут трудиться в условиях Юга, где труд — удел черных рабов. Мало чем отличаясь от негров по своему экономическому положению, они в то же время кичатся своей белой кожей, полны расовых предрассудков и охотно становятся погромщиками и линчевателями по указке любого плантатора.

«Белый раб» — большой социальный роман, отмеченный духом критического реализма.

Аболиционистская литература представляет собой замечательное явление, ибо ее породила длительная и напряженная

¹ Ричард Хильдрет. Белый раб. М., 1957, стр. 326.

² Подробнее об этом см. статью Е. Е. Фиалковского «Ричард Хильдрет и особенности его художественного мастерства» (Ученые записки Адыгейского пединститута, 1957, т. 1).

идеологическая борьба против рабства. Ее опыт поэтому имел большое значение для американского критического реализма в идейном и художественном плане.

Филадельфийская школа

Уже в 30—40-е годы XIX в. старейший город США Филадельфия становится литературным центром страны, здесь намечается создание реалистической школы. Правда, официально школа эта не была признана, ибо лидерство перешло к Бостону и Конкорду, но появление в Филадельфии небольшой группы реалистов, имевших много общего по своей программе и интересам, позволяет считать эту группу самой ранней школой американского критического реализма. Филадельфийские писатели изображают жизнь большого капиталистического города, дают развернутые картины политической и деловой жизни Америки. Наиболее значительные писатели этой группы — Фредерик Томас и Джордж Липпард.

Фредерик Томас (1806—1866) был сыном журналиста. Детство и юность его прошли в Балтиморе, где его отец был редактором газеты. Томас изучал право и в 1828 г. стал адвокатом, но с 1831 г. он оставил юриспруденцию ради истинного призвания — журналистики. Сначала Томас идет в помощники к редактору-отцу, а затем сам становится редактором газеты «Демократический информатор». Через десять лет Томас отправляется в Вашингтон, где работает в библиотеке конгресса.

Томас был сыном своей эпохи, когда интеллигентный человек занимался самыми разнообразными видами деятельности. В 1850 г. Томас становится профессором университета Алабамы, а через год — проповедником методистской церкви. В последние годы жизни он снова возвращается к журналистике.

Писательская деятельность Томаса началась в Балтиморе, в годы его работы в газете. В своем первом двухтомном романе «Клинтон Брэдшоу, или приключения адвоката» (1835) Томас, в отличие от своих современников-романтиков, целиком погружается в обыденную жизнь. Герой романа, фермерский парень Клинтон Брэдшоу, является в Нью-Йорк и завоевывает «успех». Но путь к этому «успеху» нечистоплотен. Брэдшоу изучает юриспруденцию и становится ловким адвокатом. Используя свои связи с преступным миром и подкуп голосов, Брэдшоу пробивает себе дорогу в конгрессе.

Несмотря на известную поверхностность и мелодраматизм, роман Томаса был смелой попыткой изображения современной действительности. О серьезности романа свидетельствует реакция буржуазных читателей 30-х годов. Роман вызвал бурю возмущения в «респектабельных» кругах. Автора осуждали за изображение неприглядных будней американской жизни, за то, что

он ввел в свой роман представителей социальных низов. Единодушным был конечный приговор критики 30-х годов, объявившей, что главный «грех» Томаса заключается в том, что его персонажи были «обыденными людьми, которых можно ежедневно встретить на улице», и это лишает их «притягательности и романтизма» — качеств, обязательных, по мнению критиков, для всякого «модного американского романа»¹.

Свой второй роман «Говард Пинки» (1840) Томас сопровождает подзаголовком «a novel», т. е. «реалистический роман», бросая этим самым вызов роману вымысла, фантазии (аготампе). Точно так же название сборника рассказов Томаса «Скетчи и истории, основанные на фактах» (1849) указывает на его стойкий интерес к реальной действительности, к реализму.

Фредерик Томас — один из самых ранних зачинателей реалистического направления в американской литературе.

Джордж Липпард (1822—1854) — большой талант, писатель, безвременно ушедший в могилу. Много роднит его с Шелли, а в самой Америке его можно поставить рядом с Торо и Уитменом.

Джордж Липпард сыграл огромную роль не только в развитии критического реализма, но и передовой общественной мысли в США первой половины XIX в. Однако имя Липпарда почти полностью замалчивается в академическом литературоведении США, оно упоминается только в специальных литературных справочниках.

Вот скудные сведения о нем. Липпард родился в семье бедного фермера в округе Честер штата Пенсильвания. Он вырос в Филадельфии, где окончил начальную школу, а затем — классическую гимназию. О дальнейшем его жизненном пути Кьюниц и Хейкрафт пишут так: «Он должен был готовиться к проповеднической деятельности в методистской церкви, но, обнаружив «противоречие между теорией и практикой» христианства, переключился на изучение права. Однако и эту профессию он оставил четыре года спустя, потому что она была несовместима с его собственными представлениями о человеческой справедливости. В девятнадцатилетнем возрасте Липпард начал сотрудничать в филадельфийском «Духе времени» — живой и почти отчаянной демократической ежедневной газете, заполняя ее колонки репортажами о посещении полицейских участков и судебных процессах»². Молодой Липпард увлекался Диккенсом и создал серию скетчей о жизни бедноты Филадельфии в духе «Очерков Боза». Так, через журналистику, Липпард вошел в литературу.

¹ George Dunlap. The City in the American Novel, 1789—1900. Philad., 1934, p. 15.

² S. Kunitz and H. Haycraft. American Authors, 1600—1900. N. Y., 1938, p. 467.

Липпард прожил короткую жизнь. Но за эту короткую жизнь он создал двенадцать томов романов, повестей, трактатов и пьес. В них обнаруживается широкий диапазон писателя: Липпард разоблачает дельцов, политиканов, церковь; он пишет трактат о Томасе Пэйне, идеалы которого оказались растоптанными современными лавочникам («Томас Пэйн — писатель — солдат революции»), он осуждает рабство негров (повесть «Элеонора, или охота за рабами в Филадельфии», 1854). Прямым вызовом агрессивным кругам США, начавшим мексиканскую войну, явилась его книга «Легенды Мексики» (1847).

Липпарда следует отнести к числу самых передовых умов Америки его времени. Характеризуя писательские позиции Липпарда, газета «Демократическое знамя» писала в 50-х годах XIX в.: «Свой огромный талант он посвящает делу миллионов. Он стал на сторону Труда в его борьбе против Капитала. Он — за права народа, против монополий»¹.

Поразительно смелая и глубокая критика буржуазного строя, гениальные догадки об органической порочности капитализма сочетаются у Липпарда с иллюзиями относительно характера американской буржуазной революции. Он считает, что идеалы Вашингтона и Джефферсона оказались погнутыми в XIX в. В предисловии к роману «Город квакеров» (1844) он писал: «Если бы Вашингтон и его герои-сподвижники могли вновь собраться в Зале Независимости, что бы они почувствовали, глядя на плоды, которые принесло дерево Республики? Мы оставили вас чистыми, сказали бы они, мы оставили вас счастливыми, а теперь мы видим Взятничество, восседающее на месте Правосудия, Нож и Факел для разбоя на месте Закона, обнищавший народ по милости бесчестных банков... Неужели за эти плоды мы боролись и проливали кровь?»².

Липпард ясно видит преступный характер современного ему капиталистического строя, но пути спасения от зол капитализма ему неясны. Любимым писателем Липпарда, в творениях которого он стремился найти точку опоры в своих поисках путей к счастливому будущему, был великий английский романтик Шелли. Но Шелли, выступивший на двадцать лет раньше Липпарда, представлял себе завоевание счастливого будущего человечества абстрактно и туманно. Столь же абстрактны и фантастичны, как мы убедимся ниже, картины гибели капитализма и торжества справедливости у Липпарда.

Решая вопрос о задачах и характере искусства, Липпард во многом опирается на эстетику романтизма. Подобно Гюго, он

¹ George Lippard. The Nazarene, or the Last of the Washingtons. A Revelation of Philadelphia, New York and Washington in the Year of 1844. Philad., 1854, p. 1.

² George Lippard. The Quaker City; or the Monks of the Monk Hall. Philad., 1845.

считает, что обиденное — смерть для искусства, и широко применяет приемы гротеска и контраста. Как и романтики, Липпард склонен рассматривать жизнь капиталистического общества в свете вечной борьбы добра и зла.

Но в то же время у Липпарда заметна стихийная тяга к реализму. В его романах, в многочисленных отступлениях намечаются контуры реалистической эстетики. Первая и высшая задача науки и искусства, по мнению Липпарда, — раскрыть тайну капиталистического накопления, тайну ограбления народа капиталистами и указать путь спасения от гнета капиталистической эксплуатации.

В романе «Город империи» (1853) Липпард пишет по поводу наследства нью-йоркского миллионера: «Каждый доллар — это символ обманутого Труда или могильный знак преданной Добродетели. Нам говорят об открытиях науки, о прелестях поэзии, о могуществе мышления, — но двадцать миллионов долларов личного богатства! Где та Наука, которая могла бы проследить каждый доллар до его первоисточника? Где Поэзия, которая в своем смелом полете могла бы показать все Зло, которое было совершено, чтобы накопить эти двадцать миллионов? Где Мыслители, способные показать, какое безграничное Добро можно было бы сотворить путем правильного применения этой огромной суммы?»¹.

Творческий метод Липпарда — это арена борьбы романтических и реалистических тенденций. Он широко использует метод романтической типизации; он рисует небывалые характеры и небывалые обстоятельства. Его романы перегружены жуткими, душераздирающими сценами в духе готического романа. Писатель любит обрывать главу на самом драматическом моменте: герой проваливается сквозь потайной люк и летит в бездну; над жертвой занесен нож убийцы; петля затянулась вокруг шеи обреченного. И через множество страниц, возвращаясь к своему герою, автор показывает, как он спасается, будучи на волосок от смерти. Есть и совершенно невероятные сцены воскрешения умерших.

Но Липпард — серьезный писатель, не собирающийся развлекать читателя дешевой мелодрамой. Он честно изображает жизнь, он преподносит читателю глубокие истины. Его злодеи — это всегда дельцы, адвокаты, миллионеры, политики, священники. Его жертвы — это всегда бедняки, люди высокого благородства, переносящие невероятные страдания. Романы Липпарда учат ненависти к капиталистическому строю.

Защищая свои творения от нападков критики. Липпард в предисловии к роману «Назарет» писал: «Одно слово относительно

¹ George Lippard. The Empire City; or New York by Night and Day. Its Aristocracy and its Dollars. N. Y., 1864, p. 43.

сюжета этой книги. Я не буду отрицать, что сюжет этот странен, необычен, что от него захватывает дух и что он противоречит правилам критиков, которые никогда не написали ни одной честной, сердечно-теплой строчки за всю свою жизнь»¹.

И в эти свои романы с невероятным, запутанным сюжетом Липпард вносит трепет реальной, обыденной жизни, увиденной острым глазом реалиста. Он ведет нас в редакцию продажной газеты и излагает историю ее редактора. Он объясняет нам, как окружающая среда сформировала этот тип грязного, продажного журналиста. Он ведет нас в контору банкира, в особняк миллионера и раскрывает тайну накопленных миллионов. Немало мы найдем у Липпарда персонажей, которые предстают перед нами не как исчадия ада, а как социальные типы, порожденные порочным общественным строем.

Самое выдающееся творение Липпарда — это его трилогия о крупнейших городах США 40-х годов — Филадельфии, Вашингтоне и Нью-Йорке.

В романе «Город квакеров» (1844) изображается Филадельфия сверху донизу — от буржуазных верхов до социального дна. Главным местом действия романа является Монк-Холл — тайный притон порока и разгула. Его постоянные посетители — именитые граждане Филадельфии: адвокаты, врачи, судьи, священники из самых богатых церквей, банкиры, купцы, редакторы газет и издатели.

Судьи здесь с насмешкой повторяют речи в защиту закона и нравственности, которые они каждый день произносят в судах. Священник читает проповедь, которую он ежедневно преподносит прихожанам с церковной кафедры, но здесь, в притоне, это превращается в фарс. Миллионеры приводят сюда девушек и разыгрывают церемонии венчания, чтобы совращать и губить чистые души. Пресыщенные жены богатых купцов являются сюда для встречи с любовниками. Именно здесь, в Монк-Холле, можно увидеть подлинное лицо буржуазного мира без маски.

Наряду с роковыми встречами, преследованиями, спасениями на краю гибели и прочими романтическими аксессуарами в романе Липпарда пробивает себе дорогу реалистическая тенденция. Автор смело разоблачает мир бизнеса и прямо говорит о том, что богатства дельцов наживаются за счет ограбления бедняков.

Один из героев романа — Джоб Джонсон, президент банка. Он ограбил доверчивых вкладчиков, объявив себя банкротом, и продолжает жить на широкую ногу в великолепном особняке. Зато для мелких вкладчиков крах банка оказался катастрофой. Среди них — механик Джон Дэвис, который потерял шестьсот долларов, накопленных за долгие годы. Одна беда ведет за со-

¹ George Lippard. The Nazarene..., p. VII.

бой другую: Дэвис оказывается вскоре безработным, а его дочь смертельно заболевает. И вот Дэвис обращается к банкиру Джонсону, виновнику бедствий, за помощью, но последний наотрез отказывается ему и бесцеремонно выставляет за дверь.

В этот же день президент банка отправляется на банкет и на рассвете возвращается в экипаже домой. Джоба Джонсона, выпившего слишком большое количество виски, поражает апоплексический удар. Кучер вносит его в ближайший дом для оказания помощи, и этот дом оказывается квартирой безработного механика, только что покончившего с собой возле умершей дочери. В этом доме отдает богу душу и банкир. Вот как Липпард комментирует эту сцену: «Узаконенный грабитель лежал рядом с жертвой, которую он ограбил. Упитанный президент банка, который всего десять часов тому назад отказался дать умирающему с голоду механику один единственный доллар, теперь лежал рядом с жертвой своего мошенничества, совершенного под защитой закона, и подобно этой жертве он сам представлял теперь отвратительную массу праха, которая скоро станет добычей червей»¹.

Липпард спешит подчеркнуть, что Джонсон — не исключение. «Существуют сотни подобных ему, гуляющих по улицам города Квакеров. На их круглых, жирных физиономиях сияет приятная улыбка (как у Джонсона.— *Авт.*), когда они думают о домах и земельных участках, отнятых у честных бедняков за счет узаконенного грабежа»².

Изумительна реалистическая сцена, следующая за этим. Когда тело Джоба Джонсона уложили в карету, между лакеем и кучером происходит следующий диалог:

«— Интересно, какой черт теперь заплатит мне за службу? — вскричал человек в ливрее. Кучер, который до этого спал на облучке, проснулся и быстро спросил:

— Послушай, Джон, что это — обычный паралич или старик сыграл в ящик?

— Сыграл в ящик, Джеймс!»³.

Сцена эта многозначительна, ибо она показывает подлинное отношение народа к банкирам и дельцам.

Липпард дает оценку всем институтам капиталистического общества и всему выносит уничтожающий приговор — буржуазному правосудию, прессе, церкви, политическим учреждениям.

В Филадельфии, говорит один из персонажей, «в тюрьмы попадают только бедняки, стащившие безделицу или кусок хлеба, чтобы не умереть с голоду». В то же время буржуазное правосу-

¹ George L i p p a r d. The Quaker City, p. 349.

² Там же, стр. 350.

³ Там же.

дие «открывает двери тюрьмы и велит... *честному* директору банка выходить на волю»¹.

Эти примеры свидетельствуют о том, что у Липпарда нет никаких иллюзий относительно буржуазной демократии в Америке. Он дает понять читателю, что страной правит банда «узаконенных грабителей» и мошенников. Таков, например, эпизодический образ Ржавого Джейка, опустившегося на дно Филадельфии. В прошлом Джейк был профессиональным политиканом. Он мошенничал во время выборов, набирал голоса для своей партии, подделывал документы и угодил в тюрьму, не поддержанный высокими покровителями.

Превосходна реалистическая сцена возвращения с вахты двух ночных сторожей. Они беседуют о политике, и один из них так характеризует очередные выборы в Конгресс: «В эти дни вашингтонской шумихи... они набирают конгрессменов из пьаниц»². Ценно это стремление писателя показать народное мнение о хозяевах Америки.

Не меньшее отвращение автора вызывает лживая и грязная буржуазная пресса, процветающая на шантаже, скандалах и клевете. Великолепно охарактеризован типичный представитель этой прессы — редактор газеты «Черная почта» Бузби Пудль. Автор говорит о его «пере, источающем проказу», он называет его «бандитом, убивающим ради своего доллара; арестантом, гуляющим на свободе; неосужденным уголовным преступником»³.

Более того, Липпард показывает, что все эти мерзости буржуазного общества освящены церковью, этим орудием угнетения и обмана масс. Образ священника Пайка, созданный Липпардом, вызвал яростные нападки церкви, как богохульственный. На самом деле Липпард создал типический образ ханжисвятоши, американского Тартюфа. Преподобный Пайк, читающий проповеди в самой фешенебельной церкви Филадельфии, — постоянный посетитель притона Монк-Холл, где он пропивает деньги, полученные «на вдов и сирот», и соблазняет девиц. Когда один мошенник-миллионер спрашивает у него, верит ли он в бога, он слышит в ответ: «Я столь часто проповедую об этом, что забыл о своем мнении на этот счет»⁴.

Для Липпарда совершенно ясно, что преступный и порочный капиталистический строй обречен на гибель, что просуществовать он может не более сотни лет. Но не зная законов общественного развития, Липпард прибегает к фантастике, рисуя эту гибель.

Будущее капиталистической Америки показано в вещем сне охранника Монк-Холла по прозвищу Жук-Дьявол. Многие в

¹ George Lippard. The Quaker City, p. 174.

² Там же, стр. 339.

³ Там же, стр. 110.

⁴ Там же, стр. 333.

этом сне является гениальным пророчеством. Опираясь на логику событий, исходя из фактов своего времени, Липпард проецирует события в будущее и конструирует картину этого будущего.

Показан 1950 год. Буржуазная республика выродилась в денежную монархию. В США правит король и знать — герцоги и лорды, «являющиеся не чем иным, как сворой мошенничающих директоров банков». На площади Вашингтона построена огромная тюрьма. «В ее мрачных камерах томятся те отважные патриоты, те мужественные люди, которые до последнего боролись за свободу страны, против тирании этой новой знати¹».

Напротив тюрьмы построены виселицы. День за днем здесь казнят патриотов Америки. Интересно, что Липпард находит нужным упомянуть о либералах, которые и через сто лет останутся лакеями капитализма. Либералы приветствуют промышленников, так как «их предприимчивость дает работу беднякам». Трудящиеся массы превращены в «рабов хлопковых лордов и фабричных принцев». Чаша народных страданий переполнилась. Страна подошла к своему краху.

Но не догадываясь о роли пролетариата, этой, по словам Маркса, «тайны XIX столетия», Липпард рисует апокалипсическую картину гибели капиталистического мира. На небе загораются письма: «Горе Содому!» Затем, в день коронации нового денежного короля, с неба обрушиваются десятки тысяч молний и превращают людей в пепел. Проваливаются сквозь землю здания, и все гибнет. Остается только одна семья для продолжения рода человеческого.

При всей фантастичности этой картины все же следует оценить бескомпромиссное осуждение Липпардом капиталистической системы. Он ни на грош не верит в реформы, он понимает необходимость коренного уничтожения прогнившего строя.

Второй роман трилогии Липпарда — «Назарет, или последний из Вашингтонов» (1846) рисует жизнь Филадельфии, Нью-Йорка и Вашингтона в том же духе беспощадного разоблачения. И здесь в изобилии нагромождены жуткие сцены и эпизоды в духе готического романа: показаны притоны, тайные общества, подкидывши, оказывающиеся сыновьями миллионеров, и пр. и пр. Наряду с этим в романе присутствует дух пытливого анализа, стремление разобраться в природе капитализма, показать его язвы, вскрыть его преступления против трудового народа.

Одну из главных сюжетных линий романа составляет история президента банка, Кальвина Вульфа. Вульф предстает перед читателем как мелодраматический злодей, но в этом образе угадана эволюция американского дельца, тенденция развития капитализма в США. Кальвин Вульф — прообраз монополиста

¹ George L i p p a r d. The Quaker City, p. 317.

эпохи становления империализма, предшественник тех нефтяных и банковских королей, которые сорок лет спустя станут править Америкой, создавая могущественные объединения.

Вульф — глава клики крупных дельцов Америки, именующей себя «Избранная аристократия банков». Эта могущественная клика устраивает кризисы и биржевые паники, она провоцирует забастовки и подавляет их и т. д. «Члены Конгресса, голосующие против нас,— говорит Вульф,— никогда больше не возвращаются в Конгресс. Мы заполняем их места своими людьми. Мы, банки, делаем это, мы накладываем вето на волю народа!»¹.

Вульф оказывается, кроме того, главой тайной религиозной организации «Священная лига протестантов», которая борется против католической церкви. С деятельностью этой организации связаны самые жуткие сцены романа. Но Липпард и здесь не отрывается от реальной жизни. Он стремится вскрыть реальные, политические мотивы деятельности ее главаря, Вульфа. Хотя Лига создана для борьбы против римского папы, ее цель на самом деле иная: завоевать на свою сторону избирателей, набирать голоса, чтобы дать возможность банкирам диктовать свою политику в Конгрессе².

Примечательно, что в галерее образов дельцов и политиков нет ни одного положительного. Все они без исключения — плуты и мошенники, ибо такова природа бизнеса. В этом плане интересен образ кабатчика Питера Ворона, содержателя ночного салуна в трущобах Филадельфии. Питер Ворон выдает воров полиции, заманивает беглых негров и возвращает их владельцам за вознаграждение, он ворует детей и продает их в публичные дома. Но в деловом мире Филадельфии этот негодяй пользуется почетом и уважением. «Его имя произносили с почтением и любовью во всех банках,— иронически замечает автор,— ибо кто мог усомниться в моральной чистоте богатого Питера Ворона?»³.

По-бальзаковски доказывает Липпард, что общество, основанное на власти денег, ужасно и бесчеловечно. Устами своего положительного героя писатель гневно бичует капиталистический город, «где можно купить красоту, интеллект, совесть, как покупают ленты у коробейника на ярды»⁴.

Липпард рисует трагедию американских индейцев, ставших жертвой долларовой цивилизации. Он смело разоблачает колониальную политику американской буржуазии, которая «шлет библии и штывы в Китай; толпы миссионеров, миллионы долла-

¹ George L i p p a r d. The Nazarene..., p. 56—57.

² Там же, стр. 128.

³ Там же, стр. 143.

⁴ Там же, стр. 89.

ров, корабли с алкоголем — бедным язычникам южных морей»¹.

Среди многочисленных проблем, поднятых в романе, особую важность имеет проблема труда и капитала.

Липпард высказывает поразительно глубокие мысли, перекликающиеся с известными марксистскими положениями о сущности капиталистической эксплуатации. Капиталисты, замечает он, не принуждают рабочих идти на фабрику. Они говорят рабочим: «Мы не заставляем вас работать. О нет, у нас свободная страна. Но если вы не будете работать на нас, причем работать за такие жалкие гроши, на которые не прокормишь и собаку, охраняющую фабричный двор, что же, бог да поможет вам, у нас свободная страна, и вы свободны умереть с голоду».

Обращаясь к рабочим, автор говорит им: не верьте капиталистам, что они благодетели, так как дают работу,— они обворовывают вас. Липпард высказывает гениальную догадку о том, что капиталистическая эксплуатация заключается в создании рабочими прибавочной стоимости. Вот его рассуждения: «Когда промышленник, монополист обеспечит тебе, механик и рабочий, не только хорошую заработную плату, но и справедливую долю прибыли, которую он наживает за счет твоего пота и крови, только тогда присоединяйся к его политическим лозунгам — но не раньше этого!»².

И далее писатель стремится проиллюстрировать эту истину на конкретных примерах. Он ведет нас в хижину безработного О'Брайена, дочь которого шьет жилеты для торговца готовым платьем; торговец платит ей по двенадцать центов за жилет, а продает по шесть долларов. Семья безработного живет на эти двенадцать центов несколько дней, в то время как в богатых домах за один день тратят в два раза больше на питание... одной комнатной собачки³.

Понимая, что рабочий класс не догадывается о тайне его ограбления, Липпард все же говорит о духе возмущения и протеста, зреющем в американском пролетариате. Целую главу он посвящает забастовке рабочих-текстильщиков Филадельфии. Писатель создает замечательный образ рабочего вождя Джеральда О'Брайена. Шесть недель бастуют О'Брайен и его товарищи, отказываясь работать за нищенскую плату. Во время забастовки умирают от голода трое его детей, тяжело заболевает жена, но дух этого гордого и героического человека не сломлен.

Открыв тайну ограбления народа, Липпард, однако, не смог открыть другую тайну — показать, что пролетариат — это могильщик буржуазии, носитель исторического прогресса. Он не смог понять той истины, что спасение пролетариата находится

¹ George Lippard. The Nazarene..., p. 179.

² Там же, стр. 178.

³ Там же.

в его собственных руках. Вот почему в О'Брайене только намечены черты рабочего вождя. Под влиянием свалившихся на него несчастий О'Брайен отказывается от организованной борьбы и становится добычей Вульфа, который вовлекает его в религиозную секту и использует в своих целях.

Положительного героя — борца Липпард ищет в среде интеллигенции, оторванной от рабочего движения. Таков Поль Маунт-Лаурел. Это благородный юноша, мечтающий о социальной справедливости. Он вербует себе сторонников в студенческой среде. Он убеждает их «присоединиться к нему для великого дела», но в чем оно заключается, остается неясным. Сердце свое Поль отдал угнетенному народу. Он создает тайную организацию «Братство».

Достоин упоминания тот факт, что сам молодой Липпард явился организатором «Братства Союза» в Филадельфии. Это была одна из ранних попыток создания организации для защиты дела угнетенных.

В своем предисловии к роману автор говорит, что он стремится «не только нарисовать преступление, но также указать средство его искоренения. Мое намерение в этой книге — попытаться затронуть более смелую и более высокую тему, чем я когда-либо делал до сих пор». Этой темой и становится тема борьбы за дело угнетенных. Сам автор так представляет себе принципы «Братства», которое создал Поль: «Безмерное и великое благо может быть достигнуто с помощью организации Братства, которое, отвергнув все сектантские догмы, примет, как руководство к действию, те великие истины Христа, нашего Спасителя, с которыми согласны все секты»¹.

Не приходится удивляться тому, что автор представляет себе программу организации для защиты дела угнетенных столь расплывчато, неясно, в духе христианского социализма, ибо это вполне соответствовало незрелости американского рабочего движения 40-х годов XIX в. Удивительной является идея Союза, необходимого для освобождения трудящихся.

Третий роман серии — «Город империи, или Нью-Йорк ночью и днем. Его аристократия и его доллары» (1853) — можно также назвать великим произведением американской литературы. Здесь дана романтическая история сына миллионера, Гулиана Ван Гайдена. Оказавшись с детства на дне Нью-Йорка, пройдя через голод, лишения и страдания, Гулиан снова попадает в мир богатства, но, познав его порочность и бесчеловечие, он отказывается от колоссального наследства, «пропитанного кровью и преступлениями», и женится на дочери художника.

При всем мелодраматизме этого романа он ценен своими реалистическими тенденциями, своим пафосом познания жизни,

¹ George L i p p a r d. The Quaker City, p. VI.

срыванием масок. Великолепно описан буржуазный мир Нью-Йорка, его дельцы, начиная от мелкого стряпчего и редактора бульварной газеты и кончая сенаторами и воротилами Нью-Йорка.

Вот мелкий хищник, Измаил Вампир, редактор газеты «Ежедневное клеймо», питающейся сплетнями, клеветой, нездоровой сенсацией. Автора вдохновляет чисто бальзаковское стремление показать, как чудовищная капиталистическая среда порождает такие характеры. «Долгие часы потребовались бы для того, чтобы показать, как этот жалкий человек постепенно превратился в то, чем он стал; как долгие годы дурного обращения и издевательств заставили заостенеть его сердце; как, будучи бедным и несчастным, он вступил в жизнь, которая сразу же стала топтать его... и как в результате этого человеческое существо, рожденное женщиной и наделенное человеческими чувствами, с годами окаменело и превратилось в Измаила Вампира»¹.

Но еще более страшная фигура делового Нью-Йорка — это Иедедия Баггис, ростовщик, маклер и содержатель публичных домов. «Он был владельцем двух или трех питейных домов и гнусных притонов в трущобах Нью-Йорка. Он получал солидный доход от фешенебельного борделя. Он арендовал огромное здание, которое превратил в игорный и публичный дом. В то же время он охотно давал деньги самым видным благотворительным организациям, обставляя свои приношения громкой рекламой»².

Когда бедный художник Рафаэль стал просить его пощадить человека, попавшего в беду, Баггис цинично восклицает: «Чушь! Если бы мистер Берман не попал в беду, я бы не смог на нем заработать... Пойми же ты, наконец, что несчастье людей — это настоящий капитал, если сумеешь им воспользоваться. В бизнесе капитал заключен в любой вещи, надо только уметь его извлечь»³. Бизнес, говорит этим самым писатель, не оставляет места не только для великодушия, но и для честности и простой порядочности.

Поднимаясь вверх по социальной лестнице Нью-Йорка, Липпард показывает самых крупных представителей капитала. Таков могущественный делец Уолл-Стрита биржевик Израиль Йорк. Имя этого мошенника стало нарицательным в Нью-Йорке. Он — изобретатель всех новых приемов ограбления населения. «Йоркирование» было синонимом грабежа, а «Йорковать» означало надуть самым вероломным образом, но всегда под прикрытием закона», — замечает автор⁴.

¹ George Lippard. The Empire City..., p. 177.

² Там же, стр. 174.

³ Там же, стр. 175.

⁴ Там же, стр. 169.

Столь же могущественный делец Нью-Йорка — Эвелин Соммерс. Липпард разоблачает этого «принца торговли» с беспощадной силой, как самого «отъявленного преступника». Почему же он сидит в роскошном кабинете, вместо того чтобы сидеть в тюрьме? — восклицает автор и отвечает: «Дела, которые обдѣлывал принц торговли, совершались под прикрытием закона; они были санкционированы законом, были санкционированы церковью»¹.

Автор не оставляет у читателя никаких иллюзий насчет природы капиталистического строя. Он заявляет, что в сейфах американских банкиров, «в виде блестящих долларов хранятся пот, слезы и кровь бесчисленных черных и белых рабов»².

Автора глубоко тревожат судьбы трудящихся масс во всем мире. В Европе, говорит он, меняются короли на тронах, меняются угнетатели, «но тем временем, что случилось с той частью человечества, с той огромной и великой семьей, которая иногда называется Массами, иногда — Миллионами?.. Поля войны, виселицы, тюрьмы и фабрики... сметают миллионы в порошок. Старая история, которая повторяется уже шесть тысяч лет». В Америке положение трудового народа несколько не лучше. «Есть президент, есть губернаторы, есть сенаторы и партийные съезды», — с горечью замечает Липпард, но американский народ находится под гнетом банкиров и дельцов³.

Одна из больших тем романа — обличение плантаторского Юга. Липпард показывает ужасы рабства на Юге, изображая судьбу двух юных существ — брата и сестры — смешанной крови, которых, несмотря на их белую кожу и документы, насильственно превращают в рабов. Следует драматический рассказ об их страданиях, борьбе и победе с плантацией. Липпард призывает к решительной борьбе против рабовладельческого Юга.

И все-таки величайшим бедствием для Америки Липпард считает капиталистическое рабство. «Я никогда не перестану живописать, — заявляет автор, — во всем его отвратительном позоре белое рабство Севера, который загоняет свободных людей в железное рабство фабрики или бросает в пучину безрадостного существования безземельных фермеров, обреченных на каторжный труд»⁴.

Однако проблема избавления от рабства в этом романе разработана слабее, чем в предыдущих, — она оказалась неразрешимой для писателя. Заглядывая в будущее, он может представить его себе лишь в весьма неопределенных, расплывчатых очертаниях. Гулиан восклицает: «Клянусь, придет день, когда в нашей стране каждый человек будет жить на собственном ку-

¹ George L i p p a r d. The Empire City..., p. 156.

² Там же, стр. 41.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 75.

ске земли и когда безмерно богатый человек будет считаться безмерно бесчестным гражданином»¹.

Точно так же наивно выглядит тайное общество, основанное доктором Фалмером, для судилища и расправы с особо тяжкими преступниками из среды правящих классов страны.

Но все эти слабости Липпарда были исторически неизбежными. Его великой заслугой являются разгадка тайны капиталистической наживы за счет эксплуатации трудящихся и постановка вопроса о неизбежности гибели капитализма, о необходимости борьбы за лучшее будущее.

ОТ УСТНОГО НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА К РЕАЛИЗМУ

В 30-х годах в США выступил значительный отряд писателей, которые вдохновлялись устным народным творчеством. Не только свои темы и образы, но и свои художественные приемы они черпали из народного юмора, устных рассказов фермеров, охотников, ковбоев и странствующих торговцев.

Так возник американский юмор как явление литературы, обязанный фольклору своими лучшими чертами — реалистичностью и народностью. При этом главным жанром американского юмора становится новелла или короткий рассказ.

Главная особенность юмористического рассказа, выросшего на богатой почве народного юмора, — его ярко выраженная оригинальность, неповторимо национальное своеобразие. «Впервые Америка, — писал Ф. Патти об американском юморе, — получила национальную литературу в широком смысле слова, оригинальную, со следами собственной почвы»².

Устный рассказ дал американскому юмору богатства народного языка. Американские писатели-юмористы восприняли от устного рассказа дух социального критицизма. Почти в каждом американском рассказе скрыта горечь и классовая ненависть, звучит критика в адрес правящих кругов США.

Американский юмор прошел две стадии в своем развитии — раннюю стадию (30—50-е годы) и позднюю, более зрелую (60—70-е годы).

Ранний американский юмор

Ранние юмористы явились, в сущности, первыми реалистами в американской литературе. Их реализм носит подчас наивный, поверхностный характер, хотя в рассказах встречаются поразительно глубокие наблюдения и оценки.

¹ George Lippard. The Empire City..., p. 30.

² F. L. Pattee. A History of American Letters, Since 1870, N. Y., 1915, p. 79—80.

Ранний американский юмор имеет две ветви — юмор восточных штатов (главным образом Новой Англии) и западный юмор (или, точнее, юмор Юго-Запада).

Американские ученые, увлекаясь западным юмором, гораздо меньше внимания уделяют юмору восточных штатов, а между тем последний сильнее пронизан политическими мотивами. Именно традиции юмористов Новой Англии помогли великим представителям позднего американского юмора создать блестящие образцы социальной сатиры.

Юмор Новой Англии

В 1830 г. на страницах газеты «Ежедневный курьер» города Портленда появились остроумные письма некоего Джека Даунинга, поразившие читателей остротой, меткостью суждений об американской политической жизни и нравах. Вскоре вышла книга «Жизнь и писания майора Джека Даунинга» (1833), завоевавшая огромную популярность в Америке.

Под комической маской Джека Даунинга скрывался журналист **Себа Смит**, редактор «Ежедневного курьера». Себа Смит использовал примитивный образ Янки — неприхотливого героя народной фантазии — для создания более сложного образа.

Наивный, простодушный деревенский парень Джек Даунинг приезжает в Портленд на телеге, нагруженной топорищами, удищами, сыром, который поручила продать мать, и связкой теткинских чулков. Он рассчитывает распродать этот товар за три-четыре дня и возвратиться домой, в деревню. Но торговля идет плохо, и вот Джек лениво бродит по городу, заглядывает в лавки, попадает на заседания конгресса штата и в своих письмах к родным делится своими впечатлениями.

Себа Смит прибегает к интересному художественному приему, известному уже просветителям XVIII в.: он судит действительность устами простака, неискушенного человека. Непосредственность, наивность, фермерская прямота, с какими описаны заседания конгресса и сцены из политической жизни Америки, придавали письмам особый иронический оттенок, усиливали эффект воздействия на читателей.

Из писем простодушного Джека Даунинга становится ясной неприглядная картина подкупов во время выборов в Америке, ибо за этим простодушием скрывается авторская ирония. Джек описывает заседание конгресса, на котором был исключен из числа членов палаты представителей депутат, мошеннически избранный. «Мне показалось это ненужной жестокостью, — просто душно замечает Джек, — потому что зал не был переполнен и было много пустых кресел»¹.

¹ Walter Blair. Ed. *Native American Humor. 1800—1900*. N. Y., 1937, p. 209—210.

В дальнейшем Джек Даунинг отправляется в Вашингтон. Здравый смысл и меткий язык открывают ему дорогу в Конгресс. Он запросто бывает в гостях у президента Джексона, оставаясь простым фермером по образу жизни и взглядам.

В 1847 г. появляется новая книга о Джеке Даунинге. Она отмечена большей остротой социального критицизма; социальный гнев писателя был вызван мексиканской войной 1846—1848 гг. Носитель здравого народного смысла, Себа Смит сатирически высмеивает захватнические устремления американской буржуазии. Под видом наивных рассуждений Даунинга о мексиканской войне Себа Смит вскрывает ее грабительский характер: «Некоторые полагают, что этот бизнес невыгоден; но это заблуждение объясняется просто-напросто тем, что эти люди не взяли на себя труд подсчитать, какие он несет выгоды, учитывая затраты. В результате нашего нападения мы получаем, в среднем, соотношение по меньшей мере десять к одному... Я имею в виду людские резервы. Возьмите, к примеру, столицу Мехико. Чтобы захватить ее, нам это стоило бы каких-нибудь две-три тысячи солдат, окажись мы по соседству с ней. А получаем мы по крайней мере сто пятьдесят тысяч жителей этого города».

С уничтожающей иронией высмеивает Себа Смит американских расистов, твердящих о неполноценности мексиканцев и в то же время не брезгающих прибрать их к своим рукам и сделать гражданами США: «Некоторые находят недостаток в том, что, завоевывая Мексику, мы подчиняли себе народ неполноценный, невысокого качества, как будто тут имеют значение вопросы полноценности. Они должны помнить, что для правительства, подобного нашему, которое использует народ лишь для голосования, и для страны, где каждый отдельный нос считается за один голос, при захватах является существенным именно вопрос количества, но никак не качества населения»¹.

Но вот американская армия захватила столицу Мексики, и Себа Смит, в новых письмах Джека Даунинга, спешит осудить это преступление правящих кругов США, их агрессивные вождения, тяжелые по своим последствиям для американского народа: «Как бы там ни было, мы проложили дорогу к Мехико и захватили его... Когда мы найдем другой город готовым для подобной церемонии и узнаем, что он хорошо укреплен и имеет армию в двадцать или тридцать тысяч солдат в фортах и укрепленных пунктах, мы отправимся на них с пятью или шестью тысячами солдат и пройдем сквозь эти укрепления. После того, как защитники перестреляют половину наших людей, остальные вскарабкаются на вал, перелезут через жерла пушек и захватят этот город. И так далее — один за другим. Надо сказать, что за-

¹ Constance Rourke. American Humor. A Study of the National Character. N. Y., 1931, p. 24.

воевывать земли подобным образом — довольно дорогое удовольствие, но это единственный способ, с помощью которого можно добывать новые земли. И президенту придется все время пополнять ряды наших солдат, ибо нам предстоит завоевать еще много земель. Опасно остановиться на месте в этом завоевательном бизнесе. Он похож на суп старухи из сказки: если он не идет вверх, он не сварится»¹.

С большой силой обличает Себа Смит захватническую политику правящих кругов США, направляемую президентом Полком, вдохновителем мексиканской войны. В одном из писем Джек Даунинг описывает зловещий сон, который приснился ему после того, как США захватили Калифорнию и Техас. Ему снится, что шайка головорезов отправилась с берегов Америки на пиратском корабле завоевывать Европу, Азию и Африку. Капитаном этого корабля является президент США Полк. Проплывая мимо Вест-Индии, Полк говорит своей команде: «Не останавливаться для охоты за птичьими гнездами вокруг Вест-Индских островов. Мы подцепим их на обратном пути»².

Себа Смит иронически писал о том, что аппетиты американских агрессоров будут с годами расти, принося все большие беды народам земного шара. Верный своему долгу писателя-гражданина, он будил общественное сознание, апеллировал к народу, стремясь остановить «завоевательский бизнес».

В борьбе с завоевательными устремлениями американских агрессивных кругов Себа Смит широко использует арсенал пословиц и поговорок, полных глубокой народной мудрости. Джек Даунинг, например, обращается к генералу Пирсу, одному из исполнителей воли американской буржуазии, с такими словами: «Мой дядя Джошуа частенько говаривал, что в девяти случаях из десяти гораздо дороже ограбить сад, чем купить яблоки из этого сада»³.

Прошло более ста лет с тех пор, как были написаны эти слова. Ныне колониализм доживает свои последние дни, но до сих пор колонизаторы придерживаются старой разбойничьей привычки грабить, но не покупать яблоки из чужого сада.

Резко осудил Себа Смит колониальные захваты и завоевания в притче о разрушении осинового гнезда. Однажды мальчишки — Джек Даунинг и его приятель Билл Джонсон — решили «завоевать осиное гнездо» в надежде, что им достанется богатая добыча в виде пчелиного меда. Вилл обрушил на гнездо удар своей дубинки, но обнаружил, что «оно не было завоевано, а только рассеяно в прах». «Черт бы его побрал, — сказал он. —

¹ Цит. по книге: Constance Rourke. American Humor..., p. 17.

² Цит. по книге: Literary History of the United States. Ed. by R. Spiller and other, p. 733.

³ Цит. по книге: Constance Rourke. American Humor..., p. 25.

Если я не достал меду, то я разнес их дом на куски; по крайней мере это утешает меня»¹.

В доходчивой форме, пользуясь чисто народным приемом, Себа Смит вскрывает преступный характер агрессивных войн и колониальных захватов, сопровождающихся уничтожением людей и материальных ценностей.

Записки Джека Даунинга пользовались огромной популярностью в народе, что объяснялось растущим недовольством трудящихся масс, внутренней и внешней политикой правящих кругов США. Мнения и комментарии Джека Даунинга, печатавшиеся в портлендском «Ежедневном курьере» на протяжении двадцати лет, перепечатывались всеми газетами Америки, от Атлантического до Тихого океана.

Величие Себы Смита, его заслуги перед американским реализмом в том, что он одним из первых дал образцы социальной сатиры, показал пример выполнения писателем гражданского долга.

Томас Халибертон (1796—1865). Другой популярной фигурой восточного юмора стал Сэм Слик, Янки-коробейник, образ которого создал Томас Чендлер Халибертон, судья из г. Нова Скотия. В книге «Часовых дел мастер» (1837) он заставляет своего героя скитаться по дорогам Новой Англии, посещать фермы и мелкие населенные пункты. Сэм Слик находчив и остроумен. В беседах с простыми людьми он потешает их рассказами о своих приключениях, сатирически высмеивает американское правительство, сочувствует фермерам и... всегда ухитряется сбыть свой товар простоватым покупателям.

Вторая книга Халибертона — «Атташе, или Сэм Слик в Англии» (1844) — интересна своей защитой принципов реализма в искусстве. В рассказе «Натура» Сэм остро высмеивает вульгарные представления о прекрасном в искусстве. «Нарисуй портрет лорда Чопа, самого фешенебельного человека Лондона, — что ты получишь? — Визитную карточку портного, ничего больше». Второй пример Сэма. «Возьми в качестве модели леди, наряди ее в самые прекрасные одежды; посади ее на чистокровную лошадь и нарисуй ее. И что ты получишь? Да что, как не цирковую афишу!»².

Что же такое настоящее искусство с точки зрения Сэма Слика? «Теперь возьми доску с всадницей, переверни ее и на другой стороне изобрази старуху в красной юбке, в полосатой кофте и в старой помятой и расплющенной шляпке, наклонившуюся вперед, несущую кошелку в одной руке и тянущую другой за узду осла. На этом осле помести две корзины, сплетенные из желтых ивовых прутьев, набитые овощами и цветами ярких оттенков, которые старуха доставляет на рынок. И что ты полу-

¹ Цит. по книге: *Literary History of the United States*, p. 733—734.

² *Native American Humor*. Ed. by W. Blair, p. 232.

чишь? Настоящую картину, на которую стоит посмотреть. Почему? Да потому, что это — натура»¹.

Халибертон ратует за изображение американской действительности, за национальную тематику. Темой искусства, заявляет он, должны стать сцены из американской жизни, моделью художнику должны служить американцы, а не заморские джентльмены. Его герой ядовито высмеивает одну из картин, на которой американский художник изобразил представителей высшего общества Лондона. Все они в великолепных одеждах и париках, на груди у лордов сияют ордена и звезды. На столе — серебряная посуда. Великолепная картина? — Ерунда! — восклицает Сэм. «Твоя фешенебельная компания ни к черту не годится, факт... А теперь попробуй изобразить сцену в Конгрессе и покажи, к примеру, как один из парней угрожает спикеру охотничьим ножом, как случилось однажды в штате Арканзас. Если бы тебе удалось изобразить это, получилась бы прекрасная картина. Наш свободный и просвещенный народ настолько отличен от других народов, настолько характерен и своеобразен, что для живописца представляется большое поле деятельности. Вот бы изобразить на такой картине различные типы американцев каждого штата, так, чтобы люди в один голос твердили: «Клянусь богом, если этот парень не гусак из Индианы, а этот — не сосунок из Иллинойса, а тот — не медвежатник из Миссури, а вон тот — не каштанник из Огайо или вот этот — не кукурузник из Кентукки!» Вот тема, которая может дать вдохновение художнику».

Халибертон высказывает глубокую мысль о том, что подражание иностранным образцам губительно для американского искусства. Художникам, говорит Сэм, приказывают «рисовать американцев по-английски, вот почему все наши парни терпят неудачу»².

Обращаясь к литературе, Халибертон столь же энергично выступает в защиту реализма, жизненной правды. Салонному писателю Рашу он противопоставляет Вашингтона Ирвинга, убедительно доказывая превосходство последнего.

Рассуждения Сэма Слика могут показаться наивными современному читателю, но для американцев 30—40-х годов XIX в. это были подлинные открытия.

Правда, Халибертон еще ограниченно понимает реализм как простую верность природе, его эстетика не требует глубокого проникновения в жизнь.

В художественной практике Халибертона мы находим как сильные стороны его эстетики, так и ее слабости. В сборнике рассказов «Часовых дел мастер» (1837) Халибертон, верный себе, разрабатывает национальную тематику, рисует сцены из

¹ Native American Humor. Ed By W. Blair, p. 232—233.

² Там же, стр. 235.

американской жизни 30-х годов XIX в. Добросовестно и терпеливо, в духе старых голландских мастеров, рисует он жизнь американских фермеров, уделяя внимание и описанию фермы, и интерьеру, и внешнему и психологическому портрету обитателей ферм. Особенно ярок и незабываем Сэм Слик. Это — персонаж, выхваченный из жизни, американец во плоти и крови. Писатель достиг такой степени типизации, что его Сэм — не просто американец, а именно янки.

Реализм и типичность образа усиливается речевой характеристикой. Халибертон одним из первых в Америке проявляет интерес к диалекту и заставляет своего героя говорить на языке диалекта.

Но каким бы живым ни был этот образ, приходится говорить о поверхности реализма Халибертона. Его Сэм Слик хвастается своей ловкостью, предприимчивостью, умением надуть своего ближнего. Автор не видит в этом ничего предосудительного, в то время как его современники — романтики Купер и Мельвиль — уже ясно отдавали себе отчет о зловещих последствиях для американской нации тех добродетелей, которыми восхищается Сэм Слик. Поэтому Купер и Мельвиль изображают янки-буржуа либо с насмешкой, либо с негодованием.

Неглубоко видит Халибертон и жизнь фермерской Америки начала XIX в.; он изображает ее несколько идиллически.

Юмор Юго-Запада

Писатели-юмористы Юго-Запада, изображавшие жизнь фронта, уступают своим восточным коллегам в одном — в политической остроте, в интересе к большим социальным и политическим проблемам. Их интересуют главным образом быт и нравы фронта — скачки, драки и деревенские пирушки, т. е. поверхностная сторона народной жизни, хотя некоторые из них показывают и социальное расслоение западной общины.

Основная причина этой ограниченности юго-западных юмористов лежит в их связях с правящими партиями Юга, в их предрассудках (Лонгстрит, Гаррис). Отсюда еще одна особенность их рассказов — полное игнорирование проблемы рабства на Юге, что кажется удивительным для писателей, имевших возможность ежедневно наблюдать страдания негров.

Объяснение этому явлению следует искать в особенностях демократии США первой половины XIX в. — это была буржуазно-рабовладельческая демократия, а не чисто буржуазная. Поэтому институт рабства не вызывает негодования у юго-западных юмористов, хотя на востоке в эти годы уже возникает аболиционистское движение. Вот почему, когда герои рассказов юго-западного юмора покупают себе по одному негру-рабу, авторы сообщают об этом как о самом обычном явлении.

Огестес Лонгстрит (1790—1870). Лонгстрит родился на Юге, в г. Августе, штат Джорджия, в состоятельной семье (его отец был предпринимателем и изобретателем). Окончив Йельский университет, а затем специальную юридическую школу, Лонгстрит становится адвокатом в 1815 г., а в 1822 г. избирается судьей Верховного суда штата Джорджия. В 1833 г. Лонгстрит уже владелец и редактор газеты «Страж штата» в г. Августе. С 1838 г. он посвящает себя проповеднической деятельности, а с 1848 г. и до начала Гражданской войны Лонгстрит — ректор университетов Миссисипи и Южной Каролины.

Некоторые американские исследователи подчеркивают аристократизм Лонгстрита, его консерватизм, его дружбу с идеологом плантаторского Юга Кальхуном. Они называют его «безупречным джентльменом», который, изображая народную жизнь, относился к ней свысока, всегда проводя «санитарную линию» между автором и «грязной жизнью, которую он изображал»¹.

Эти оценки односторонни, ибо в них не учитываются противоречия мировоззрения Лонгстрита. Рабовладельческий Юг, среда состоятельных людей, не могли не наложить отпечатка на Лонгстрита. Но этот писатель-гуманист умел преодолевать предрассудки своей среды, круг его интересов был велик. Лонгстрит являет собой исключительно живописную и разностороннюю фигуру старого Юга. Один из его биографов замечает, что Лонгстрит за свою долгую жизнь «был адвокатом, политиком, оратором, судьей, фермером, бизнесменом, учителем, ученым, президентом университета, редактором газеты, проповедником, музыкантом, натуралистом, плотником, мастеровым, спортсменом»².

Эта широта интересов, эта разносторонняя деятельность не только спасали Лонгстрита от узости и предрассудков его среды, но и помогли ему узнать жизнь.

В период адвокатской деятельности Лонгстрит создал книгу рассказов «Картинки Джорджии» (1835), в которой правдиво запечатлел юго-западный фронтир 30-х годов XIX в. В двадцати рассказах этой книги мы знакомимся с разнообразными сторонами жизни фронта, с бытом и нравами различных слоев населения штата Джорджия.

Опираясь на комические истории, впитав народный юмор, Лонгстрит ставил перед собой серьезные задачи. Смех не является для него самоцелью, его не интересует буффонада. Лонгстрит имел определенную эстетическую программу, он стре-

¹ Kenneth L y n n. Mark Twain and Southwestern Humon. Boston, 1959, p. 61—64.

² A. B. L o n g s t r e e t. Georgia Scenes. N. Y., 1957, p. IX.

мился теоретически обосновать свой метод и цели своего творчества. И в этом отношении он намного опередил свое время и не был понят современниками.

На этот счет мы имеем заявление самого писателя, который жаловался на то, что современники не поняли его книгу: «Замысел «Картинок Джорджии» был ложно понят публикой. Книга была всюду воспринята как всего лишь собрание причудливых рассказов, не имеющих более высокой задачи, чем развлечения. На самом деле цель автора состояла в том, чтобы заполнить брешь в истории, описать то, чего всегда не замечали, на что не обращали внимания: нравы, обычаи, развлечения, шутки, диалект, и описать все это точно и непогрешимо»¹.

В то же время из программы Лонгстрита видно, что он ставил перед собой довольно узкие цели. Он заботится о внешнем правдоподобии, он стремится как можно точнее изобразить «обычное прозаическое существование людей» своего времени — их быт и развлечения, — но он не проникает в глубь этого существования, он почти ничего не говорит об общественной и политической жизни своего времени, об общественной борьбе, не затрагивает проблему рабства негров. Иллюстрацией такой ограниченности автора являются его «Картинки Джорджии», в которых Лонгстрит безупречно точен и скрупулезен, описывая быт и нравы жителей штата Джорджия. В рассказе «Танцы» тщательно описаны типы людей того времени, костюмы, интерьер фермерского дома, утварь и т. п. Лонгстрит называет популярные танцы и дает описание их отдельных фигур. Описывается пирушка, которая устраивается после танцев.

Таков же и рассказ «Таскание гусака», в котором местный политикан организует для своих избирателей популярное развлечение тех лет: на веревке подвешивают гуся за ноги, а шею его смазывают жиром, чтобы она была скользкой. Участники соревнования должны на всем скаку схватить гуся за шею и оторвать ему голову. И здесь подробно описаны участники соревнования, их лошади, зрители и т. п. Автор внимателен к диалекту и, употребив диалектное слово, он тут же дает его разъяснение.

Целый цикл рассказов сборника представляет собой обработку юго-западного юмора, комических «историй». Эти рассказы позволяют выявить специфику юмора Лонгстрита: у него нет веселого смеха. Рассказы эти мрачны по колориту, в них много грубого и жестокого. Во всем этом угадывается тяжелая жизнь фронта, хотя автор описывает потасовки, скачки, развлечения.

Рассказ «Скачки» изумителен своими деталями быта фронта. Вот мужчины собрались у винной будочки выпить перед

¹ Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 165.

началом скачек. Лонгстрит выхватывает одну фигуру из этой толпы — некоего майора Джонса: «Майор Джонс, который за два часа перед этим объявил бедной женщине, сшившей ему жилет, что у него нечем заплатить за работу, угощал большую компанию пуншем из квартиры, стоимостью в целый доллар; а пять минут спустя я увидел, как этот же человек поставил на лошадь пятьдесят долларов»¹.

В интервале между забегами два сорванца в толпе зрителей подрались. Эта драка вызывает драку их родителей. Одного из них уносят на носилках с проломанным черепом. Во время скачек лошадь споткнулась, и жокей-негр разбивается насмерть. Зрители остаются равнодушными к этим происшествиям, реагируя на них как на незначительные инциденты.

В рассказе «Драка» мастерски описана схватка двух главнейших уличных команд, известных силачей. Договорившись провести «честный бой», они увечат друг друга, откусывают пальцы, цепляются зубами за нос, отрывают уши. В конце поединка один из них бросает горсть песка в глаза противнику, вынуждая его сдаться.

Интересен третий персонаж рассказа, спровоцировавший драку двух друзей. Это — Рэнси Сниффл, худосочный, «малорослый человечек», с цветом лица, «от которого с омерзением отказался бы любой покойник». Рэнси Сниффл — мастер проделок и любитель скандалов. «Больше всего на свете Рэнси любил хорошие потасовки. Только лицезрея драку или стравливая драчунов, он жил настоящей жизнью», — замечает автор². При всей эпизодичности, Рэнси Сниффл — образ большой собирательной силы. Он — один из тех «белых бедняков Юга», у которого смутный протест и классовая ненависть проявляется в нелепой и уродливой форме.

Более осознанным этот протест будет у героев Хупера и Гарриса, но все они ведут родословную от Рэнси Сниффла. В XX в. на Лонгстрита будет опираться Фолкнер, создавая свой образ «белого бедняка» Флема Сноупса.

В рассказе «Обмен лошадьми» даны живые типы эпохи раннего фронта. Отчаянный задира по прозвищу Желтый Цветочек меняется лошадьми с Питером Кетчем, причем каждый стремится обмануть другого. После обмена оказывается, что Ураган Желтого Цветочка имеет огромную язву на спине, которая была закрыта попоной, а Котик Питера глух и слеп.

При всем комизме ситуации рассказ вызывает тоскливое чувство у читателя. Оба плута обмануты, никому из них мы не сочувствуем. В рассказе невидимо разлито что-то жестокое, недостойное, уродливое.

¹ А. В. Longstreet. Georgia Scenes. p. 139.

² Там же, стр. 48.

Мрачный колорит и у рассказа «Театральное представление в Джорджии», хотя он оборачивается комической стороной. Автор дает характеристику всего Юга начала XIX в. с его беззаконием, произволом и преступлениями. Основной эпизод также мало располагает к смеху. Проходя мимо леса, рассказчик услышал угрозы, проклятия и мольбы дерущихся людей. Он спешит на помощь... и обнаруживает юношу, любителя театра, который разыграл сцену в двух лицах!

Рассказ этот не так бессодержателен, как может показаться на первый взгляд. Современники Лонгстрита увидели в нем аллегорическое изображение демагогической политики Джексона, который для вида ущемлял интересы банкиров Севера и плантаторов Юга, а на самом деле искусно лавировал между ними¹.

Аллегорический смысл имеет рассказ «Дискуссионный клуб», высоко оцененный Эдгаром По. Шуточный рассказ этот предсказывает разложение политической жизни США, разложение американской демократии. Один из членов клуба, некто Лонгворт, выступая на тему о злоупотреблениях на выборах с целью получения большинства голосов, рисует зловещие последствия мошенничеств во время выборов в США, говорит о том, что конституция в этом случае «отдается на произвол демагогов и паразитов», что в будущем это может привести к гражданской войне, анархии и гибели свободы².

Приемы демагогов, политические нравы Америки показаны в рассказе «Дарби-политикан». Чтобы победить на выборах в Джорджии, саркастически говорит автор, кандидат должен «присутствовать на всех сборищах в графстве, щедро угощать выпивкой,... откалывать непристойные шутки, петь вульгарные песни, произносить подобострастные тосты, заигрывать с женщинами и нянчить их детей,... ни с кого не требовать долга и просить каждого голосовать за него»³.

В рассказе «Восхитительное создание» в качестве жены» Лонгстрит набрасывает сатирический портрет американского бизнесмена, считающего, что «все земное величие и... все земное блаженство сконцентрировано в богатстве»⁴.

Глубокие социальные проблемы Лонгстрит, как мы видим, затрагивает либо вскользь, либо в аллегорической шуточной форме. Поэтому, хотя для американской литературы 30-х годов XIX в. книга Лонгстрита была смелой и новаторской, она еще только прокладывала пути критическому реализму, подготавливала для него почву. В то же время, рассматриваемые как образец юго-западного юмора, рассказы Лонгстрита отдают большей

¹ См. Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 165.

² A. B. Longstreet. Georgia Scenes. p. 124.

³ Цит. по книге: Kenneth Lynn. Mark Twain and..., p. 66.

⁴ A. B. Longstreet. Georgia Scenes, p. 96.

книжностью и менее связаны с устным рассказом, чем произведения последующих юмористов.

Джонсон Хупер (1818—1853). Творчество Хупера — это новый этап в развитии американского юмора. Хупер выступил в 40-х годах, когда происходила дальнейшая дифференциация американского общества, усиливались его классовые противоречия.

Мы располагаем скудными сведениями о жизни Хупера. Известно, что он родился в штате Северная Каролина, а с двадцатилетнего возраста обосновался в Алабаме и, подобно Лонгстриту, был человеком большого жизненного опыта, переменяв несколько профессий. Блэйр пишет о нем, что «он был адвокат, политический деятель и редактор»¹.

Историки литературы в США недооценивают Хупера. Так, проф. Блэйр, анализируя знаменитую книгу Хупера «Приключения Симона Саггса» (1845), обедняет ее содержание. «Книга Хупера, — пишет Блэйр, — представляет собой восхитительный отчет о приключениях ловкого мошенника, Симона Саггса, который великолепно устраивается в жизни, обманывая и одурачивая бесчисленное количество своих собратьев — алабамцев. Он слоняется в районе фронта, обжуливает своего отца в карты, собирает деньги вместо сверхзабоченного регистратора земельных заявок, выдает себя за богатого дядюшку в г. Августе, обманывает добрых людей на религиозном собрании, симулируя раскаяние»².

Далее Блэйр солидаризируется с другим исследователем американского юмора, Люси Хазард, которая называет Симона Саггса американским пикаро, порождением фронта, «с его кочевым образом жизни, нечувствительностью к опасностям, хитростью, беззаботностью и веселостью».

Эти характеристики неполны, односторонни и, в сущности, искажают образ. На первый взгляд в некоторых рассказах Симон Саггс действительно предстает как беззаботный гуляка и любитель проделок. Но за этими проделками всегда маячит мрачная действительность. Безрадостным было детство Симона Саггса, родившегося в семье благочестивого, сурового и «очень скупого» баптистского проповедника. После того, как отец жестоко выпорол негритенка-раба, Симон решает бежать из дома. Он обжуливает отца в карты, выигрывает у него лошадь и покидает родительский дом, громко смеясь при мысли о том, что он набил трубку матери порохом, посыпав сверху табаком, и что она скоро будет зажигать трубку.

Налет буффонады имеет рассказ «Симон Саггс становится капитаном». Воспользовавшись паникой, вызванной мнимой опасностью нападения индейцев на поселок, Симон Саггс, зная о

¹ Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 63.

² Там же, стр. 48.

ложности слухов, создает отряд из мужского населения, объявляет поселок «на военном положении» и предлагает перепуганным насмерть жителям избрать его капитаном отряда.

Рассказ этот интересен не только тем, что в нем высмеивается легенда о мнимых жестокостях индейцев. Хупер зло высмеял в нем военные экспедиции Полка в Техас под предлогом спасения американцев. Полк, будучи президентом США, обманул американский народ, заявив, что Мексика напала на США, и добился объявления войны Мексике.

В других рассказах более четко выявляется подлинный облик Симона Саггса — бедняка, представителя социальных низов фронта, вынужденного идти на проделки, чтобы не умереть с голоду.

Рассмотрим в качестве образца рассказ «Симон Саггс присутствует на религиозном собрании». Оказавшись без денег и не имея возможности прокормить семью (старуху жену и трех дочерей на выданье), капитан Саггс вынужден пойти на очередную проделку. Перед нами далеко не бездельник, который идет на мошенничество из любви к искусству, — нужда его толкает на это. «Что касается его самого, — думал он, — то он бы мог перенести нужду — ни черта бы с ним не сделалось, но старуха и дети — вот что его беспокоило»¹.

И когда наконец жена заявила ему, что в доме нечего есть, «Саггс вскочил при этих словах, воскликнув: «Черт побери! Кто-то должен пострадать!» (курсив мой. — Авт.). По поводу этих слов автор пускается в рассуждения, полные иронии и скрытого социального критицизма: «Предназначалось ли это замечание для выражения идеи о том, что он и его семья стояли перед угрозой голода и лишений или какой-то другой, пока еще неизвестно, индивидуум должен был «пострадать», чтобы предотвратить эту надвигающуюся катастрофу в семье Саггса — решение этих вопросов должно быть предоставлено комментаторам»².

Симон Саггс — один из белых бедняков Юга, удел которого был тяжелым, это — человек, стоящий перед негром на самой нижней ступени общественной лестницы. Но примечательно, что этот бедняк не является жалким существом, беспомощной жертвой. В его словах слышится угроза имущим классам. Он пускает в ход всю свою изворотливость, чтобы не погибнуть с голоду, прокормить семью. Нужда заставляет его быть изобретательным.

Книга Хупера, таким образом, разбивала розовые иллюзии об Америке, указывала на социальную несправедливость, поднимала тему обездоленных. Слова Саггса «Черт побери! Кто-то должен пострадать!» полны глубокого смысла. Общество, в ко-

¹ Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 316.

² Там же, стр. 316—317.

тором живет Саггс, так скверно устроено, что в нем обязательно «кто-то должен пострадать», и страдает, конечно, бедняк. Правда, Саггс, у которого не меньше способов добывать деньги, чем у Панурга, не допускает, чтобы пострадала его семья, и объегоривает имущих, но не каждый бедняк способен на это. И вот Симон Саггс является на молитвенное собрание, происходящее под открытым небом, на котором присутствуют тысячи верующих. Здесь он разыгрывает комедию «исцеления». Он преподносит легковерной толпе рассказ о том, как его искушал дьявол, вселившись в него, и как этот дьявол под влиянием молитв вышел из него, принял вид аллигатора и хотел проглотить Саггса, но капитан бросил ему камень в пасть, и тот подавился. Рассказ этот толпа слушает, затаив дыхание.

Великолепно использует Саггс прием ретардации, благодаря чему нервы слушателей напрягаются до высшей степени. Хупер предоставляет читателю возможность следить и за ловким мошенником Саггсом и за огромной толпой, из которой выхватываются чудесные, реалистически очерченные типы того времени. Великолепна миссис Доббс, пришедшая в неопишуемый восторг и огорченная тем, что ее муж не присутствует при этом зрелище (либо мистер Доббс — скептик в вопросах религии, либо в него самого вселился дьявол). Она поминутно посылает свою негрятянку-рабыню Сакки разыскать мужа и обещает выпороть ее дома за медлительность.

Став героем дня, Саггс кует железо, пока оно горячо. Он объявляет, что в честь совершившегося чуда он намерен построить церковь в своем поселке и читать проповеди прихожанам, слуга богу. Симпатии автора решительно на стороне бедняка Саггса. И в то же время немало сатирических стрел он мечет в святош и богачей, высмеивая их глупость, скаредность и черствость. Только сообразительность и находчивость помогают Саггсу вытянуть у них деньги.

Заключительный эпизод заставляет нас вспомнить об адвокате Пателене и пастухе Тибо, причем Саггс выступает в роли Тибо. Проповедник Багг пытается забрать собранные деньги, так как он назначен казначеем. Но Саггс решительно заявляет, что он не выпустит деньги из своих рук, пока не уединится, не помолится и не получит благословения божьего. «Мистер Багг, восхитившись его рьяным благочестием и пожелав ему успеха, отвернулся, отойдя в сторону. А капитан Саггс дал стрекача к болотам, где была привязана его лошадь... Ладно! Живи и давай жить другим — хорошее старое изречение, — и я такого же мнения». И, прищпорив лошадь, он ускакал прочь»¹.

Таков герой раннего западного юмора. В нем прославлена сметка простого человека, его находчивость и неунывающий оп-

¹ Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 325.

тимизм, но в его образе проглядывает классовая ненависть бедняка. В то же время Саггс — американец с головы до пят и сын эпохи фронта. Потомки Симона Саггса — бедняки городов и селений — во второй половине XIX в. будут защищать себя другими методами.

В творчестве Хупера находит дальнейшее развитие эстетика Лонгстрита. Как и Лонгстрит, Хупер стремится точно, достоверно описать быт и нравы современников, их речь, их развлечения и предрассудки. Но он уже выходит за границы внешнего правдоподобия, стремясь глубже проникнуть в жизнь, социально ее осмыслить. Хупер делает попытку разобраться в классовых противоречиях американского общества. Его персонажи — не просто американцы 40-х годов XIX в., но и представители определенных социальных групп, классов. Большим успехом на пути к критическому реализму явилось у Хупера овладение принципом типизации: его Симон Саггс — яркий, типический образ «белого бедняка» первой половины XIX столетия.

Книга «Приключения Симона Саггса» представляет собой новый шаг в развитии американской новеллы с точки зрения мастерства. Необычайная живость повествования и диалога, умелое использование диалекта, мастерство портрета, глубина раскрытия характера — все это заметно отличает книгу Хупера от более книжных рассказов Лонгстрита.

Томас Торп (1815—1878). Торп родился в штате Массачусетс, в семье священника-методиста. Юношей он отправился в Нью-Йорк, где некоторое время обучался живописи и учился в колледже. В начале 30-х годов он по состоянию здоровья переехал на Юг, поселившись в штате Луизиана. Здесь Торп зарабатывал себе на жизнь, рисуя портреты влиятельных плантаторов. Но плата была мизерная, и Торп стал сотрудничать в газетах Нового Орлеана.

В 40-х годах Торп включился в политическую жизнь Юга. На президентских выборах 1844 г. он боролся за победу республиканской партии, но безуспешно. На следующих выборах он энергично агитировал за избрание на пост президента генерала Захарии Тэйлора, нарисовал его портрет. Но Тэйлор, пройдя в Белый Дом, забыл Торпа и не дал ему никакого поста. В 1852 г. Торп принимает участие в выборах штата, выставив свою кандидатуру на пост инспектора по вопросам образования, но терпит жестокое поражение.

После этого Торп проникся отвращением к политической жизни Америки, к современности. У него все больше растет тоска по прошлым «лучшим дням». Отражением этих настроений явилась книга «В глуши лесов, или очерки о Юго-Западе» (1846), где даны великолепные картины лесов и прерий со стадами бизонов.

Книга рассказов Торпа «Улей охотника за пчелами» (1854) пронизана элегическими воспоминаниями о легендарных днях

фронтيرا, об эпохе героев фронта, Майке Финке и Дэви Крокете. В рассказе «Позорный скальп», героем которого явился Майк Финк, Торп признает, что во времена Финка было много жестокого и бесчеловечного. Майк Финк считал забавной шуткой сбивать пулей скальп с головы индейца. И все-таки настоящее еще ужаснее: капиталистический прогресс губит Америку. Торп заставляет Финка воскликнуть: «Ну что хорошего в ваших достижениях? Увеличивала ли когда-нибудь рубка лесов количество зверя? Кто когда-нибудь видел в городе буффало или отважного индейца? Где шутки, проказы, драки? Все ушло! Навеки ушло!»¹.

Незабываемый образ охотника эпохи раннего фронта, мастера «небылиц» дан в рассказе «Большой Медведь из Арканзаса». Этот рассказ является классическим образцом использования устного творчества для создания оригинального художественного произведения. Незаурядный талант автора виден в обрамлении, где так живо охарактеризованы различные типы фронта и сам охотник Джим Доггет.

Рассказ Джима Доггета, бережно сохранивший особенности «небылиц», начинается с вранья об индюках в сорок фунтов весом и гигантских медведях. Это вранье сопровождается великолепным хвастовством, превозносящим штат Арканзас как «всем штатам штат, чудо из чудес, там чернозем до центра земли доходит... Да что ни возьми, там все хорошо!» Когда же житель Индианы напоминает о москитах, арканзасец, ничуть не смущаясь, умеет и это зло обратить в добродетель: «По правде сказать, они у нас крупноваты и так донимают человека, что, пожалуй, могут и надоесть. Зато никогда не укусят два раза подряд в одно и то же место... Если москиты у нас крупные, так ведь и Арканзас тоже не маленький, все звери у нас большие, все деревья большие, все реки большие, и мелкие москиты нам в Арканзасе просто ни к чему, все равно что проповедь в пустыне!»².

Далее следует основной эпизод — рассказ о преследовании фантастического большого медведя. В рассказе чувствуется уважение к народной речи, стремление сохранить ее образность, живость, энергию. Вот отрывок из рассказа охотника, который гонится за уставшим жирным медведем: «Картина: язык высунулся на целый фут, бока раздуваются, как меха в кузнице, морда до того толстая, что даже злости не заметно. Тут я в него пальнул, и посадите вы меня голым в колючие кусты, если из раны не забил пар столбом футов в десять вышины»³.

Однако Торп все же не отстранился вовсе от политической борьбы своего времени. Он — единственный из довоенных юмористов Юго-Запада, откликнувшийся на борьбу между Севером

¹ Цит. по книге: Kenneth L у n n. Mark Twain and..., p. 91.

² Американская новелла XIX века. Сост. А. И. Старцева. Пер. Н. Дарузес. М., 1958, стр. 156—157.

³ Там же, стр. 158.

и Югом. Этой борьбе, которая в 50-е годы достигала огромного накала, он посвящает свой роман «Дом хозяина» (1854). Задуманный как ответ на «Хижину дяди Тома», этот роман скорее подтвердил его, а не опроверг. Основная цель Торпа — примирить борющиеся стороны, предотвратить конфликт, удержать крышку на «моральном вулкане» американской жизни. Этим и занимается герой романа — плантатор Милдвей.

Однако объективно роман показывает невозможность предотвращения конфликта. Милдвей не может остановить преступления плантаторов, он не может повлиять на них. Политиканы и расисты завладевают его плантацией, и герой терпит полное поражение своих замыслов.

Джордж Гаррис (1814—1869). Гаррис — выдающийся представитель раннего западного юмора, еще шире раздвинувший рамки реалистического изображения американской жизни. Джордж Гаррис родился на Севере, в штате Пенсильвания, но еще в детстве переехал с родителями в г. Ноксвилл, штат Теннесси. Здесь он был отдан в ученики к ювелиру, после чего попробовал множество профессий. Он был почтмейстером, капитаном речного парохода, рабочим рельсопрокатного завода, а после Гражданской войны стал служащим на маленькой железной дороге в штате Теннесси, который явился местом действия его рассказов.

Рабовладельческий Юг наложил свою печать на мировоззрение Гарриса. Подобно Лонгстриту, он связал себя с самыми реакционными кругами Америки того времени — с идеологами рабовладельческого Юга. Во время президентских выборов 1860 г. он боролся против Линкольна, стремясь провалить его кандидатуру. Печально прославился Гаррис и своими яростными нападениями на сограждан из штата Теннесси, которые были против отделения от Союза. Особенно острая борьба шла в его городе Ноксвилле, в ходе которой Гаррис обвинял передовых граждан в «предательстве» дела Юга.

Но и здесь мы имеем дело с противоречивым писателем, у которого демократические симпатии уживаются со слепыми предрассудками и в творчестве которого реалистические тенденции часто одерживают верх над этими предрассудками.

В своей первой книге рассказов «Комические происшествия в Теннесси» (1854) Джорд Гаррис идет по стопам Лонгстрита, стремясь запечатлеть нравы и быт фронта 50-х годов во всем его неповторимом своеобразии. Но ему удалось передать лишь поверхностную сторону жизни народа, а не ее глубины.

Рассмотрим рассказ «Танцы у Спрэггинса» из «Комических происшествий», оформленный в виде письма местного фермера редактору газеты. В письме приводится отчет об одном молодежном вечере с танцами в живописной передаче молодого фермера Дика Харлана. Это была обыкновенная складчина. «Ужин орга-

низовали за счет парней. Каждый захватывал что-нибудь с собой: кто кусок мяса, кто немного постного бекона, кто курицу, енота,... кто карман гороху или сушеных яблок; а кое-кто прихватил с собой хороший аппетит и шкуру, битком набитую дьявольскими выдумками»¹.

В рассказе мимоходом великолепно охарактеризован фермер Джо Спрэггинс, предоставивший свой дом молодежи под гулянья: «Он может побить в стрельбе и брехне любого парня от Дымящейся горы до Ноксвилла, он может сделать больше колес для прялок и поцеловать больше прях, помолотить больше пшеницы и больше людей, чем любой одноглазый мужчина, которого я знаю. Он ненавидит священников... и любит женщину... и грех в любом обличье»².

Центральным эпизодом рассказа является драка, разыгравшаяся уже на рассвете. Гаррис поистине неистощим в изображении потасовок. Он большой мастер подобных «батальных» сцен.

Попыткой глубже заглянуть в народную жизнь, показать классовое расслоение американской деревни, изобразить мир обездоленных явилась следующая книга Гарриса, его шедевр «Рассказы Сата Лавингуда». Эти рассказы создавались на протяжении 50—60-х годов, но отдельной книгой они вышли в 1867 г.

Героем этих рассказов является «белый бедняк» Сат Лавингуд. Внешность его напоминает Рэнси Сниффла: «Это была странная, нелепая фигура: короткое туловище на длинных ногах, маленькая головка, белые как лен волосы, маленькие, как у бобра, глаза»³.

Сат Лавингуд — столь же уникальный и в то же время типичный продукт фронта, как и Симон Саггс. Это персонажи, взятые из одной и той же среды, но живущие в разное время. Сат — наследник Саггса. Он столь же находчив и изворотлив, но еще более беден, еще более бесправен, и у него еще больше ненависти к богатым собственникам.

В рассказе «Скороспелые семена» Сат говорит о своем детстве, и в его воспоминаниях, окрашенных горьким юмором, обнажается страшная действительность. Это уже настоящие страницы критического реализма, рисующие типичный удел бедняка западного фронта.

Его мать была одинокой женщиной, имевшей кучу детей. «На мне была одна-единственная рубашка, сделанная из материнной ситцевой юбки и разрезанная от затылка до пят. Наверху, вокруг шеи, она была стянута в оборку и завязывалась веревочкой. Она была удобнейшая одежда, которую я когда-либо видел. В ней было чертовски удобно летом, если бы не мухи».

¹ Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 368.

² Там же, стр. 368—369.

³ Цит. по книге: Kenneth L yn n. Mark Twain and..., p. 135.

В этом рассказе мы находим и другие ценнейшие детали быта бедняков фронта: «Мать кормила нас молочной кашей, в которой не было ни капли молока. Поскольку я был мал, она держала меня на руках и следила, чтобы я получил свою долю. Пищи было мало, и большие сорванцы норовили выхватить у маленьких их порцию и слопать»¹.

Свою судьбу Сат принимает со стоическим спокойствием, находя в ней подтверждение тому страшному закону, который царит в Америке: сильные пожирают слабых. «Так ведется по всей земле,— философствует Сат,— епископы поедают богатых, богатые поедают простых людей; последние едят такую мелкую скотину, как я. Я ем енотов, еноты едят цыплят, цыплята глотают червей, черви довольствуются тем, что едят землю, а земле уже некого есть. Во всем этом есть свой порядок, как в звуках хорошо настроенной скрипки — от рева быка до самого высокого писка»².

Таким образом, Сат находится на самой низшей ступени общественной лестницы, ниже его никто не стоит в Америке, он идет после «простых людей». Следовательно, перед нами — один из ранних образов деревенского люмпен-пролетария, представитель социального дна фронта. И если Сат не понимает, что волчьи законы присущи лишь классовому обществу и что их можно изменить, это не значит, что он настроен благодушно к власти имущим. С детства он научился ненавидеть шерифов, проповедников и богатых фермеров и при случае умеет отомстить своим обидчикам.

Одним из самых сильных впечатлений детства Сата был страх, пережитый им, когда в их дом явился шериф. По всей вероятности, отец их скрывался от закона, но Сат уклоняется от объяснения. Увидев шерифа, испугалась мать, испугались и дети. Сат метнулся под материнскую юбку, как цыпленок под курицу, «и сидел там, дрожа от страха». В дальнейшем судьба Сата сложилась так, что он стал бродяжкой, и ему всю жизнь приходилось бояться шерифов и полицейских и бегать от них. «Покажите мне шерифа, идущего без цели поблизости и случайно посмотревшего на меня, и я продемонстрирую вам прекрасный образец скорости поезда-экспресса, разведенного на парах страха. Они не часто ловят меня, если употребляют в качестве орудия поимки только свои ноги»³.

Таков герой книги Джорджа Гарриса. Он сам рассказывает о своих похождениях, и мы убеждаемся, что у него поразительный талант рассказчика: цепкая память, наблюдательность, дар описания, сочный и меткий язык. Это настоящая стихия устного рассказа, никакой литературщины.

¹ Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 380—381.

² Там же, стр. 381.

³ Там же, стр. 382.

Вот как описывает Сат дочь фермера, Сицилию Бернс, за которой он ухаживал, но из-за бедности не мог жениться. «Она выделяется среди женщин, как подсолнечник посреди укропа, или как полевая розочка среди сорняка. А какие грудочки! Вы только представьте себе два снежка, в каждый из которых воткнута тупым концом ягодка малины. Для ее ног требуется ровно пятнадцать дюймов подвязки без узлов. Ростом она в шестнадцать с половиной ладоней, а весит в одной юбке перед завтраком сто двадцать шесть фунтов.

Она могла бы пролезть сквозь бочонок из-под виски, если у него выбить оба донышка, а вокруг ее талии вы могли бы застегнуть верхний обруч маслобойки или ошейник с большой собаки. Лодыжки у нее были такие же округлые и гладкие, и такого же размера, как перехват ружья, а когда она танцевала, или стелила постель, или прыгала через плетень — о, будь вы неладны, такие женщины!»¹.

Пример поразительной энергии, меткости и сочности народного языка! Сат использует для описания Сицилии лишь предметы фермерского обихода, но вряд ли бы кто из профессиональных писателей смог бы создать более яркий образ!

И вот в рассказе «Свадьба Сицилии Бернс» (1858) мы узнаем, что бедняку Сату предпочли священника. Сицилия выходит замуж за проповедника, и Сат устраивает жестокую проделку, которая расстроила эту свадьбу. Он надевает на морду быка корзину, и испуганный бык сперва бежит на пасеку и опрокидывает ульи, а затем, облепленный пчелами и обезумев от боли, бросается в дом и разгоняет свадьбу.

В проделке Сата проявляется не столько ненависть к счастливому сопернику, сколько классовая ненависть бедняка к социальной верхушке фронта. Сат терпеть не мог проповедников. Послушаем его на этот счет: «Проповедники — ненавистная штука для меня. Они всегда читают проповеди против меня, а у меня нет шансов читать проповеди против них, в отместку. Если бы я мог это делать, я бы заставил эту корпорацию вести себя приличнее». И здесь Сат произносит один из своих замечательных афоризмов: «Есть две вещи на свете, которые никто никогда не видел: издохший осел и могила проповедника». Далее следует объяснение: «Все ослы превращаются в старых школьных учителей, а ослицы — в упрямых женщин, и, когда приходит время, они умирают, как и все люди. Все проповедники объезжают свои приходы до тех пор, пока не женятся на деньгах, и тогда они превращаются в лавочников или менял. Те же, которые женятся, но по какой-либо ужасной ошибке не получают ожидаемых де-

¹ Цит. по книге: Bernad De Voto. Mark Twain's America. N. Y., 1933, p. 44.

нег, превращаются в политиканов или играют на бирже и умирают тоже по-человечески, как все люди»¹.

Сат испортил не только свадьбу, но и последующую жизнь молодоженов. «Из всех несчастных свадеб, начиная от женитьбы старого Адама, о которой так любят говорить, с ее змием и съеденным яблоком, вплоть до этого дня, свадьба Сицилии и Клэпшоу была самой несчастной по размерам шума, огорчения и страха, по количеству увечий, искусанных и опухших людей, поломанных и побитых вещей, по силе расстройства и раздражения... Что касается молодоженов,—заключает Сат,—то они никогда не будут в одной упряжке: слишком скверно тронулись с места —запомните мое слово»². Мечь Сата примитивна, но все же это мечь бедняка, ненавидящего власть имущих.

Тема социального протеста, однако, у Гарриса заглушается смехом и буффонадой. Особенно показателен в этом плане рассказ «Скороспелые семена», его основная часть. Здесь ясно видно не только неумение автора подчеркнуть социальную проблему, но и стремление его посмешить читателя. Сила этого рассказа — в обрамлении, где описано детство Сата, а также в некоторых деталях, правдиво показывающих тяжелую участь простого человека в Америке 40-х годов. Центральный же эпизод сводится к бытовому анекдоту об обманутом муже.

Особо следует остановиться на языке Гарриса. Целиком опираясь на устный рассказ, он продемонстрировал могущество народного языка. Его творчество знаменует собой поворот американского юмора к диалекту. Если у его предшественников — Себы Смита, Халибертона, Лонгстрита — мы отмечаем умеренное употребление диалектных слов, то рассказы Гарриса почти целиком выдержаны на языке диалекта.

Хорошо это было или плохо? На этот вопрос нельзя дать односложного ответа. Это было хорошо, поскольку Гаррис увидел в народном языке, в диалекте огромную выразительность, свежесть, меткость. Но увлечение диалектом означало ослабление литературного языка, который нужно было развивать на основе творческой обработки народной речи. Именно по такому пути пошел Марк Твен. Заслуга Гарриса в том, что он учил ценить народную речь, продемонстрировал ее богатства.

* *
*

Поскольку ранний юмор вырос из устного рассказа, он неизбежно должен был заимствовать от него и некоторые приемы повествования. Отсюда следующие специфические черты лите-

¹ Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 376.

² Там же, стр. 380.

ратурной техники ранних юмористов: минимум описаний и отвлеченных рассуждений, максимум действия, динамизм повествования, меткость языка и использование диалекта. Недостаток характеристик и описаний компенсируется живым, метким словом, диалектным оборотом речи.

Как справедливо замечает проф. Уолтер Блэйр, «устный рассказчик не смог бы удержать внимание слушателей, если бы он применил неторопливую и тяжеловесную манеру даже самых лучших писателей XIX в. Живые фразы, взятые непосредственно из местного говора, здесь должны были заменить пространные описания. Поразительный по свежести оборот, удачно выбранный глагол живо передает действие, и рассказ легко движется вперед»¹.

Ранние юмористы были талантливыми писателями, подвергавшими собранный материал художественной обработке. Более или менее точно записать устный рассказ может и просто грамотный человек. Но композиция и техника новеллы у юмористов сложнее, чем в устном рассказе. Вот здесь-то мы и вступаем в область их творчества.

Типичная конструкция юмористического рассказа заключается в том, что вначале идет обрамление, а потом основной рассказ. В обрамлении дается исходная ситуация: группа путешественников случайно сходится в трактире, либо на борту парохода, как у Торпа, или же используется прием письма к редактору, как у Себы Смита и Хупера. Выделяется рассказчик, дается описание его внешности, его характеристика. Затем следует основной рассказ. В передаче этого рассказа ранние юмористы также накопили свой опыт, разработали его технику. Уолтер Блэйр отмечает, что в целях создания комических ситуаций авторы применяли прием несоответствия, нарочитого контраста, например несоответствие между литературным языком обрамления и диалектом рассказчика; контраст между обыденностью обрамления, банальностью обстановки — трактир, причал и пр. и фантастической основой рассказа².

Однако слабостью анализа Блэйра является формалистическое объяснение комического: комическое сводится к сумме приемов. Конечно, важно выяснить и эти приемы, но главное в комическом — и это составляет его душу — его социальная природа. Комическое вырастает из несоответствия между понятием о прекрасном в человеческой жизни и уродливыми явлениями реальной жизни. Именно так трактовал Н. Г. Чернышевский комическое³. Изучение технических приемов, с помощью которых создается комическое, имеет смысл после того, как выяснена его

¹ Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 89—90.

² Там же, стр. 92.

³ Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. Избр. соч., 1950, стр. 415.

социальная основа. Американский юмор, выросший из устного рассказа, имел серьезные цели: показать народную жизнь и высмеять все уродливое и несправедливое. Особенно наглядно это проявилось в позднем американском юморе.

Поздний американский юмор

(60—70-е годы)

Поздний американский юмор отражает новый этап развития американского общества, связанный с Гражданской войной и послевоенным периодом. Гражданская война (1861—1865), потребовавшая огромного героизма от американского народа, способствовала развитию его самосознания. Вместе с тем война наглядно показала антипатриотизм американской буржуазии, которая, пока народ воевал, обдeldывала свои делишки, колоссально наживаясь на поставках негодных ружей, тухлого продовольствия, гнилой аммуниции. Во время Гражданской войны уже решалась дальнейшая участь американского народа: закладывались основания будущих монополий Америки, «баронов грабежа» — Моргана, Вандербильта, Гульда, Дджея Кука и др.

Победа Севера, т. е. победа народа, создала условия для беспрепятственного развития производительных сил страны, что привело, благодаря капиталистической форме хозяйства, к образованию монополий и усилению порабощения народа. Демократическому духу фронта, фермерской демократии наступал конец: заканчивалось заселение «свободных земель», Запад подпадал под пяту монополий. Правда, фронтир уходил со сцены, оказывая жестокое сопротивление натиску монополий, что выразилось в особом размахе рабоче-фермерского движения 70—80-х годов. Дух фронта, дух Канзаса проявлялся до самого конца XIX в. В новых условиях меняется и содержание западного юмора. Стихия устного рассказа теперь развивается на бивуаках Гражданской войны, у солдатского костра или на политических митингах, где переоценивались многие ценности. Основной особенностью позднего западного юмора является усиление социальной проблематики, политической сатиры (хотя анекдот, бытовые зарисовки все еще продолжают занимать значительное место) и дальнейшая разработка техники юмористического рассказа.

Продолжая расчищать путь американскому критическому реализму, поздние юмористы подвергались злобным нападкам со стороны писателей Новой Англии, особенно представителей «традиции благопристойности», которые после Гражданской войны взяли на себя роль воинственных лидеров буржуазной литературы. Они презрительно третировали западный юмор и всеми мерами пытались остановить его развитие.

Зато творцы позднего юмора нашли опору в народе, который не только давал материал своим писателям, но раскупал их книги, способствовал их огромной популярности, ибо это была народная литература. Не случайно, высоко ценя американский юмор, Авраам Линкольн отдал дань уважения народу — создателю устного рассказа. Один из биографов Линкольна писал: «Линкольн считал, что прекраснейшие образцы остроумия и юмора, лучшие шутки и анекдоты исходят из низших слоев провинциального населения»¹.

Линкольн широко использовал юмор в политической борьбе. Сам великолепный рассказчик, хранитель множества устных «историй» и анекдотов, Линкольн хорошо знал рассказы Себы Смита и Дэви Крокета, зачитывался и всегда держал под рукой книги Артемуса Уорда и Петролеума Нэсби. «Ради обладания гением, способным создавать такие вещи,— сказал он по адресу Нэсби,— я бы с радостью отказался от президентского поста»². Линкольн высоко ценил демократизм юмористов, их народную мудрость, их социальный критицизм.

Американские же историки литературы только в XX в. признали роль позднего юмора в развитии американского реализма. И все-таки американское литературоведение не смогло оценить по-настоящему лучших представителей этого направления. Исследователи игнорируют самое главное в их творчестве — пафос социального обличения, политическую сатиру. Они извращают смысл их деятельности, обвиняя юмористов в паясничанье и балаганщине, называя «литературными комедиантами».

Крупнейшими представителями позднего американского юмора явились Артемус Уорд и Петролеум Нэсби.

Артемус Уорд (1834—1867). Под псевдонимом Артемус Уорд выступал Чарльз Фаррер Браун. Он родился в Новой Англии, в штате Мэн, в г. Уотервиль. В тринадцатилетнем возрасте он потерял отца и вынужден был добывать средства к жизни собственным трудом. Браун становится типографским рабочим и скитается по Америке в поисках работы. Три года он проработал наборщиком в типографии в Бостоне. В 1855 г. Браун переезжает на Запад в г. Тоledo (штат Огайо). Через два года он был приглашен в г. Кливленд для работы в газете. Здесь-то и начинается его литературная карьера. Он стал помещать очерки о жизненных переделках и наблюдениях некоего Артемуса Уорда — странствующего кукольника. У этого кукольника нет образования, но у него природный ум, острая наблюдательность, богатый жизненный опыт. Очерки имели большой успех.

В 1860 г. Артемус Уорд был приглашен в Нью-Йорк на пост

¹ Цит. по книге: F. L. Pattee. A History of American Literature Since 1870, p. 27.

² Цит. по книге: John Macy. Ed American Writers on American Literature. N. Y., 1932, p. 249.

редактора юмористического журнала. Во время Гражданской войны Артемус Уорд начал практиковать лекционные турне. В своих выступлениях он горячо поддерживал Линкольна во время президентских выборов и был его любимым писателем. В 1863—1864 гг. он совершил шестимесячное турне по Тихоокеанскому побережью. В г. Вирджиния (штат Невада) он встретился с Марком Твенем, репортером местной газеты, и прожил с ним «восхитительные три недели» (слова А. Уорда). Под влиянием Уорда Марк Твен пишет свой первый рассказ «Скачущая лягушка».

В 1866 г., в расцвете творческих сил, Артемус Уорд отправился в Лондон. Здесь успех его был колоссальным, неслыханным. Он становится редактором «Панча». Но жизнь его внезапно оборвалась: он умер от воспаления легких 6 марта 1867 г.

В некоторых рассказах «кукольника» затрагиваются почти исключительно морально-этические проблемы, в них силен элемент буффонады. Однако лучшие образцы юмора Уорда несут в себе дух социального критицизма.

Таков рассказ «Интервью с президентом Линкольном» (1862), в котором смех «кукольника» становится грозным оружием обличения пороков своего времени. Перед нами разгневанный Артемус Уорд, искренний и серьезный. В начале рассказа автор предупреждает читателя, что он не бизнесмен и не политикан. Он решительно отмежевывается от этой братии и заявляет, что он — честный кукольник: «Я не занимаюсь бизнесом. Я занимаюсь гораздо более почтенным делом, чем политика. Я бы не дал и двух центов, чтобы стать конгрессменом. Худшее оскорбление, которое мне было нанесено, состояло в том, что граждане Болдинсвилла попросили меня баллотироваться в законодательный орган. Говорю им: «Друзья мои, неужели вы считаете меня способным унизиться настолько, чтобы дать согласие?»¹.

Артемус Уорд решает навестить «старого Эйба» в его гомстеде, в Спрингфильде. «Я нашел старого приятеля в гостиной, окруженным роем искателей «теплых местечек». Президент от души обрадовался, когда узнал, что его друг просто зашел к нему справиться о его здоровье. Не успели приятели перекинуться словечками, «как прибыл новый рой искателей должностей и заполнил гостиницу до отказа. Одни хотели быть заведующими почтовыми конторами, другие хотели заведовать сбором налогов, третьи хотели попасть в дипломатическую миссию за границей, и все чего-то хотели. Я думал, что старина Эйб сойдет с ума»².

Кукольник разгоняет «голодную свору просителей, угрожающую проглотить Линкольна живьем», и отчитывает их сурово,

¹ Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 40.

² Там же, стр. 402.

по-фермерски: «Я бы хотел, чтобы были дипломатические миссии на одиноких островах, где постоянно свирепствуют эпидемии, и будь я на месте старого Эйба, я бы послал туда каждого сына вашей матери. Зачем вы пришли сюда?.. Отправляйтесь домой, вы, жалкие людишки!.. Идите и занимайтесь трудом — паять или лудить, рубить лес — любимым трудом, чтобы честно жить, но не толпитесь здесь, сводя с ума старого Эйба... Если через пять минут здесь останется хоть одна душа, я открою клетку и выпущу моего удава»¹.

Когда Авраам Линкольн спрашивает «кукольника», чем он может отблагодарить за услугу, следует великолепный ответ: «Дай стране хорошую, здоровую администрацию, победы в Гражданской войне. Следуй патриотическому, твердому, справедливому курсу...». — «А как насчет моего кабинета, мистер Уорд?» — спросил Эйб. — «Заполните его кукольниками, сэр! Кукольники — не политики... Кукольники — честные люди. А. Линкольн, желаю тебе здоровья! А. Линкольн, используй таланты, которыми наградила тебя природа, справедливо и твердо и все будет хорошо. А. Линкольн, адью!» Мы пожали друг другу руки и разошлись: он стал у руля государственного корабля, а я — у руля кукольного театра. — Плата за вход только пятнадцать центов»².

Артемус Уорд обогатил жанр социальной сатиры в США. Его сатира еще не охватывает многообразные стороны жизни, но уже под обстрел взяты лжепатриоты — карьеристы и политики, рвущие для себя теплые местечки. (Впоследствии это явление выльется в Америке в колоссальное взяточничество и коррупцию.)

Критика действительности сочетается у писателя с утверждением положительных идеалов. Как благороден кукольник в сравнении со стаей «патриотов» — алчных искателей теплых местечек! Его просьбы касаются блага и счастья для всей нации, всего народа. Артемус Уорд думает о тех трудностях, которые переживает страна, и в награду просит Линкольна победить в Гражданской войне. В советах Уорда отчетливо видны в то же время иллюзии писателя, считающего, что с помощью хорошей администрации можно оградить Америку от бед.

Если в предыдущем рассказе высмеяны «патриоты»-политиканы, захватывающие выгодные должности, то в рассказе «Вильям Баркер, молодой патриот — любовная история» (1865) Артемус Уорд гневно обличает «патриотов»-дельцов, наживающихся на поставках во время Гражданской войны.

Некий Баркер во время войны просит у богатого человека руки его дочери и получает отказ, так как он беден. Через несколько месяцев Баркер является к богачу вторично, бросив на

¹ Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 403.

² Там же, стр. 404.

стол огромную пачку гринбеков. И далее раскрываются методы обогащения авантюриста Баркера.

«Я раздобыл контракт на снабжение армии говядиной». — Да, да, — живо поддакнул старик. — «Я закупил всех негодных кавалерийских лошадей, которых мог отыскать». — Понимаю, понимаю! — закричал старик. — И хорошенькую говядину они тебе обеспечили! — «Да, они обеспечили говядину! И, кроме того, огромные барыши!»

Старик теперь сдается. Он задает один лишь вопрос: — Совершая все это, был ли ты предан правительству? — «До мозга костей!» — Тогда, мальчик, возьми дочь! Будьте счастливы, дети мои. И какой бы жребий ни выпал нам, будем поддерживать правительство!»¹.

Артемус Уорд первым затронул важнейшую тему разоблачения методов большого бизнеса, разоблачения продажности и взяточничества американских правительственных учреждений. И хотя у него нет широких полотен американской жизни, как у Твена, Де Фореста, Кинена, все же смех его метко попадал в цель и был уничтожающим. Артемусу Уорду принадлежат замечательные слова о социальной роли юмора, слова, достойные художника критического реализма: «Юмористические писатели всегда больше всех оказывали помощь добродетели в ее паломничестве по земле. Точно так же истина получила больше помощи именно от них, нежели от серьезных полемистов и солидных писателей, когда-либо говоривших или писавших»².

Английская и американская критика выявила некоторые приемы Уорда-юмориста. Еще в 1885 г. английский критик Джон Николь писал, что «американский юмор основывается главным образом на преувеличениях, на смеси шуток с серьезным, что создает эффект, как в негритянских песнях, когда комические слова поются на печальный мотив. Девять десятых американского юмора основываются на приемах преувеличения, антитезы и антиклимакса»³.

Сказанное в полной мере относится к Артемусу Уорду. Прием антиклимакса, или «обратного приращения», заключается в том, что сначала высказывается мысль, затем следует неожиданный комический вывод. Проф. Патти отмечает у Артемуса Уорда еще один прием — «наивную шутку, сказанную всерьез, причудливое несоответствие между серьезностью тона и комизмом ситуации»⁴.

Однако, отдавая должное мастерству Уорда, американская критика склонна принизить содержание его творчества. Перечисляя его достоинства, она ничего не говорит о нем как мастере социальной сатиры.

¹ Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 409.

² Цит. по книге: F. L. Pattee. A History..., p. 36.

³ Цит. по книге: Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 119.

⁴ F. L. Pattee. A History..., p. 35.

Петролеум Нэсби (1833—1888). Дэвид Росс Локк, выступавший под комической маской¹ Петролеум Нэсби,— подлинно великий юморист, использовавший смех в целях политической сатиры. Дэвид Локк родился на Востоке, в штате Нью-Йорк, в бедной семье стойких аболиционистов. С раннего детства, подобно Чарльзу Брауну, он становится странствующим типографским наборщиком, а затем вступает в мир журналистики. Накануне Гражданской войны он обосновался в Толедо, став редактором знаменитой газеты «Меч».

В 1861 г. Локк начал публиковать свою серию «Писем Петролеума Нэсби». Эти письма он продолжал создавать в течение всей Гражданской войны как сатирический комментарий к политической жизни Америки того времени. Локк-Нэсби выступил с горячей защитой дела Севера, энергично поддерживал Линкольна, и его «письма» оказывали огромное влияние на общественное мнение страны. Один из политических деятелей тех лет, выступив после Гражданской войны, заявил, что «падение конфедератов произошло благодаря действию трех сил — армии, флота и писем Нэсби»².

Дэвид Локк был личным другом Линкольна. Он смело обличал реакционные круги США, виновные в убийстве президента. После смерти Линкольна сатира Нэсби была направлена против политики нового президента — Эндрю Джонсона. Поэтому его письма продолжали оставаться популярными долгое время.

Ф. Л. Патти рассказывает об одном эпизоде, который подкасал Локку идею «Писем Нэсби». В самом начале Гражданской войны жители маленькой деревушки Уинджертс Корнерс, штат Огайо, «обратились с петицией в законодательную палату штата, предлагая выселить из Огайо всех негров. В таком предложении, поступившем из такого места, было нечто комическое. Почему бы не дать воинственному местечку соответствующего адвоката?»³. Уточняя Патти, можно сказать, что в этой петиции, поступившей из глухой деревушки, было нечто глубоко характерное для нравов южных штатов, и Дэвид Локк использовал этот эпизод для обличения всего плантаторского Юга. И вот в газете «Джефферсонс», редактором которой был Локк, появилось письмо некоего Петролеума Нэсби, жителя местечка Уинджертс Корнерс, датированное 21 марта 1861 г., в котором сей муж от имени своей деревушки потребовал отделения ее от штата Огайо и предоставления ей полной независимости. Это была остроумная сатира на «сессионистов» — сто-

¹ Понятие о комической маске, не совпадающее со значением слова «псевдоним», подробно раскрывает З. В. Новицкая (см. ее автореферат «Традиции американского юмора XIX столетия и речевые свойства комического у Марка Твена», М., 1962, стр. 13).

² F. L. Pattee. A. History..., p. 40.

³ Там же, стр. 38.

ронников отделения от Союза, т. е. плантаторов, главарей мятежного Юга.

В сущности, перед нами — прием, идущий от «Писем темных людей»: разоблачение реакции и обскурантизма под видом ревностной защиты обскурантизма. Этому приему Дэвид Локк остался верен до конца. Выступая в разных лицах — то в виде буржуа, уклоняющегося от участия в Гражданской войне, то в виде пастора-мракобеса, радующегося по поводу убийства Линкольна, то в роли почтмейстера, получившего должность за счет изгнания аболициониста, героя Гражданской войны, — Дэвид Локк скрывается за одной и той же маской — мракобеса, ревностного члена демократической партии, «медянки», агента южан, типичного выразителя интересов банковских кругов Севера, ненавидимого народом.

Петролеум Нэсби восхищается институтом рабства, ратует против налогов на виски, откровенно выражает ненависть к «черномазым» и свою лояльность рабовладельческому Югу. Локк широко применяет метод гротеска. Благодаря откровенности выражений, преувеличениям, «медянки», ненавистные народу, выступали в карикатурном виде — их программа, их предательская политика, их наглость становились особенно наглядными и отвратительными.

Так, в письме от 6 августа 1862 г., в разгар войны в период поражений армий Севера, политикан Нэсби не подчиняется закону о мобилизации и отказывается идти в армию, ссылаясь на свои болезни: «Во-первых, я — лыс, во-вторых, набил мозоли на обеих пятках, что помешало бы мне совершать марши». В заключение «медянка»-Нэсби не без наглости пишет: «Я не думаю, что мои политические взгляды, которые не одобряют продолжение этой незаконной войны, будут иметь вес для офицера, производящего набор в армию; но вышеуказанных причин, по которым я не могу идти на войну, я не сомневаюсь, будет достаточно»¹. Это была блестящая сатира на американскую буржуазию, уклонявшуюся от участия в войне против рабства.

Еще злее сатира Локка в письме пастора Нэсби из штата Нью-Джерси от 20 апреля 1865 г., в котором фальшивое соболезнование не может прикрыть откровенной радости этого мракобеса. Пастор Нэсби оплакивает смерть Линкольна... потому что он был убит в конце войны, а не в начале ее. «Случись это в 1862 г., когда была бы безусловная польза для нас, мы бы не были так поражены горем. Это привело бы правительство в замешательство, и, вероятно, Юг добился бы независимости. Но увы! Трагедия пришла не вовремя! Теперь мы опечалены злодейским преступлением, поскольку оно не может уже ничего изменить»¹.

¹ Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 410—411.

² Там же, стр. 412.

Любопытно отметить, что сатира Локка ввела в заблуждение многих реакционеров того времени, принявших письма Нэсби за чистую монету. «Как ни странно может показаться сегодня,— пишет Патти,— огромное большинство тогдашних читателей не подозревало, что Нэсби не был реальным лицом». И далее он ссылается на воспоминания некоего майора Понда, который рассказывает, как однажды на одном из собраний демократы «выработали резолюцию», обязывающую быть верным принципам демократической партии, раскрытым в письмах Нэсби; в резолюции содержалось лишь одно замечание в адрес Нэсби: «Просить мистера Нэсби, из дипломатических соображений, не быть столь откровенным». Сам Патти делает такой вывод из этих фактов: «В присутствии подобных свидетельств критика недостатков Локка должна замолчать. Реализм не мог иметь триумфа большего, чем этот»¹.

В самом деле, реакционеры попались на удочку тонкой мистификации. Мракобесам казалось, что лучше, чем Нэсби, не скажешь. Сатира и издевка Локка были спрятаны за внешне искренней защитой банковских и коммерческих кругов, презренных «медянок». Однако эта сатира доходила и по адресу. Народ хорошо понимал подлинный смысл Нэсби, читатели восхищались силой ударов, наносимых писателем по врагам демократии. Об огромной популярности писем Нэсби пишет тот же Патти: «Ни один юморист не был до сих пор столь популярным. Письма Нэсби перепечатывались всеми газетами Севера.читающая публика жадно искала их на страницах газет, как будто это были сводки военных действий. Солдаты федеральной армии читали их с огромным удовольствием, и Линкольн и Гейд рассматривали их как реальный источник силы для северян»².

Остановимся на образцах послевоенной политической сатиры Локка, помещенных в книге «Бег по кругу» (1867).

Рассказ «Вознагражденная добродетель», оформленный в виде письма почтмейстера Нэсби от 12 августа 1866 г., показывает разгул реакции в стране и дальнейшее порабощение народа. Смело нападает писатель на нового президента США Эндрю Джонсона. Джонсон, в прошлом рабовладелец, в ходе войны переметнулся к республиканцам. На выборах 1864 г. он был избран вице-президентом США, а после гибели Линкольна автоматически стал президентом. И тут сказались его старые рабовладельческие симпатии. Только что вступив на пост президента, Джонсон опубликовал прокламацию об амнистии южан. Его политика давала возможность рабовладельцам вернуться к власти. Выдающийся аболиционист Уэнделл Филиппс

¹ F. L. Pattee. A History..., p. 40.

² Там же, стр. 38.

призвал нацию к отпору: «Теперь наступил критический момент. Мятеж не прекратился, он только действует другим оружием... Раньше во главе его стоял Дэвис в Ричмонде, а теперь Джонсон в Белом доме»¹.

В этот критический момент и выступил Локк. Он обвинил Джонсона в разгуле коррупции, в потакании рабовладельческому Югу, в срыве реконструкции Юга.

В начале письма Петролеум Нэсби выражает радость по поводу назначения его почтмейстером конторы в штате Кентукки. Нэсби получил эту должность благодаря коррупции, процветающей при новом президенте. С непередаваемым сарказмом пишет почтмейстер Нэсби: «Если у меня когда-либо возникает сомнение относительно того, был ли Э. Джонсон лучше апостола Павла, то один лишь взгляд на приказ о назначении меня почтмейстером уносит эти подозрения. Как только я ловлю себя на мысли, что он дезертировал из нашего лагеря пять лет назад (намек на переход Джонсона в республиканскую партию в 1861 г.— *Авт.*), второй взгляд на приказ, и мое негодование смягчается и превращается в сожаление. Когда я начинаю сомневаться в его демократии, я смотрю на этот благословенный приказ и убеждаюсь что президент, который мог вышвырнуть раненого солдата федеральной армии и назначить такого человека, как я,— должен быть вне подозрений»².

Далее Локк обличает реакционную политику Джонсона и его сообщников, потакающих рабовладельцам и запугивающих американский народ. Он придумывает анкету, будто бы присланную из Вашингтона, на вопросы которой предлагается ответить гражданам США на предмет проверки их «лояльности» (рассказ оказался пророческим: к этому приему почти буквально прибегнул Трумэн в конце 40-х годов XX вв.).

В пункте первом этой анкеты спрашивается: «Есть ли у вас непоколебимая вера в Эндрю Джонсона — во все, что он сделал, во все, что он делает, и во все, что он сделает в будущем?» Во втором пункте гражданам предлагается ответить на вопрос, считают ли они ближайших соратников Джонсона «великими, бескорыстными, чистейшими и справедливейшими людьми». В третьем пункте высмеиваются попытки Джонсона провести в Конгресс представителей одиннадцати рабовладельческих штатов и таким образом усилить позиции реакции: «Считаете ли Вы, что настоящий Конгресс есть остаток «долгого парламента» и что все его действия (принимая во внимание, что одиннадцать штатов в нем не представлены) — неконституционные и незаконные?»

Локк обвиняет Джонсона в срыве реконструкций Юга, в

¹ Цит. по книге: А. В. Ефимов. Очерки истории США. М., 1955, стр. 292.

² Native American Humor. Ed by W. Blair, p. 412—413.

стремлении уничтожить демократию в Америке. В восьмом пункте гражданам предлагается ответить на вопрос, осмеливаются ли они «поддерживать этих радикалов-агитаторов, которые действуют в союзе с невежественными и глупыми черномазыми, чтобы выместить злобу на теперь уже лояльных гражданах надлежащим образом реконструированных городов»¹.

Что представляют собой эти «теперь уже лояльные граждане» и каковы подлинные результаты реконструкции Юга, показано во второй части письма. Здесь мы сталкиваемся с необычайно глубоким анализом послевоенной американской действительности, с необычайно смелой и беспощадной сатирой. Дэвид Локк показывает, что Америка лавочников, политиканов и крупных спекулянтов во главе с президентом Джонсоном стремится свести на нет победу американского народа в Гражданской войне; что американская демократия послевоенного периода — это лживая фразеология, прикрывающая наглухо власть доллара.

«Когда в городе распространилась новость, что президент Джонсон выгнал героя Гражданской войны, аболициониста, с поста почтмейстера и назначил «своего человека», — пишет Нэсби, — жители поздравляли друг друга с укреплением демократии. В честь избрания нового президента и в порыве энтузиазма они выгнали из города пять негритянских семей и двух негров — мужчину и женщину — убили».

Затем в городе устраивается торжественная процессия. Впереди процессии шли «два бакалейщика с бутылками виски», за ними — почтмейстер Нэсби, виновник торжества; позади него двигалась платформа. На ней — живая картина в лицах: внизу лежал негр, а лавочник Бескон стоял, попирая ногой поверженного негра и держа в руках знамя с надписью: «Вот место негра в обществе». За платформой шла процессия граждан с бутылками, а за ней двигалась телега, нагруженная книгами и разбитыми партами — результат разгрома негритянской школы. А наверху лежало тело негра, схваченного час тому назад и убитого. Здесь развевалось второе знамя с девизом: «Моя политика»².

Зловещая, символическая картина, открывающая завесу над будущим Америки! Кажется, что она порождена кошмарным видением, галлюцинацией, но стоит только вспомнить о расистах из Алабамы, о событиях в Литтл Роке — как сразу же убеждаешься, что она типична не только для Америки тех лет, но и для современной Америки.

Начинается митинг. В своих речах лавочники города превозносят Джонсона, выражают удовлетворение по поводу того,

¹ Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 414.

² Там же.

что почтовой конторой отныне будет заведовать «не грязный аболиционист, который был символом тирании и, пока сидел здесь, напоминал жителям, что они носили цепи. Слава богу, этот день прошел!»

На митинге принимают резолюцию, которую посылают президенту: «Принимая во внимание, что президент, действуя строго в рамках конституции, освободил нашу общину от отвратительного аболициониста, назначенного этим ужасным тираном Линкольном, и назначил на его место добропорядочного демократа, в своем постановлении мы:

1. Приветствуем президента и уверяем его в нашей постоянной поддержке и доверии.

2. Считаем, что славная оборона, осуществленная лояльной демократией Нового Орлеана¹ против объединенных выступлений членов Конвента и негров, показывает, что править Америкой будут белые люди»².

В американской литературе XIX в., кроме памфлетов Марка Твена 90-х годов, мы не найдем другого такого произведения, в котором бы так смело и с такой силой обличалась власть лавочников в Америке.

В результате победы республиканской партии на выборах 1866 г. в Конгресс почтмейстер Нэсби теряет свое место. И вот он пишет 19 ноября 1866 г. прощальное письмо «Несколько прощальных слов» — образец тонкой и разящей иронии. Здесь окончательно вырисовывается облик ярого реакционера, одного из заправил демократической партии.

В начале письма выясняется прошлое почтмейстера — проходимца и мошенника. Поэты неоднократно отмечали, пишет Нэсби, что слово «прощай» — самое печальное в лексиконе. «Возможно, так обстоит дело с поэтами, — замечает Нэсби, — но я лично не находил это слово таким грустным». В самом деле, когда его в первый раз выпустили из тюрьмы (он обворовал лавку, будучи еще подростком), он с радостью сказал ей «прощай». Позднее почтмейстер привлекался к суду за мошенничества во время выборов (на суде он красноречиво убеждал судью, что «пустяковое нарушение правил голосования возникло из его непреодолимого желания спасти свою любимую страну») и, отсидев год в тюрьме, тоже без всякой грусти сказал ей «прощай». И только теперь, когда настало время сказать «прощай» почтовой конторе, проходимец произносит это слово с сожалением.

¹ В 1866 г. по всему Югу прокатилась волна погромов, во время которых совершались массовые убийства негров. Особенными зверствами отличались негритянские погромы в Новом Орлеане (30 июля), где полиция и расисты расстреляли сотни негров и левых республиканцев, собравшихся на Конвент (см. А. В. Ефимов. Очерки истории США, стр. 294). Эти погромы и клеймит Д. Локк.

² Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 417.

Горько сетует Нэсби-почтмейстер на то, что теперь почтовая контора перейдет к аболиционисту и, чего доброго,—к негру. При одной этой мысли экс-почтмейстер приходит в ярость: «Жребий брошен! Гильотина упала. Я уже больше не почтмейстер!.. Газету, которую выписывает дьякон Погрэм, будет подавать ему черномазый; черномазый будет вскрывать письма, содержащие денежные вложения; черномазый будет обыскивать письма, адресованные управляющим лотереей, и извлекать оттуда лакомые вещишки; черномазый будет... но я больше не могу распространяться на эту тему, ибо она вызывает во мне отвращение»¹. Локк заставляет своего героя нечаянно проболтаться и рассказать, чем он сам занимался, когда почтовая контора была в его руках.

Таков моральный облик босса, заправили демократической партии. Обличая эту партию, Локк показывает, что она состояла из мошенников и авантюристов типа почтмейстера Нэсби, людей аморальных и циничных. В коллекции политиканов, созданных американскими писателями, образ почтмейстера Нэсби один из самых обличительных.

В основной части своего прощального письма экс-почтмейстер анализирует обстановку, сложившуюся в стране. Он с сокрушением констатирует, что радикальные республиканцы восторжествовали в конгрессе. Но он успокаивает своих соратников тем, что торжество это временное, что «придет наш день».

В предвидении очередных президентских выборов 1868 г. Нэсби-почтмейстер подсчитывает шансы на победу реакционного лагеря аболиционистов, которых во время войны сплотила идея освобождения негров. «Они будут держаться вместе до тех пор, пока не посчитают, что опасность, которую они хотят предотвратить (реванш рабовладельцев Юга.— *Авт.*), преодолена. Тогда у них произойдет раскол, и тогда пробьет наш час»².

В сущности, Локк предостерегает своих соратников-аболиционистов. Он не понимал демагогической сущности двухпартийной системы в США; все преступления приписываются им Джонсону и демократической партии. Он не понимал того, что и республиканская партия служит интересам американской буржуазии, хотя ее радикальное крыло защищало интересы народа. Но его рассуждения о грядущем расколе среди аболиционистов, которых долгие годы объединяла борьба против рабства, свидетельствует о трезвости его оценки американской буржуазной демократии. Из этих рассуждений вывод напраши-

¹ L. W a n n. Ed. The Rise of Realism, p. 264.

² Т а м ж е.

ваются один: демократическая партия откровенно враждебна народу, а республиканская — ненадежный защитник демократических завоеваний народа, она распадется, капитулирует, предаст интересы народа.

Во-вторых, отставной почтмейстер рассчитывает на подкуп и обработку населения: можно будет набрать голоса за счет неграмотных фермеров, за счет подкупленных бедняков, за счет пропаганды расовой ненависти (и обещания спасти американцев от правительства, которое собирается ввести принудительные браки с неграми!) и даже за счет самих негров: дать им право голосования, с тем чтобы получить их голоса.

Вот образец рассуждений мракобеса-почтмейстера: «Мы имеем солидную армию избирателей, у которых зияют дыры на коленях у брюк и выглядывают локти из протертых рукавов пиджака, чьи дети ходят босиком зимой, в то время как их отцы пьют дешевое виски и проклинают правительство за введение подоходного налога». Словно снопом света выхватывает писатель из мрака народной жизни яркие, реалистические картины! Перечислив далее преступников, люмпен-пролетариев, бродяг и мещан, как надежный резерв, Нэсби-почтмейстер цинично резюмирует: «Демократия всегда будет иметь возможность контролировать все низшие классы общества»¹.

Разумеется, эта программа с таким же успехом практиковалась и республиканской партией, после того как окончилась война и нельзя было играть на патриотических чувствах народа. Локк бессознательно раскрывает приемы американской буржуазии вообще, а не только демократической партии.

В конце письма экс-почтмейстера содержится угроза реакционеров — зловещее предсказание грядущего разгула террора на Юге: «Я апеллирую, однако, вместе с другими лидерами, к Демократии, чтобы она оставалась твердой. Что-то случится в будущем — что именно, я не могу сказать определенно, но что-то случится»¹.

Этот рассказ явился предостережением всем демократическим силам Америки, призывал бдительно следить за происками реакции, быть готовыми к новому отпору.

«Письма Нэсби» показывают, что Локк был теснейшим образом связан с жизнью своего народа, его деятельность — образец выполнения гражданского долга. А между тем американская критика стремится выдать эту драгоценную черту его творчества за недостаток. Уже в 1915 г. проф. Патти объявил рассказы Локка устаревшими: «Подобно большинству произведений, принадлежащих к политической сатире, эти письма долго не живут. Они слишком окрашены своим временем.

¹ L. W a n n. Ed. The Rise of Realism, p. 263.

² Т а м же, стр. 264.

В наши дни атмосфера предрассудков, в которой они были написаны, исчезла, и большинство метких ударов, а также шуток того времени теперь уже не вызывает улыбок. Появилось новое поколение читателей, которому требуются примечания и комментарии, чтобы понять эти письма»¹.

Здесь четко выражена тенденция, характерная для всей буржуазной критики: сдать творчество Локка-Нэсби в архив, считать его устаревшим. Но проф. Патти идет еще дальше. Противореча самому себе, одной рукой он пишет о том, что критика недостатков Локка должна умолкнуть, поскольку реализм в его творчестве «одержал триумф», а другой рукой зачеркивает это, называя Локка «клоуном», приписывая ему «балаганщину» и «паясничанье», обвиняя в грубости содержания и стиля².

Та же тенденция сдать поздний юмор в архив за ненужностью наблюдается в новейших исследованиях по американской литературе XIX в. Составитель антологии «Сокровища американского народного юмора» (1956) Джеймс Тидуэлл не включил в нее ни одного рассказа Нэсби, выдвинув такое оправдание: «Мы опустили те образцы юмора прошлых лет, которые уже больше не интересуют современников. Большинство рассказов Петролеума Нэсби, например, слишком много уделяют внимания Гражданской войне, чтобы быть забавными для нас»³.

На самом же деле приходится говорить не об упадке популярности Уорда и Локка, а о том, что капиталистическая Америка утаивает их произведения от народа. Но Петролеум Нэсби не будет забыт в Америке. Его рассказы никогда не устареют. Разве в 40-х годах XX в. было мало в Америке «пасторов Нэсби», которые оплакивали смерть Франклина Рузвельта... потому что он умер в конце второй мировой войны, а не в начале ее? Разве мало было реакционеров, которые рассуждали точно-точно, как пастор Нэсби: «Случись это в 1942 году, когда была бы безусловная польза для нас, мы бы не были так поражены горем. Мы бы не вошли в антигитлеровскую коалицию, и Гитлер добился бы победы. Но увы! Трагедия пришла не вовремя! Теперь мы опечалены безвременной кончиной президента, поскольку она уже не может изменить результатов второй мировой войны».

А разве не убивают в наше время в Америке негров, не громят негритянские школы «в целях укрепления демократии»? Разве сейчас американские боссы, главари правящих партий, не рассчитывают на подкуп и обработку населения во время выборов?

¹ F. L. Pattee. A History..., p. 38.

² Там же, стр. 39.

³ James Tidwell. Ed. A Treasury of American Folk Humor. N. Y., 1956, p. V.

Попытки принизить Локка как художника также неосновательны. Локк создал замечательные образцы политической сатиры, которая нещадно хлестала врагов американского народа, всю эту свору лавочников, спекулянтов, политиканов и расистов-мракобесов. Смех стал грозным оружием в руках Локка.

Дэвид Росс Локк испытал свои силы в жанре романа. Его «Бумажный город» (1878) можно отнести к лучшим реалистическим романам 70-х годов.

Действие происходит в захолустном городишке штата Иллинойс — Новом Кантоне. Шайка дельцов — земельных спекулянтов, во главе с мистером Бэртом, создает искусственный бум в городе, чтобы нагреть на этом руки. Чарльз Бэрт организует акционерное общество по продаже земельных участков. Он заказывает карты будущего «великого города» Нового Кантона, который станет равным Чикаго. Бэрт выпускает акции компании и начинает оплачивать этими акциями строительство главной улицы. Одновременно он создает банк. Взвинтив цены на участки и воспользовавшись временным ажиотажем, Бэрт вовремя бежит из города, захватив все наличные деньги, обманув и членов своей «акционерной компании» и жителей города.

При всем этом Чарльз Бэрт — не заурядный жулик, напротив, он один из самых уважаемых жителей города, его первый делец. Он организует воскресную школу при лучшей церкви города и читает там проповеди. «Он был ревностным блюстителем нравственности в общественной и личной жизни», — замечает автор¹.

В шайке Бэрта мы находим колоритную фигуру Запада тех лет — полковника Пеппернелла. Хвостун, грубиян, мошенник и казнокрад, развратник и клеветник — таков моральный облик этого американского бизнесмена. После бегства Бэрта и краха акционерного общества, его вице-президент Пеппернелл объявил себя банкротом, но он остается богатым и процветающим, ибо заблаговременно перевел награбленные деньги на имя жены. Отвратительна и фигура Поддлфорда, крупного дельца и стяжателя.

Этому миру дельцов противостоит мир честных и бескорыстных людей. Таков Джеймс Гардинер, сын старомодного банкира. Талантливый юноша не может найти применение своим силам, ибо единственное поприще в Америке — это бизнес, а бизнес он ненавидит. Вот почему он становится неудачником. Неудачна и его личная жизнь, ибо он теряет любимую девушку Мэри, которая досталась более богатому Паддлфорду. Не проявил он достаточного мужества, чтобы найти счастье с бедной девушкой Эмилиной, которую полюбил после утраты невесты.

Только самые бедные оказываются самыми мужественными

¹ David Ross L o c k. A Paper City. Boston, 1879, p. 26.

и стойкими в жизненных испытаниях. История бедного фермера Баттерфильда правдиво отражает трагедию американских фермеров в наступивший век монополий. Замечателен образ Эмилины, дочери старого Баттерфильда. Она является в Новый Кантон, чтобы помочь семье, бьющейся в тенетах нужды. Богатые обыватели, завидуя ее уму и красоте, травят ее, порочат ее репутацию. Но им не удается сломить эту чистую и гордую душу. Эмилина уезжает в Чикаго и становится учительницей, отказавшись следовать за Бэртом, довольствуясь немногим, находя удовлетворение в своем скромном и честном труде.

В романе есть некоторая доля морализации, ибо злодеи наказаны (Бэрт и Пэддлфорд). Но добродетель не торжествует. Локк бросает вызов бостонской школе, избегая счастливого конца. Джеймс соединяется, в конце концов, с Мэри после того, как она ушла от Пэддлфорда, но она оказывается глупой и пустой женщиной. Эмилина остается одинокой.

В конце романа Джеймс, жалея об утерянной Эмилине, спрашивает ее, счастлива ли она. «Счастлива? Я довольна. Я никому не обязана тем, что имею... Я думаю, что я счастливее многих. Я никому не причинила зла, не оставила позади себя разбитого сердца. Значит, я счастлива, при существующем положении вещей»¹. Эмилина, гонимая и оклеветанная лавочниками Нового Кантона, оставшись с разбитым сердцем, дочь самого последнего бедняка, оказывается самым мужественным и благородным человеком.

Роман Локка — честное, правдивое повествование, пронизанное духом сурового реализма, безоговорочно осуждающее мир бизнеса.

Глава IV

УОЛТ УИТМЕН В БОРЬБЕ ЗА РЕАЛИЗМ

Великий американский демократический поэт и публицист Уолт Уитмен (1819—1892), сын фермера и плотника, выступал и как поэт и как критик.

После романов Бичер Стоу и Хильдрета появляются «Листья травы» (1855) Уитмена — новое слово в защиту реализма в Америке.

Поэзия Уитмена, пронизанная плебейским духом, полная братской любви к труженикам, своими корнями уходит в американский фольклор. Как поэт, Уитмен — прямой антипод бостонской школы. Полный глубочайшего презрения к салонным поэтам-шаркунам, к их «щелканью рифм», Уитмен находил опору в фольклоре и народном юморе. Сам его белый

¹ David Ross Lask. Op. cit., p. 428.

стих, надо полагать, был вызван отвращением к приглашенным стихам бостонцев, «облитым патокой рифмы». Уитмен воспринял органически все характерные качества юмора и фольклора: и безмерные преувеличения, и космические масштабы, и дух социального критицизма, и добродушное хвастовство Дэви Крокета, и героический дух Поля Бэньяна.

В духе легенд о Дэви Крокете, в духе хвастливых речей фронтисменов Уитмен представляется читателю:

Уолт Уитмен, космос, сын Манхаттена,
Буйный, дородный, чувственный...
Локтями я упираюсь в морские пучины,
Я обнимаю сьерры, я ладонями покрываю всю сушу...¹

Подобно Полю Бэньяну, раздвигавшему горы, Уитмен упивается своей богатырской поэтической силой, его образы гиперболы, они — космических масштабов. Но Уитмен не просто повторял фольклорные мотивы — его поэзия насыщена философским и социальным содержанием.

Так, например, перечисляя свои достоинства в духе Дэви Крокета, который называл себя полулошадью-полуаллигатором, Уитмен использует этот прием для пропаганды демократических убеждений:

Я товарищ плотовщикам и угольщикам, всем,
кто пожимает мне руку, кто делит со мной еду и питье.
...Я всех цветов и всех каст, все веры и все ранги — мои?²

В поэме «Песня о топоре» звучит тот же гимн труду, гимн народу-труженику, что и в легендах о Поле Бэньяне.

В своей поэзии Уитмен наметил основные проблемы американского реализма, пролагал его пути. Так, в стихотворении «Я сижу и смотрю» Уитмен перечисляет горести, несправедливость и уродства американской жизни:

...Я сижу и смотрю на горести мира — я вижу позор, произвол
и гнет,
Я вижу незримые слезы...
Я наблюдаю уродства жизни: вот матери, брошенные детьми,
голодные, нищие, близкие к
к смерти,
Вот жены, чья жизнь исковеркана мужем: а вот вероломные
соблазнитель...
Я вижу высокомерье богатых, агонию нищих-рабочих и негров,
и всех, кто делит
их жребий³.

Позднее Уитмен напишет стихотворение «Нет, не говори мне сегодня о печатном позоре (Зима 1873 года; во время сессии

¹ Уолт Уитмен. Избранное. М., 1954, стр. 67, 75.

² Там же, стр. 61.

³ Там же, стр. 162.

конгресса)», где перечисляются преступления монополий, правительственных органов перед народом — взяточничество, подкупы, продажность. Поэт с отвращением отворачивается от газетных «отчетов о преступлении за преступлением» и мысленным взором погружается в народную жизнь.

Вижу честные фермы, вижу мирную жизнь на Севере и на Юге.
Вижу безвестные миллионы мужественных тружеников на Западе и Востоке,

Вижу ваше неиссякаемое достоинство, скромное, но уверенное в себе,
Вижу добро, творимое вами, ясное, как свет, но неприметное людям...
Вот о ком я думаю сегодня, позабыв обо всем остальном, о них я твержу,

Им иду я сегодня навстречу¹.

Это стихотворение звучит как программное заявление, как кредо поэта-реалиста, которого нельзя оторвать от народа и его жизни.

Поэзия Уитмена дышит неподдельной любовью к людям труда, независимо от их цвета кожи, глубоким чувством интернационализма. В разгар идеологической борьбы против рабства негров в США он писал о беглых рабах:

Загнанный раб, весь в поту, изнемогший от бега, пал на плетень
отдышаться.
Судорги колют его ноги и шею иголками, смертоносная дробь и ружейные пули.

Эти люди — я, и их чувства — мои...

Меня тянет к рабу на хлопковых полях...

Я целую его по-семейному, в правую щеку,

И в сердце своем я клянусь, что никогда не отрину его².

В то же время поэзия Уитмена многими своими мотивами и идеями устремлена в будущее. Поэт явно опережал свое время, заглядывая в то прекрасное будущее, когда на земле будет основана подлинная демократия, подлинное братство людей труда.

В поэме «Песня о топоре» он писал:

Город великий не там, ...где роскошны высокие здания... где
изобилие денег.

А там, где нет ни рабов, ни рабовладельцев.

Где гражданин — глава всего, а президент, мэр, губернатор —

Его наемные слуги³.

Поэт звал свой народ идти по большой дороге жизни — по пути борьбы за свободу.

Ни я, ни кто другой не может пройти эту дорогу за вас,
Вы должны пройти ее сами⁴.

¹ Уолт Уитмен. Цит. изд., стр. 220.

² Там же, стр. 80, 87.

³ Там же, стр. 145—146.

⁴ Там же, стр. 96.

Любовь к народу не была у поэта декларативной. Известно, что его самыми близкими друзьями были кучеры Нью-Йорка, рыбаки, плотники. Когда началась Гражданская война, Уитмен работал в госпитале братом милосердия. Он ухаживал за больными, как мать, как заботливая нянька. Одновременно поэт создал замечательный сборник стихов «Барабанный бой», в которых набатным голосом призывал к борьбе против рабства; смело обличал он торгашей, дельцов, занимающихся спекуляциями на бирже в то время, когда идет борьба не на жизнь, а на смерть с плантаторским Югом.

Не время для сделок — для торгашей, спекулянтов, — они не слышат?

Оратор еще говорит? Певец продолжает петь?

В суде адвокат еще защищает дело?

Так бейте, бейте сильнее, барабаны, громче трубите горны! ¹

Великий американский поэт стоит у истоков американского реализма, он выступил как один из его зачинателей. Поэзия Уитмена пронизана страстной жадой свободной и радостной жизни. подлинной демократии.

В 50-х годах Уитмен еще разделял иллюзии относительно американской демократии. Ему казалось, что она справится со злоупотреблениями всякого рода. Но уже до Гражданской войны поэт с суровой прямоотой заговорил о порочности капиталистической системы в Америке. Уитмен стремится освободить рядового американца от иллюзий, ложных снов об Америке. Таковы его стихи «Отвечайте мне, отвечайте!», «Нет, не говори мне о печатном позоре» и др. Но особенно сильно тема социального обличения зазвучала в его памфлетах. В них Уитмен выступает как духовный наследник Торо.

Уитмен оставил непревзойденные образцы пламенной публицистики. Особенно важное значение для американского реализма имеют два его памфлета — «Восемнадцатые выборы президента» (1856) и «Демократические дали» (1871).

Политический памфлет «Восемнадцатые выборы президента» — образец гражданского мужества писателя, он дал Уитмену право называться совестью Америки. Правда, Уитмен еще здесь верит, что американская демократия справится с этими пороками. «Я надеюсь дожить до того дня, когда... в конгресс и другие правительственные органы придут опытные рабочие и молодежь в рабочей одежде, прямо от станков и инструментов, и, выполнив свой государственный долг, вернутся продолжать с достоинством свой прежний труд» ².

Но эти иллюзии были неизбежны не только в 50-х годах, но и много позже. Важно то, что Уитмен назвал врагов американ-

¹ Уолт Уитмен. Цит. изд., стр. 168.

² Там же, стр. 239.

ского народа и бросил им в лицо обвинение в пустозвонстве, наглости и мошенничестве. С уничтожающим сарказмом он громит людей, стоящих во главе американского правительства и законодательных органов, — «краснобаев-юристов, речистых, но ничтожных... профессиональных политиков... Всюду царит душная атмосфера, превращающая миллионы фермеров и рабочих Соединенных Штатов в покорное орудие небольшой кучки политиканов... Официальные посты, в том числе и президентский, продаются и покупаются, становятся предметом предвыборного торга»¹.

Правящие партии Америки — республиканскую и демократическую — Уитмен называет двумя шайками изолгавшихся мошенников. Разделяя иллюзии относительно американской демократии, Уитмен в то же время дал уничтожающую оценку той подлинной буржуазной демократии, которая действовала в его дни. «Рабочие! Шайка изолгавшихся северян-пустозвонов прожужжала всем уши привычными речами о демократии и демократической партии. Другая шайка вопит об «американизме»... Но то, что так называемая демократия поклялась теперь осуществить, обещает грядущим поколениям простых людей больше бед, чем самая страшная болезнь. Другая партия делает то же»².

Памфлет Уитмена, написанный в 1856 г., за 40 лет до выступления Золя, — образец выполнения писателем гражданского долга, «Я обвиняю» американской литературы. Выступив против рабства, Уитмен подверг беспощадному анализу всю политическую систему США, убедительно показал, что мечта Америки о свободе и демократии ничего не имеет общего с прогнившим общественным строем этой страны.

Вера в народ — еще одна примечательная черта этого памфлета. Хотя поэт и видит, что американский народ обманут и находится во власти дельцов и политиканов, он верит в народные силы и считает, что только народ способен уничтожить рабство в Америке³. Через головы правителей Америки поэт обращается к народу со страстным воззванием: «К вам мой призыв, молодые американцы! К вам, рабочие, фермеры, лодочники, ремесленники и весь трудовой люд Юга наравне с трудовым людом Севера! Либо вы уничтожите рабство, либо оно уничтожит вас!»⁴.

В народе Уитмен находил самую твердую опору своих действий, он апеллировал к «широким массам рабочих и фермеров», он считал первым долгом поэта высказать «лучшие мысли» народных масс: «Я хочу, чтобы мое имя — Уолт Уитмен —

¹ Уолт Уитмен. Цит. изд., стр. 240.

² Там же, стр. 245.

³ Там же, стр. 246.

⁴ Там же, стр. 251.

стало им известно, ибо я намерен многое сказать им в будущем. Я чувствую, что их лучшие мысли еще не высказаны, но они рвутся наружу; я также сознаю, что всему миру нужно на деле показать характер, гордость, дружественность и совесть Америки»¹.

Таким новым выступлением от имени американского народа, от имени его нужд и потребностей, явилась книга «Демократические дали» (1871). После Гражданской войны поэт увидел, что хотя рабство и уничтожено в Америке, но трудящиеся массы попадают в новое рабство — в рабство к монополиям. И у поэта снова появилась потребность «многое сказать» своему народу и от имени народа.

«Демократические дали» — манифест в защиту реализма, властное требование правдивой, честной литературы, служащей народу и отражающей жизнь народа. Однако это менее всего ученый трактат о литературе. Начинается он с оценки послевоенной американской жизни, глубокого анализа ее темных сторон, пороков капиталистической системы. «Я полагаю, что настала пора взглянуть на нашу страну и на нашу эпоху испытующим взглядом, как смотрит врач, определяя глубоко скрытую болезнь»².

И далее Уитмен показывает многочисленные аспекты послевоенной жизни Америки, подтверждающие главную мысль книги — «при беспримерном материальном прогрессе общество в Штатах искалечено, развращено, полно грубых суеверий и гнило»³. Поэт заявляет, что перед испытующим взором обнаруживается «ужасное зрелище»: «Общественные учреждения Америки сверху донизу, во всех ведомствах, кроме судебного, изъедены взяточничеством и злоупотреблениями всякого рода. Суд начинает заражаться тем же. В крупных городах полно грабителей и мошенников — и респектабельных и нереспектабельных. В бизнесе (всепожирющее новое слово «бизнес») существует только одна цель — любыми средствами добиться барыша»⁴.

Поэт гневно осуждает дух наживы, охвативший Америку. Подобно Вольтеру, бросившему клич по адресу церкви — «Раздавите гадину!», Уитмен своей книгой как бы бросает клич: «Раздавите наживу!».

Американское правительство, общественные учреждения Америки, «изъеденные взяточничеством», не могут защитить интересы народа. Уитмен говорит о кризисе, разложении американской демократии. Один из существенных признаков этого разложения — мошенничества на выборах. Уитмен характери-

¹ Уолт Уитмен. Цит. изд., стр. 252.

² Там же, стр. 271.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 272.

зует систему выборов в стране словами одного иностранца, путешествовавшего по Америке. «Всюду я видел, как мерзавцы и воры либо устранивали других на всевозможные общественные должности, либо сами занимали эти должности... Из сотни чиновников, служащих в федеральных учреждениях или в учреждениях какого-нибудь штата или города, не было ни одного, который был бы действительно избран волею самого народа. Все были навязаны народу большими или маленькими фракциями политиканов при помощи недостойных махинаций и подкупленных выборщиков... Всюду, всюду я видел одну и ту же тревожную картину — как партии захватывают власть в государстве и с открытым бесстыдством пользуются ею для корыстных партийных целей». По поводу этой характеристики политической жизни Америки поэт замечает: «Печальные, серьезные, глубокие истины»¹. Он пишет, что господство духа наживы наложило Кайнову печать на весь американский образ жизни — все ценности извращены и искажены, все идеалы оплеваны. «Окружает ли нас атмосфера прекрасных нравов, прекрасного быта?.. В лавке, на улице, в церкви, в театре, в пивной, в канцелярии — всюду легкомыслие, пошлость... вульгарные понятия о красоте, дурные манеры...»². Поэт делает грозный вывод, который в начале 70-х годов не решался сделать ни один американский писатель: «Я утверждаю, что хотя демократия Нового света достигла великих успехов в деле материального развития... — она потерпела банкротство в своем социальном аспекте, в своем религиозном, нравственном и литературном развитии»³.

В то время как «общество в Штатах искалечено, развращено», в то время как американская действительность представляет собой «ужасное зрелище», буржуазная литература, заявляет Уитмен, забавляет публику пошлейшим вздором. С презрением говорит поэт о ничтожестве буржуазной поэзии, драматургии, критики. «Неужели этих жеманных карликов можно назвать поэтами Америки? Неужели эти грошовые художничьи штучки, эти стекляшки фальшивых драгоценных камней можно назвать американским искусством, американской драмой, критикой, поэзией? Мне кажется, что с западных горных вершин я слышу презрительный хохот Гения этих штатов»⁴.

[Основную причину ничтожества американской литературы Уитмен видит в отрыве ее от жизни, в отсутствии живой связи с действительностью. Между литературой и жизнью в Америке, заявляет писатель, существует глубокая пропасть.] Разоблачая разглагольствования буржуазных критиков об идеале, о прекрасном и вульгарном, о том, что литература должна «осветить

¹ Уолт Уитмен. Цит. изд., стр. 276.

² Там же, стр. 279.

³ Там же, стр. 272.

⁴ Там же, стр. 277.

жизнь светом воображения», Уитмен вскрывает подлинные цели модных американских писателей — «забавлять, шекотать... складывать рифмованные стишки...» «В наши дни,— продолжает поэт,— так называемый успех достается тому (или той), кто бьет на низкопробную пошлость, на сенсацию, на аппетит к приключениям, на зубоскальство и прочее»¹.

Поэт говорит, что если взглянуть на эту литературу «с позиции более возвышенной, чем та, которую занимают эти люди, с позиции патриотизма, здоровья., требований демократии., то вся эта кишачья масса стихов, литературных журналов, пьес, порожденных американским интеллектом, покажется смешной и бессмысленной. Эти произведения никого не питают, никому не указывают жизненной цели, и только пустые умы самого низкого пошиба могут находить какое-то удовольствие в них»². Борьбу против подобной литературы вел и Хоуэллс, но только Уитмен вынес ей уничтожающий приговор, назвав вещи своими именами.

В «Демократических далях» Уитмен поставил большие задачи перед американскими демократическими писателями, выдвинул широкую пропаганду на целых полстолетия вперед. Прежде всего, американскому критическому реализму предстала огромная работа отрицания, разоблачения пороков капиталистической Америки. Нужно было показать «язвы, покрывающие хваленую Америку с ног до головы»³; нужно было смело и правдиво показать деловые круги страны — «мир грабителей и мошенников — респектабельных и нереспектабельных»; нужно было повести читателя в общественные учреждения Америки и показать «взяточничества и злоупотребления всякого рода». Нужно было бить тревогу по поводу банкротства американской демократии — показать, как «миллионы крепких и смелых фермеров превращаются в беспомощный, гибкий тростник в руках сравнительно немногочисленной кучки политиканов»⁴, нужно было протестовать против морального разложения молодежи, моральной и интеллектуальной деградации личности в обществе, «где существует одна только цель — любимыми средствами добиться барыша». Поистине титаническая работа, чистка авгиевых конюшен!

Но Уитмен подчеркивает, что литература не может удовлетвориться только разоблачениями, только работой отрицания. И здесь поэт выдвигает столь же грандиозную положительную программу. Уитмен пишет, что Америке «нужна новая литература, способная не только отражать или поверхностно копировать... не только забавлять для пустого препровождения време-

¹ Уолт Уитмен. Цит. изд., стр. 282.

² Там же, стр. 283—289.

³ Там же, стр. 276.

⁴ Там же.

ни... не только выставлять напоказ свою умелую технику, ловкую грамматику, ритмику — нужна литература, изображающая то, что под спудом... способная преподать полезные уроки». Произведения американских писателей, говорит поэт, должны «придать человеку новые силы», должны «указывать жизненную цель»¹.

Уитмен горячо защищает требование идейности искусства. В жизни страны, для судеб Америки, для судеб американского народа имеет значение «не личный интерес каждого, как обычно полагают у нас, не общность денежных, материальных интересов, а горячая и грандиозная идея»².

Какие же конкретные цели и какие идеи должна пропагандировать новая американская литература? Прежде всего Уитмен говорит, что писатели должны быть тесно связанными с жизнью страны и в борьбе своего народа за лучшее будущее черпать новые темы, искать новые идеи. «Величайшие события и революции и самые неистовые страсти, бурлившие в жизни народов на протяжении всемирной истории, дают писателям новые темы, открывают им новые дали, предъявляют к ним новые, величайшие требования, зовут к дерзновенному созиданию новых литературных идей, вдохновляемых ими, стремящихся... служить высокому, большому искусству...»³.

Новая литература не должна ограничиваться показом настоящего, она должна дать человеку перспективу будущего. «Не столько в прошлое, сколько в будущее должна она устремлять свой взгляд»⁴.

Уитмен заявляет далее, что литература должна служить народу, простому человеку. «В конце концов главное значение в стране имеет лишь средний человек», т. е. человек труда⁵. Новая литература, под которой следует разуметь американский критический реализм, «должна поднять знамя священной веры человека в свое достоинство... Слишком долго наш народ внимал стихам, в которых простой человек униженно склонялся перед высшими, признавал их право на власть. Но Америка таким стихам не внемлет. Пусть в песне чувствуется не согбенная спина, а горделивость, уважение человека к себе — и эта песня будет услодой для слуха Америки»⁶.

Одна из главных проблем эстетики Уитмена — проблема искусства и народа. Художник должен глубоко знать жизнь своего народа, и только тогда он будет способен за его внешней грубостью постичь его красоту и его величие. «Народ! Он как сама

¹ Уолт Уитмен. Цит. изд., стр. 274.

² Там же, стр. 270.

³ Там же, стр. 283.

⁴ Там же, стр. 284.

⁵ Там же, стр. 277.

⁶ Там же, стр. 284.

планета может показаться полным уродливых противоречий и недостатков, и при общем взгляде на него стоит вечной загадкой и вечным оскорблением для поверхностно образованных классов. Только редкий... ум художника может постичь океанские свойства народа, и вкус, лоск, образованность и так называемая культура всегда были и будут его врагами». Здесь поэт имеет в виду буржуазную культуру и буржуазную образованность.

Уитмен противопоставляет господствующие классы и народ, их внешний облик и внутреннюю сущность. «Ярко позолочены самые гнусные преступления, самые свинские мерзости феодального и династического мира в Европе, представители которого... так изящно одеты и блистают такой красивой наружностью. А народ невежествен, грязен, грехи его неприглядны и грубы»¹.

Литература, заявляет поэт, все еще далеко стоит от народа. «Литература, в сущности, никогда не признавала народа и, что бы ни говорили, не признает его и сейчас». Писатели, по мнению Уитмена, должны служить не бизнесу, а народу. А между тем, в Америке «редко встречается должная научная оценка и почетительное понимание скрытых в нем безмерных богатств и громадности его сил и способностей, присущих ему художественных контрастов света и тени»².

Уитмен заявляет, что американские писатели находятся в большом долгу перед народом. Бывая в гуще народа, толкаясь среди мастеровых, служащих, фермеров, Уитмен каждый раз думает об этом долге. «С изумлением и стыдом я чувствую, что никто из наших гениев, талантливых писателей и ораторов не говорил с этими людьми по-настоящему. Мало кто мог (вернее, никто не мог) создать для них хоть единый образ или впитать в себя и претворить в себе их дух и главные особенности, которые, таким образом, остаются до сих пор незапечатленными и непрославленными»³. В «Демократических даях» Уитмен выступил как достойный продолжатель традиций Торо, углубив его идеи о задачах искусства, создав стройное учение о роли писателя в обществе.

В заключение памфлета Уитмен говорит, что американские писатели должны вдохновиться великими идеями гуманизма и социальной справедливости, свойственными лучшим образцам мировой литературы, но творить они должны на своем, национальном материале.

Новая американская литература, пророчески заявляет поэт, зародится не в гостиных, не в литературных салонах, она выйдет из глубин народной жизни, ее цветы вырастут на родной

¹ Уолт Уитмен. Цит. изд., стр. 275.

² Там же.

³ Там же.

почве, с собственным американским запахом. Поразительно точно, гениально предсказал Уитмен, на какой почве вырастет американский критический реализм, из каких источников он будет черпать не только материал, но и образы, мотивы и средства художественного воплощения американской действительности.

«Юный гений американской поэзии таится далеко от нас, по счастью, еще никем не замеченный, не изуродованный никакими кружками, никакими эстетами... ни университетскими лекторами, таится в каких-нибудь западных крылатых словах, в бойких перепбранках жителей Мичигана или Теннесси, в речах площадных ораторов... таится в уличном говоре, в местной песне и едком намеке мастерового Манхэттена, Бостона, Филадельфии, Балтимора, или севернее — в Мэнских лесах, или в лачуге калифорнийского рудокопа, или за Скалистыми горами, или вдоль Тихоокеанской железной дороги, или в сердцах у молодых фермеров Северо-Запада, или в Канаде, или у лодочников наших озер. Жестка и груба эта почва, но только на такой почве и от таких семян могут приняться и со временем распустились цветы с настоящим американским запахом, могут созреть наши, воистину наши, плоды»¹. Впоследствии профессора и историки американской литературы будут искать истоки американского критического реализма именно там, где предсказал их Уитмен.

В «Демократических далях» есть и слабые места, ошибочные положения. Например, беспощадно обнажая язвы капиталистической Америки, Уитмен выражает надежду на то, что здоровое начало, заложенное будто бы в американской демократии, победит. Отсюда вторая его ошибочная мысль о том, что этому оздоровлению буржуазной Америки поможет литература, более того — что одна лишь литература в состоянии исправить жизнь, переделать Америку.

Но эти иллюзии были естественны для 1871 г. Удивительны не они, удивительна прозорливость Уитмена, первым забившего тревогу, заговорившего о трагических последствиях империалистического перерастания Америки.¹ Замечательна теория эстетики Уитмена. Уитмен никогда не рассматривал литературу изолированно от жизни народа и общественной жизни страны. Блестящим образцом социального анализа являются его «Демократические дали». И только сделав такой анализ, он обращается к литературе. Только в свете социального анализа он ставит задачи перед демократической литературой США. Говоря словами Н. Г. Чернышевского, литературу Уитмен считает «учебником жизни», понимая долг писателя как служение народу, его насущным задачам. Все это сближает эстетику Уитмена с эстетикой русских революционных демократов. Именно к Белинскому, Добролюбову, Чернышевскому, Салтыкову-Щедрину тяго-

¹ Уолт Уитмен. Цит. изд., стр. 285.

теет Уитмен-критик, а не к западноевропейским критикам — Сент Беву, Ипполиту Тэну или Брандесу. Правда, Уитмен не дал образцов конкретного анализа литературных произведений, но он дал верное направление литературе. По пути, указанному Уитменом, пошли лучшие американские писатели, создавшие критический реализм в Америке — новую литературу, о которой мечтал Уитмен — от Брет Гарта до Теодора Драйзера. Уолт Уитмен явился величайшей освободительной силой американской литературы.

Прогрессивная американская критика признает заслуги Уитмена в области эстетики. Так, Бернард Смит в книге «Направления в американской критике» (1939) прежде всего говорит об органической близости Уитмена к народу. «Масса была для него не какой-то абстракцией или поэтической концепцией, о которой он мог петь... Он работал с народом и жил его жизнью... Не может быть двух мнений о его любви к народу, к массам»¹. Далее, отмечая своеобразие Уитмена-критика, Бернард Смит подчеркивает его роль глашатая, пророка. «Важность Уитмена как критика заключается не в конкретном анализе литературных произведений, а в его роли пророка. В этой роли он оказал определенное влияние, в большинстве случаев, на последующие поколения, которые хотя и отвергли некоторые его иллюзии, но в целом приняли его программу. Именно это придает ему значительность критика-пророка и делает его монументальной фигурой»².

Уитмен написал «Демократические дали» в тот момент, когда час появления американского критического реализма как ведущего направления пробил. Это направление возникло как потребность общества. Пока американские фермеры не поднялись на массовую борьбу против трестов, пока уродства и ложь американской демократии не проявились наглядно в эпоху монополии, до тех пор «брамины» Новой Англии могли задавать тон в литературе страны, подавлять попытки реалистического изображения американской жизни, задерживать развитие реализма. После Гражданской войны эти преграды были частично снесены, и реалистические произведения об американской жизни стали появляться повсеместно в стране.

Выводы

Попытаемся представить себе общую картину развития американской литературы в период с 1830 по 1865 г. Какие течения в ней сталкивались? На какие достижения своих предшественников опирается нарождающийся критический реализм?

Первые попытки правдивого показа американской жизни де-

¹ Bernard Smith. Forces in American criticism. N. Y., 1939, p. 154.

² Там же, стр. 155—156.

лают демократические романтики Ирвинг, Купер, Мельвиль, Готорн и др. Они увидели опасность, тающуюся в капиталистической цивилизации, во власти чистогана. Они почувствовали трагизм бытия молодого, полного сил капиталистического государства, увидев его гнилую основу, скрытую от менее пронизательного взгляда. Их чисто литературной заслугой является создание жанра социального романа.

Но романтики не всегда могли видеть социальные корни этого трагизма. Американская действительность предстает у них подчас в романтическом, аллегорическом освещении, в туманных, обобщенных образах.

Критику капиталистической цивилизации углубляют, опираясь на эстетику романтизма, трансценденталисты. Они восстают против утилитаризма и делячества, пропитавших американское общество, против «превращения человека в машину»; они отстаивают духовные ценности. Наиболее радикальные из них создают коммуну в духе идей утопического социализма. Но их общей слабостью является идеалистический взгляд на человека и общество, свойственный романтизму.

На протяжении всей первой половины XIX в. ведущим творческим методом художественной литературы США остается романтический метод. При этом к 50-м годам, когда деятельность демократических романтиков ослабляется или прекращается вообще, ключевые позиции в литературе США захватывают реакционные романтики, составившие так называемую бостонскую школу. Они трансформировали романтизм Купера и Мельвиля, превратив его в средство идеализации американской жизни. Они яростно выступают против жизненной правды в искусстве, они насаждают романтические штампы, создав пропасть между литературой и действительностью.

Однако великие традиции демократических романтиков не были забыты в США. На них опирается нарождающийся критический реализм. Представители филадельфийской школы (Ф. Томас, Дж. Липпард) и писатели-аболиционисты используют жанр романа для постановки великих социальных проблем, как средство воздействия на общественное сознание. Но у Липпарда торжествует культ необычного, из ряда вон выходящего, а в аболиционистском романе получила разработку лишь одна тема — рабство негров.

Мощной опорой для нарождающегося критического реализма оказались фольклор и устный рассказ. На их основе возник американский литературный юмор, широко открывший двери для показа народной жизни. Великим достижением американского юмора является его интерес к реальной жизни; его сатирическое начало. Однако реализм мастеров юмора имеет еще неглубокий характер. Кроме того, юмористам оказался доступен лишь один жанр — новелла.

Таким образом, создание жанра большого социально-психологического романа, включающего в себя многосторонний показ американской жизни, создание типических харатеров, совершенствование в этом же духе реалистической новеллы — все это оставалось делом будущего. К выполнению этих задач призвал американских писателей великий Уитмен, давший одновременно в своих стихах и поэмах образцы смелого и беспощадного реализма.

ЧАСТЬ II

*ФОРМИРОВАНИЕ КРИТИЧЕСКОГО
РЕАЛИЗМА КАК ГЛАВНОГО
НАПРАВЛЕНИЯ В АМЕРИКАНСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ (1865—1885)*

Формирование американского критического реализма как ведущего направления в литературе США связано с глубокими изменениями в экономической и политической жизни США, в жизни американского народа, происшедшими после Гражданской войны (1861—1865).

Накануне этой войны Америка была фермерской, деревенской страной. В 1860 г. в ней насчитывалось всего 140 крупных и мелких городов, в которых проживало лишь шестнадцать процентов населения¹. Многие районы Запада до Гражданской войны были либо совсем не заселены белыми поселенцами, либо заселены крайне слабо. Это были районы теперешних штатов Канзас, Небраска, Дакота, Колорадо, Вайоминг, Монтана, в которых проживали индейцы. Их насчитывалось свыше 300 тысяч².

Победа Севера в Гражданской войне устранила преграды на пути развития капитализма в Америке. Последние тридцать пять лет XIX в. отмечены стремительным развитием производительных сил страны; Америка быстро обогнала старые буржуазные страны и стала к концу XIX в. ведущей и самой мощной капиталистической державой мира.

Однако вследствие капиталистической природы хозяйства этот небывалый рост производительных сил в США сопровождался такими явлениями, как ухудшение положения трудящихся масс, гибель демократических свобод, обострение классовой борьбы.

Политическим результатом Гражданской войны было укрепление господства буржуазии, которая теперь уже правила безраздельно, так как власть плантаторов была подорвана. Циничная, неприкрытая власть капитала, чудовищная коррупция в законодательных органах и конгрессе, контроль монополий над

¹ A. M. Shleisinger. Political and Social Growth of the United States. 1852—1933, p. 149; B. Smith. Forces in American Criticism, p. 139.

² Л. И. Зубок. Очерки истории США. 1877—1918. М., 1956, стр. 20.

прессой и избирательной урной — все это привело к разложению буржуазной демократии.

Но капитализм в Америке в эти годы еще не зашел в тупик, имелись возможности для его беспрепятственного развития. Все еще ощущалась потребность в рабочей силе. На Западе простирались огромные пространства земли, заселенной индейцами. После Гражданской войны усилилось истребление коренного населения Америки — одна из самых трагических страниц американской истории. К 1880 г. все индейцы были поселены в резервациях, но и эти земли были потом отобраны у них.

Освоение западных земель и развитие сельского хозяйства США ускорились в связи с применением закона о гомстедах, утвержденного Линкольном в 1862 г. Согласно «Гомстед-акту» фермеры-поселенцы имели право занимать любой участок пустовавшей земли площадью до 160 акров. После обработки ее в течение пяти лет участок становился собственностью поселенцев. Однако этот закон не защитил трудовой народ от произвола спекулянтов и трестов. Промышленники, банкиры и спекулянты за бесценно приобретали пустыющие земли у буржуазного правительства, а затем продавали их фермерам по высоким ценам.

Но даже получив гомстед, фермер не в состоянии был приобрести инвентарь и освоить землю. Если же ему удавалось собрать урожай, он не мог перевезти его на рынок из-за высоких тарифов железнодорожных трестов. Лишь немногие выдерживали борьбу, многие закладывали гомстед, а затем превращались в арендаторов. По данным американской статистики, к 1880 г. 25% американских фермеров были арендаторами¹.

Стремление к быстрому освоению огромных территорий, захваченных у индейцев, необходимость соединить восточные штаты с тихоокеанским побережьем, необходимость перевозки сельскохозяйственных продуктов на Восток и промышленных товаров на Запад — все это толкало к развитию железнодорожного транспорта. В свою очередь, бурное железнодорожное строительство стимулировало переселение на Запад, ускоряло развитие металлургической и нефтяной промышленности.

На строительстве дорог в Америке частные компании колосально наживались. Так, например, заправили союзной Тихоокеанской дороги получили 94 миллиона долларов на постройку дороги, а фактически израсходовали 44 миллиона. Постройка Центральной Тихоокеанской дороги обошлась в сумму свыше 90 миллионов долларов, в то время как, по подсчетам комитета конгресса, она должна была стоить 22 миллиона². Таким же грабежом народного достояния сопровождалось строительство Южной Тихоокеанской дороги, Северной дороги и др.

¹ Л. И. Зубок. Очерки истории США, стр. 33.

² Там же, стр. 25—26.

«Американский народ,— с горечью замечает Фостер,— заплатил за железные дороги в несколько раз больше их действительной стоимости, но все-таки они принадлежат капиталистам»¹.

Помимо всего этого, железнодорожные компании получали колоссальные доходы от спекуляции земельными участками. Так, согласно данным американской статистики, площадь всех земель, розданных правительством железнодорожным компаниям, превышала 158 миллионов акров, т. е. превосходила территорию Германии и Франции вместе взятых².

Железнодорожные магнаты вступали в союз с сельскохозяйственными капиталистическими объединениями, «хлебными королями». Они устанавливали более низкие тарифы на провоз грузов для пшеничных трестов, а потом делили с ними прибыль. С помощью пониженных тарифов «хлебные короли» душили и разоряли фермеров, превращали их в арендаторов и наемных рабочих.

Мы остановились на истории строительства железных дорог и методах обогащения железнодорожных компаний, как наиболее показательных. То же самое можно сказать о нефтяных, стальных, угольных компаниях. Создание этих трестов относится к 70-м годам. Первой крупной корпорацией в США была компания «Стандарт Ойл», организованная Д. Рокфеллером в 1870 г. К началу 80-х годов тресты уже начинают играть заметную роль в народном хозяйстве страны.

Оргия грабежа национальных богатств порождает два специфически американских явления — институт боссов и институт лоббизма. Поскольку тресты и компании платили должностным лицам колоссальные суммы за предоставление выгодных им концессий на эксплуатацию рудников, строительство железных дорог и пр., в американской политической жизни шла постоянная борьба между двумя партиями — республиканской и демократической. Победившая на выборах партия распределяла среди своих сторонников ответственные и выгодные места в государственном аппарате.

После Гражданской войны к власти пришла республиканская партия во главе с президентом, генералом Грантом. Демократическая партия, стремясь сломить ее господство (это ей удалось сделать лишь в 1884 г.), выдавала себя за защитницу народных интересов, критиковала республиканское правительство. Двухпартийная система и демагогическая борьба двух партий не только отвлекали американский народ от борьбы за свои интересы, но и порождали чудовищную коррупцию.

Характерной фигурой в политической жизни США второй половины XIX в. становится босс — профессиональный полити-

¹ У. З. Фостер. Очерк политической истории Америки. М., 1955, стр. 307.

² Л. И. Зубок. Очерки истории США, стр. 27.

кан. Боссы обладали в партии безграничной властью. Они выдвигали на ответственные посты одних и смещали других, ибо они контролировали избирательную урну. За их спиной стояли могущественные монополии, которые с помощью боссов добились избрания угодных им государственных деятелей.

Кроме боссов, агентами монополистической буржуазии были лобби — кулуарные агенты. Монополии держали своих агентов в законодательных учреждениях штатов и в Вашингтоне. Лобби обрабатывали (с помощью взяток и обещаний переизбрания) сенаторов, конгрессменов и президента в пользу какой-нибудь корпорации, добывающей выгодных концессий или законопроекта. В этом и заключалось разложение буржуазной демократии, ибо официально избранные правители страны были лишь орудием в руках монополий. Эту эпоху, эпоху создания монополий, Марк Твен метко назвал «позолоченным веком».

Американские монополии прибрали к рукам прессу, издательства и другие средства пропаганды. Идеологи американского капитализма ловко играли на индивидуализме, на лозунге «безграничных американских возможностей». И получилась невероятная вещь — сам факт появления всевозможных железнодорожных королей, королей нефти, угля, мяса стал не доказательством гибели демократии и иллюзорности американских возможностей, а доказательством эффективности американской демократии, предоставляющей возможности разбогатеть каждому. Американские газеты и книги превозносили мошенников и грабителей как национальных героев. Распространялись всевозможные легенды о том, как чистильщик сапог становится миллионером. Рядовому американцу внушалось, что ему представлена в Америке такая же возможность. Долгое время эта пропаганда давала свои плоды.

Но американский народ, оказавшийся под властью монополий, вскоре начинает убеждаться в лживости этих лозунгов, в частности лозунга буржуазного индивидуализма. Возникновение монополий привело к массовому разорению фермеров. «Фермеры совершенно увязли в долгах по закладным и аренде, — пишет Фостер. — На обширных пространствах Среднего Запада, в районах пшеницы и кукурузы, свирепствовала нищета»¹.

Первый удар по иллюзиям об исключительности американского капитализма нанес кризис 1873 г. Этот кризис перешел в хроническую депрессию, длившуюся до 1878 г. Он парализовал промышленность и вызвал резкое падение цен на сельскохозяйственные продукты. В годы кризиса в стране возникает политическое движение фермеров. В 1875 г. фермеры создают партию гринбекеров. Гринбеки — бумажные деньги, выпущенные во

¹ У. З. Фостер. Очерк политической истории Америки, стр. 446.

время Гражданской войны, которые после войны стали обесцениваться. Банкиры и промышленники потребовали платежей золотой монетой. Главной целью движения гринбекеров была борьба против обесценивания бумажных денег, за признание их единственной монетой обращения. Хотя цель движения была наивной, но оно объединило фермеров в мощный союз и облегчило их дальнейшую борьбу.

Кризис 1873 г. ударил и по рабочему классу, он выбросил на улицу 3 миллиона безработных; тысячи рабочих семей умирали от голода. Бедственное положение американского пролетариата поднимает его на борьбу. В 1874—1875 гг. шла «долгая стачка» углекопов Пенсильвании, которая явилась первой крупной битвой американского пролетариата после Гражданской войны. Буржуазия, испугавшись размаха борьбы, казнила девятнадцать шахтеров — борцов за дело рабочего класса. Таково было подлинное лицо американской буржуазной демократии.

В 1877 г. вспыхнула забастовка железнодорожных рабочих Пенсильвании. Фостер называет ее «Первой общенациональной забастовкой в истории Соединенных Штатов», которая «охватила все главные железнодорожные центры страны от побережья до побережья»¹. Эта забастовка вылилась в настоящее рабочее восстание, центрами которого явились два крупнейших промышленных центра США — Питтсбург и Сент-Луис. В Сент-Луисе рабочие сломали полицию и на две недели стали хозяевами города. В Питтсбурге полиция браталась с восставшими рабочими. Были вызваны правительственные войска из Филадельфии, но и они не могли подавить восстания. Только с помощью крупных воинских частей было подавлено героическое восстание рабочих Питтсбурга и Сент-Луиса. В ходе восстания было убито сто рабочих и около тысячи ранено². Выступления рабочих, но меньшего масштаба, произошли в штатах Нью-Йорк, Нью-Джерси, Огайо, Индиана.

Надо сказать, что это все были стихийные выступления американского пролетариата. Рабочие и фермеры Америки не имели вождя, собственной боевой партии. Правда, попытки создать массовую рабочую организацию в Америке начинаются сразу же после Гражданской войны. Так, в 1866 г. в Балтиморе был создан Национальный рабочий союз, во главе которого стал литейщик Уильям Сильвис. Это был, по словам Фостера, «один из подлинно выдающихся деятелей рабочего движения в Соединенных Штатах»³. Сильвес умер в 1869 г., и после его смерти союз пошел по ложному пути. Хотя на своем съезде в 1870 г.

¹ У. З. Фостер. Цит. изд., стр. 456.

² А. Вимба. The History of the American Working Class, p. 159.

³ У. З. Фостер. Цит. изд., стр. 454.

Национальный рабочий союз провозгласил, что он «является приверженцем I Интернационала», он так и не вступил в него. Союз распался в 1872 г.

В 1869 г. возникает «Благородный и священный орден рыцарей Труда». Эта организация была создана закройщиком из Филадельфии Урией Стивенсом. Организация стала быстро расти: если в 1878 г. она насчитывала 10 тысяч членов, то в 1887 г. в ней было более 600 тысяч рабочих¹. Однако «Орден рыцарей Труда» не стал общенациональной организацией. На первых порах «Орден рыцарей Труда» отличался боевым духом. Он провел много забастовок. Его цель состояла «в полном освобождении производителей богатств от порабощения и системы наемного рабства». Эту программу борьбы за социализм стихийно выдвинул основатель «Ордена» Стивенс, много сделавший для расширения этой организации. В частности, по его настоянию «Орден» привлек в свои ряды негров, что было необычным для того времени. Стивенс мечтал превратить «Орден» в организацию, «объединяющую весь рабочий класс США».

Но этого не произошло. В 1881 г. во главе «Ордена» стал Паудерли, махровый оппортунист и предатель интересов рабочего класса. Он удерживал пролетариат от забастовок, он предал крупную забастовку 1886 г. за установление восьмичасового рабочего дня, после чего «Орден рыцарей Труда» распался.

В 1879 г. в Питтсбурге возникла Американская Федерация Труда, объединившая квалифицированных рабочих. Первые пять лет руководители этой организации действовали вяло, и лишь под давлением рабочих АФТ начала с 1886 г. активные действия. Но энергия рабочих постоянно глушилась карьеристами-руководителями. Это были агенты буржуазии, засланные в ряды организации монополиями. Таким агентом был Гомперс, стоявший во главе АФТ. Подобно Паудерли, Гомперс провозглашал политику классового сотрудничества пролетариата и буржуазии. Но рядовые члены АФТ не разделяли взглядов своих руководителей. Многие из них покидали ее ряды, многие включались в стачечную борьбу вопреки приказам своих вождей.

После Гражданской войны, в условиях развернувшейся борьбы трудящихся масс против монополий, в Америке известный размах получает социалистическое движение. До Гражданской войны в США были широко распространены идеи утопического социализма. Но уже в 50-х годах пускает корни и научный социализм Маркса и Энгельса. В 1852 г. в Нью-Йорке был создан коммунистический клуб под руководством Ф. Зорге. В 1867 г. в Америке организуется секция Международного това-

¹ У. З. Фостер. Цит. изд., стр. 459.

рищества рабочих (секция I Интернационала) во главе с тем же Ф. Зорге. В 1876 г. в США была создана рабочая партия, которая через год была переименована в Социалистическую рабочую партию. Однако эта партия не смогла возглавить борьбу американских рабочих и фермеров против крупного капитала, не смогла стать боевой партией трудящихся. Можно назвать три причины, ослаблявшие развитие социалистического движения в США.

Это, во-первых, теоретическая отсталость американских рабочих, их, говоря словами Энгельса, «нелюбовь к теории». На этом равнодушии к теории сыграли агенты американской буржуазии, стоявшие во главе рабочих организаций и уводившие рабочее движение с революционных путей. Так, один из руководителей АФТ Штрассер, друг Гомперса, заявлял: «Мы не имеем конечных целей; мы идем вперед изо дня в день. Мы боремся лишь за осуществление таких задач, которые могут быть реализованы немедленно... Мы говорим в нашем уставе, что мы против теоретиков. Мы люди практические»¹.

Вторая причина — догматизм и сектантство вождей социалистического движения в Америке — Де Леона, Зорге и др. Немецкие социалисты-эмигранты начетнически воспринимали теорию научного социализма. Энгельс писал, что они «в большинстве случаев сами не понимают этой теории и относятся к ней доктринерски и догматически»².

Внимательно следя за борьбой американских рабочих и фермеров, отмечая наивность их программы, Энгельс настойчиво рекомендовал вождям Социалистической рабочей партии не чураться «Рыцарей Труда» и гринбекеров, войти в это движение, революционизировать его изнутри, создать на его базе массовую самостоятельную политическую партию со своей собственной платформой и постепенно поднимать рабочее движение на уровень теории³.

Но вместо этого руководители СРП презрительно сторонились фермерских и рабочих движений, продолжали свою пагубную сектантскую политику, вследствие чего рабочие и фермеры шли за буржуазными лидерами.

Третья причина слабости социалистического движения в США в 70—80-х годах — это раскол, происшедший в нем, на правых и левых в связи со спорами между сторонниками Маркса и Лассалья. Лассальянцы отказывались от политической борьбы, основные надежды они возлагали на избирательную урну.

В результате для американского рабочего и фермерского движения 70—80-х годов стал весьма характерным разрыв

¹ John C o m m o n s. History of Labor in the United States, vol. II, p. 309.

² К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные письма, стр. 396.

³ См. Там же, стр. 397, 400.

между неукротимым боевым духом трудящихся, их острым классовым чутьем и теоретическим бессилием, непониманием необходимости борьбы за новое, социалистическое общество. Как указывает Фостер, американские рабочие «в борьбе против жестокой эксплуатации развили свой боевой дух, но не классовое самосознание»¹.

Передовых, теоретически грамотных рабочих было очень мало в Америке в рассматриваемый период. Среди массы рабочих и фермеров была еще прочной вера в «исключительность» Америки, в американскую демократию. Буржуазная пропаганда усиленно пыталась укрепить эти иллюзии.

Выше было указано, что теоретическая отсталость рабочего движения, сектантство вождей Социалистической партии создавали благоприятные условия для буржуазных реформистов, которые увлекали за собой трудящиеся массы. Крупнейшим среди них был Генри Джордж, выступивший в 80-х годах. В своей книге «Прогресс и бедность» (1880) Генри Джордж подверг критике капиталистическую Америку. Критикуя последствия монополистического развития США, указывая на бедствия народных масс, Генри Джордж предложил свой рецепт исправления общественного зла — уничтожение земельной ренты. Видя корень зла в частной собственности на землю, он предлагал уничтожить земельную ренту и национализировать землю путем введения прогрессивного налога на нее. Программа Джорджа включала требования и ряда других реформ — судебной, политической и др.

Движение Генри Джорджа, выросшее на почве глубокого разочарования народных масс в монополистической Америке, приняло в 1886 г. значительные размеры. Джордж был выдвинут от объединений рабочей партии Нью-Йорка кандидатом на пост мэра и получил большое количество голосов. Скоро это движение распалось, а его лидер ушел в демократическую партию. Маркс оценил программу Джорджа как скрытую под маской социализма попытку спасти господство капиталистов и фактически заново укрепить его на более широком, чем теперь, основании².

С 1886 г. в истории рабочего и фермерского движения США открывается новый этап, характеризующийся большей остротой и массовостью борьбы.

При всех слабостях рабочего движения борьба американского народа на начальном этапе развития монополий (1865—1885), идеи социализма оказали огромное положительное воздействие на сознание передовых представителей американского общества. Идеологам капиталистической Америки приходилось

¹ У. З. Фостер. Цит. изд., стр. 469.

² См. К. Маркс, Ф. Энгельс. Избранные письма, стр. 350.

бить тревогу по поводу распространения социалистических идей в стране. Борьбу с радикальными настроениями в США был призван вести журнал «Атлантический ежемесячник», где трибуна предоставлялась лишь адвокатам капитала. Один из таких адвокатов, священник Д. В. Гаррисон, выступил в «Атлантическом ежемесячнике» (октябрь, 1878 г.) со статьей «Опасные тенденции в американской жизни». Осуждая радикально настроенных американцев, рабочих лидеров, социалистов, Гаррисон жаловался: «Они верят, что интересы рабочих, народа, как они говорят, будут всеми способами ущемляться калечащим и зловредным капиталом... Они считают капиталистов не частью народа, а преступниками и врагами, которых не может уважать народ. Те, кто владеет собственностью и кто живет в комфорте и изысканности, все больше и больше рассматриваются как враги рабочих людей... Отношения между людьми, обладающими собственностью, культурой, с одной стороны, и рабочими, с другой, рассматриваются последними все более и более как состояние войны; в результате любое завоевание рабочих или любой ущерб, причиняемый собственности, рассматриваются как оправданное и справедливое дело. Мы находимся на ранней стадии войны против собственности и против всего, что называется высшими потребностями цивилизованной жизни»¹.

Беззаветная борьба американских трудящихся против эксплуатации и гнета благотворно воздействовала на американскую литературу, способствуя возникновению и развитию критического реализма. Своей борьбой за хлеб и свободу американский народ не давал возможности честным писателям предаваться благодушию, он указывал на неблагополучие капиталистической Америки, толкал на критику ее пороков.

Американских реалистов 60—70-х годов и демократических критиков поддерживало также творчество великих мастеров реалистического искусства: Диккенса, Бальзака и Тургенева, которые пользовались огромной популярностью в США в эти годы. Критик Ройял Геттман, специально исследовавший вопрос влияния Тургенева на американскую литературу 70-х годов, заявляет, что Тургенев был кумиром американской читающей публики тех лет: «В течение 70-х годов Тургенев рассматривался в Америке как образец писателя-реалиста»². Исследуя культурную жизнь США 70-х годов, Ван Уик Брукс приходит к этим же выводам. «К 1877 г., — пишет он, — интерес к Тургеневу фактически вырос до размеров самого настоящего культа»³. Знакомство с произведениями Тургенева способствовало популярности русской литературы в США. «В 80-х годах, — пишет

¹ Цит. по книге: Olov Fryckstedt. In Quest of America etc. Upsala, 1958, p. 198.

² Royal Gettman. Turgenev in England and America. 1941, p. 128.

³ Van Wyck Brooks. Howells. His Life and World. N. Y. 1959, p. 103.

Ларс Онебринк,— Соединенные Штаты были буквально наводнены русской литературой, и интерес к ней американцев дошел до настоящего «помешательства», повального увлечения русской литературой, включая не только великих мастеров — таких, как Пушкин, Гоголь, Тургенев, Толстой и Достоевский, но также и менее значительных писателей»¹.

О популярности русского реалистического романа, захватившего умы и сердца читателей США, в 70—80-х годах писал и Геттман: «Американцы решили, что если они должны иметь реализм, то он должен быть вариантом русского реализма»².

К сожалению американские литературоведы, располагающие ценнейшими архивами и письмами реалистов XIX в. в США, сосредоточили свои усилия на изучении влияния Тургенева и Толстого главным образом на Генри Джеймса и Хоуэллса. Не менее интересно было бы проследить эти влияния на ведущих американских реалистов XIX в.— М. Твена, Де Фореста, Р. Х. Дэвис, Генри Фуллера и др. Но даже на основании имеющегося материала можно с уверенностью говорить, что влияние русского классического реализма XIX в. на формирующий американский критический реализм было значительным и плодотворным.

Такова общая картина общественной и литературной жизни Америки с 1865 по 1885 г. Обратимся к конкретному анализу основных литературных течений, школ и направлений этого периода.

Глава V

«ТРАДИЦИЯ БЛАГОПРИСТОЙНОСТИ»

После Гражданской войны инициатива в деле защиты «чистого» искусства, провозглашения «хороших манер и вкусов» в литературе перешла к духовным сынам «браминов» — многочисленной группе буржуазных писателей, открывших крестовый поход против реализма. Это были защитники пресловутой «традиции благопристойности» (*genteel tradition*)³. Американскому критическому реализму 70—80-х годов приходилось отстаивать свои позиции в ожесточенной борьбе против этого литературного течения. Проф. Паррингтон отмечает, что «для поколения 70-х годов запреты «традиции благопристойности»

¹ Lars Ahnebrink. *The Beginnings of Naturalism in American Fiction*, p. 34.

² Royal Gettman. *Op. cit.*, p. 116.

³ В американском литературоведении этот термин берется в кавычки, ибо он всегда употребляется с ироническим оттенком. Вот другие варианты перевода этого термина: «традиция утонченного вкуса», «традиция приличия и благовоспитанности», «изысканная традиция».

были всемогущими, и маленькая бостонская группа утвердилась, как суд последней инстанции над американской литературой»¹.

Последователи «браминов», пишет проф. У. Тэйлор, «явились, чтобы отстаивать сохранение благовоспитанного тона в литературе. Они стали насаждать запреты, пуризм, притворную стыдливость, щепетильность и утонченность». Эти писатели, продолжает критик, «культивировали «традицию благопристойности», которая стремилась оградить американскую литературу в пределах узкого законсервированного мира, исключительно утонченного и приятного, и которая косилась на попытки более смелого изображения жизни, делаемые Клеменсом, Гарлендом и Крейном». Тэйлор уточняет далее свою мысль, добавив, что защитники «изысканности» не только косились на реалистов, но что «их влияние было... отрицательным и репрессивным»².

Вождями «традиции благопристойности» явились Эдмунд Кларенс Стедман и Томас Бейли Олдрич; их сторонниками были Байард Тэйлор, Ричард Стодлард, Джордж Буддберри, Гилдер, Фрэнк Стоктон и др.

Эдмунд Кларенс Стедман (1883—1908) был литературным критиком этой группы, глашатаем ее принципов.

Стедман родился в Хартфорде, учился в Йельском университете. В конце 50-х годов он стал репортером «Нью-Йорк трибюн». Во время Гражданской войны Стедман был военным корреспондентом, после войны он обосновался в Нью-Йорке. Стедман делил свое время между биржевыми спекуляциями и поэзией. Проф. Уонн замечает, что Стедман «большую часть своего времени проводил в спекуляциях на Нью-Йоркской бирже», а также писал стихи и критические статьи³. Кларенс Браун называет Стедмана «маклером Нью-Йоркской биржи и литературным критиком»⁴. Итак, биржевик берет за перо поэта и критика, чтобы направить американскую литературу по «правильному пути». И тут с ним происходит любопытная метаморфоза: хитрый делец, знающий цену «презренному металлу», хорошо знакомый с житейской прозой, становится сентиментальным, чувствительным, отвергающим «прозу жизни», уводящим в мир «мечты и воображения»!

Стедман явился воинственным защитником идеи «чистого» искусства, яростным врагом реализма. Представители «изысканной традиции» видели в нем своего главного теоретика и литературного критика. Стедман настойчиво боролся против общественной роли искусства. Для его эстетики характерны

¹ V. L. Parrington. The Beginnings of Critical Realism in America, 1931, p. 53.

² W. Taylor. A History of American Letters. N. Y., 1936, p. 242—243.

³ L. Wann. Ed. The Rise of Realism, p. 773.

⁴ C. A. Brown. The Achievement of American Criticism, p. 372.

антинародность и культ «избранных». «Стедман,— пишет Причард,— не соглашался с Мильтоном и со многими современными ему поэтами, утверждавшими, что поэзия должна создаваться для народа, а не для немногих избранных»¹.

Наконец, одна из самых главных забот Стедмана — это его постоянное стремление подавлять реализм в американской литературе. Он печально прославился своими нападка на юмор, обвинял его в грубости и называл его «лошадиным смехом, в котором нет ни грана остроумия». Извращая смысл реализма, Стедман писал с пренебрежением: «Литература не должна давать голую фотографию ежедневной жизни». Стедман выдает себя с головой, признаваясь, что ему больше всего не нравится в реалистической литературе дух социального критицизма: «Поэзия (т. е. литература, созданная воображением) должна быть не столько критикой, сколько объективным изображением, она должна осветить жизнь светом воображения»². Иначе говоря, литература не должна выносить приговора, писатель должен изображать жизнь в романтическом освещении.

Обвиняя реалистов в «пропаганде», в тенденциозности, сам Стедман являл собой тип тенденциозного поэта и критика, яркого защитника интересов Уолл-Стрита в искусстве. Все творчество Стедмана — живое опровержение существования «чистого» искусства.

Если Стедман был защитником «изысканной традиции» в критике, то в художественной литературе эту традицию насаждал Томас Бейли Олдрич (1836—1907). Олдрич родился в Портсмуте, в семье богатого адвоката. Начало его литературной деятельности связано с Нью-Йорком, где он был литературным критиком и помощником редактора журнала «Хоум-Джорнел».

В 1865 г. он переезжает в Бостон, тесно сближается с «браминами» и становится их ревностным адептом. В течение десяти лет он редактирует «Ивнинг Сатэрдей», а в 1881 г. занимает кресло редактора журнала «Атлантический ежемесячник», вместо У. Д. Хоуэллса. На посту редактора Олдрич оставался до 1890 г., после чего отдался литературной деятельности, хотя к этому времени окончательно исписался.

Эстетика Олдрича рассматривает искусство как область мечты и красоты, область романтики, откуда должно быть изгнано все прозаическое, вульгарное, обыденное. Наиболее четко и обнаженно эстетические взгляды Олдрича изложены в его программном стихотворении «Реализм» (начало 80-х годов). В нем Олдрич оплакивает гибель романтики, вытесняемой

¹ J. P. Pritchard. Criticism in America. Norman. University of Oklahoma press., 1956, p. 151.

² Там же.

реализмом. Даем его прозаический перевод: «Сраженная романтика безмолвно лежит рядом с молчащей лютней. Вдохновение старых времен, античную грацию вы не найдете теперь нигде. Сегодня мы дышим воздухом обыденности, воздухом полемики и научных изысканий. Мы сорвали покровы тайны с иллюзии. Мы произвели вивисекцию над соловьем, чтобы прозондировать его горло и узнать тайну его голоса. Муза покинула нас и бродит в отдалении, изумленная и печальная»¹.

Поэзия Олдрича — это вызов реализму, она вся устремлена в мир романтики, красивого вымысла и средневековых легенд. Это — сплошная экзотика, бегство от современности. Основная тема его поэзии — это тема экзотического Востока, это эпоха рыцарства, экзотика старой Испании и Португалии.

Проза Олдрича также представляет собой вызов критическому реализму. Уже в раннем сборнике рассказов «Из головы. Романтика» (1862) отчетливо намечается склонность Олдрича к искусственным ситуациям. Новелла «Из головы», давшая название всему сборнику, представляет собой записки сумасшедшего, признающегося в убийстве, которое он выдумал.

Рассказ «Борьба за жизнь» (1867) — дальнейший шаг по пути к искусству надуманному, имеющему целью удивить читателя необычайностью ситуации, поразить его. Герой рассказа случайно оказывается замурованным в гробнице. Автор сосредоточивает свое внимание на детальном описании его чувств и переживаний. Несчастный борется за жизнь. Он ведет счет времени. Он провел в гробнице весь день и всю ночь, и наконец его спасают. Оказывается, он просидел всего 1 час и 20 минут! Но Олдричу этого показалось мало, и он преподносит в эпилоге рассказа еще один сюрприз. Выясняется, что историю с гробницей герой выдумал, и слушатели разочарованы!

Эта тенденция выдавать вымысел за правду, и притом весьма убедительно, а потом разоблачать этот вымысел — весьма характерная черта творчества Олдрича.

В книге «История сорванца» (1870) Олдрич обращается к обыденной жизни провинциального американского города, но и это произведение далеко от реализма. Американская критика склонна проводить параллель между «Историей сорванца» и «Томом Сойером» Твена и говорить о том, что Олдрич «опередил М. Твена в реалистическом показе американских детей»².

Однако не представляет большого труда доказать, что Том Бэйли, герой книги Олдрича, не сродни по духу ни Тому Сойеру, ни Гекк Финну. При всем старании автора показать его нормальным ребенком, таким «рубахой-парнем», Том Бэйли все-таки остается respectable мальчиком, панькой, пропи-

¹ The Poems of Thomas Baily Aldrich. Boston, 1886, p. 273—274.

² См. А. Н. Quinn. American Fiction. N. Y., 1936, p. 216—217.

таннным филистерской моралью. Пройдя через все шалости и наделав кучу глупостей, свойственных детскому возрасту, Том Бэйли становится настоящим филистером. В конце книги показано, как заканчивается детство Тома и он становится на путь буржуазного преуспевания. Перед Томом возникает дилемма: идти в колледж или пойти клерком в банк. Том выбирает второе. Богатый дядя очень радуется такому решению: «Он боялся, как бы я не превратился в поэта, прежде чем он сможет сделать из меня купца»¹. Но Том Бэйли оказался юношей со «здравым смыслом».

В 1873 г. появилась новелла «Марджори Доу», которая наделала много шума в буржуазном мире и была объявлена шедевром Олдрича. Действительно, это самое характерное его произведение. Джон Флеминг, представленный читателю как «молодой человек двадцати четырех лет, имеющий много денег и не имеющий никаких забот»², и его друг Деланей решают провести лето на побережье. И вдруг Флеминг, нечаянно сломав ногу, на четыре недели ложится в постель. Деланей уезжает на побережье и оттуда пишет своему другу о некоей Марджори Доу, хорошенькой девушке, которая заочно влюбилась в пострадавшего. Флеминг настаивает на встрече с ней, но Деланей всячески отговаривает друга от этого шага. В то же время он сообщает ему, что у него появился соперник, уже заручившийся поддержкой отца Марджори.

Чаша терпения Флеминга переполняется. Он отправляется на побережье, он является к Деланею, но... тот удрал в Бостон, оставив ему письмо. «Я бегу от твоего гнева, который охватит тебя, когда ты приедешь! Ибо, дорогой Джек, не существует... никакой Марджори Доу!»³.

Несмотря на все мастерство, Олдрич выступает в этой повести как формалист и эстет. Он берет необычную ситуацию, он описывает несуществующих людей: главная героиня повести — Марджори — просто фикция. Но ведь задача искусства — показать *реального* человека, раскрыть его подлинные мысли, желания, показать *настоящую*, а не выдуманную жизнь.

Олдрич же предпочитает говорить о людях, существующих в воображении. Он превращает литературу в средство забавы, эквилибристики ума. В духе «Марджори Доу» написаны рассказы «Сын миссис Мегетабль» (какового на самом деле не существовало) и «Мадемуазель Олимпия Забрицкая» (таковой тоже не существует в природе, ибо под этим именем выступает цирковой артист, в которого влюбляется, не зная о мистификации, сынок миллионера).

¹ Th. B. Aldrich. The Story of a Bad Boy. N. Y., 1928, p. 239.

² Th. B. Aldrich. Marjory Dow and Other Stories. Leipzig, 1879, p. 9.

³ Там же, стр. 61.

Полный отрыв от жизни, ставка на несуществующих героев, надуманность — все это приводит Олдрича к творческому бесплодию. Об этом свидетельствует новелла «Ночная фантазия», в которой Олдрич «исправляет» Шекспира. Он prepares отвратительный винегрет из «Ромео и Джульетты» и «Гамлета», заставляя Гамлета жениться на Джульетте, а Ромео — на Офелии! Пошлый вздор, который преподносит Олдрич читателю, почище современных комиксов!

Однако Олдрич мог баловаться «чистым искусством» лишь до поры до времени. Когда в 1877 г. рабочие восстания потрясли Америку, Олдрич поспешил спуститься с «башни из слоновой кости», чтобы напасть на организованное рабочее движение и защитить монополии. Так возник его роман «Трагедия в Стилутере» (1880).

По своему жанровому своеобразию — это детективный роман, в который вплетены политические и социальные проблемы. Действие происходит в городе Новой Англии — Стилутере.

В романе дается история Ричарда Шекфорда, отвергнутого богатым дядей и предоставленного самому себе. Покинув дом старого Лэмюэля, Ричард скитается по белому свету и возвращается в Америку без гроша в кармане. Автор избирает этого героя, чтобы на нем продемонстрировать «неисчерпаемые американские возможности». Возвратившись домой, герой стремительно делает карьеру. Сначала он поступает чертежником на фабрику по изготовлению мраморных памятников и надгробий, принадлежащую мистеру Слокуму. Затем он становится конструктором — создателем моделей памятников и, наконец, заменяет самого Слокума на посту управляющего фабрикой, женившись на его дочери. Он завоевывает любовь Маргарет Слокум, защищая имущество и доходы ее отца, борясь против бастующих рабочих, срывая забастовку и приводя рабочих к покорности и повиновению.

Итак, формалист и эстет, поборник «чистого» искусства вынужден описывать рабочие кварталы, забастовки, борьбу труда и капитала! И тут мы наблюдаем метаморфозу: певец романтической мечты превращается в озлобленного буржуа, бешено ненавидящего людей труда, когда они поднимаются на борьбу за хлеб, за жизнь.

Согласно затасканной теории, подхваченной Олдричем, американские рабочие должны благодарить свою судьбу, бастуют же они по недоразумению, будучи сбиты с толку «смутьянами». Автор выдвигает традиционную буржуазную версию, утверждающую, что американских рабочих развращают «иностранцы». Это они вносят смуту, они причина стачек, забастовок, требований повышения зарплаты и т. п.

«Эти люди, — говорит Ричард Шекфорд, — зарабатывают у нас в три раза больше, чем у себя на родине, впервые в своей

жизни они видят здесь человеческое обращение», но неблагодарные пьянствуют и мутят американцев¹.

Один из центральных образов романа — рабочий итальянец Торрини. Это — вожак, организатор рабочих, руководитель местного союза каменщиков. Как он обрисован? — Смутьяном и пьяницей. «Такие люди как Торрини, — говорит Ричард Шекфорд, — пропивают четверть своей заработной платы в таверне — ни один богатый человек не может расходовать четверть своего дохода на пьянство, — и произносят пустые речи в союзе»².

Олдрич клеветает на рабочих вождей, и клевета его злостная. Торрини оказывается соучастником убийства дяди Шекфорда, одинокого богача.

Показательна сцена столкновения пьяного Торрини с Ричардом. Торрини пытается убить Ричарда стамеской, он бросается на управляющего, Ричард хватается за горло, а затем выталкивает за ворота фабрики. Униженный и посрамленный, Торрини удаляется под насмешливые свистки рабочих.

После этого эпизода рабочие проникаются уважением к молодому управляющему. Но все-таки они сбиты с толку «смутьянами» и начинают бастовать.

Изображая забастовку, автор не жалеет красок, чтобы очернить ее, показать вред и опасность организованной борьбы пролетариата. Забастовки причиняют двойное зло. Во-первых, рабочие обрекают свои семьи на голод, отказываясь работать. (Лжива и приторна картина: дочь фабриканта, Маргарет Слокум, идет в жилища рабочих и спасает бедных детей от голода, организуя их питание!) Во-вторых, во время забастовок рабочие пьянствуют и совершают насилия. Рабочие начинают раскаиваться и искать виновников — тех, кто их сбил с пути истинного. «Рабочие фабрики по обработке мрамора начали понимать свою ошибку, они стали упрекать рабочих каменоломен за то, что те подбивали их на объединение»³. И далее рассказывается, как «ошибавшиеся» рабочие фабрики Слокума раскаиваются и униженно просят хозяина позволить им вернуться к работе на старых условиях. Вслед за ними возвращаются и рабочие других заводов. В Стилутотере восстанавливается классовая гармония.

Традиции Олдрича продолжал в 80—90-х годах **Фрэнк Стоктон**. Его сборник рассказов «Женщина или тигр?» (1887) создан по рецептам Олдрича. Из этих рассказов изгнаны социальные проблемы, в них делается ставка на занимательность.

¹ Th. B. Aldrich. The Stillwater Tragedy. Leipzig, 1880, p. 125.

² Там же.

³ Там же, стр. 177.

ГЕНРИ ДЖЕЙМС И УИЛЬЯМ ХОУЭЛЛС

Пока в американской литературе шло подспудное формирование критического реализма, в начале 70-х годов выступили два писателя, которые заговорили о реализме, о достоинствах Тургенева и Бальзака. Это были Генри Джеймс и У. Д. Хоуэллс, романы которых получили большую известность в США, а их творцы были провозглашены основоположниками реализма в американской литературе. Их реализм был, так сказать, официально признан и санкционирован¹. В то же время буржуазные круги беспощадно подавляли попытки смелого реалистического изображения американской жизни.

Почему же Джеймс и Хоуэллс не подверглись травле, не замалчивались? Потому, что эти писатели в начале своей деятельности не затрагивали серьезные социальные проблемы, а занялись морально-психологическими проблемами. Буржуазная критика стремилась направить прогрессивную американскую литературу по этому пути.

Из сказанного не следует, конечно, что Генри Джеймс и У. Д. Хоуэллс не имеют заслуг перед американской литературой. В 80 и 90-х годах они создали серьезные социальные романы, за что и подверглись нападкам. Они энергично пропагандировали в США творчество таких великих мастеров критического реализма, как Бальзак, Тургенев, Толстой. Но правильная оценка реализма Джеймса и Хоуэллса на всех этапах их творческого пути имеет принципиальное значение, так как стремление буржуазной критики объявить слабые произведения этих писателей знаменем американского реализма означает попытку увести литературу США с путей критического реализма.

Генри Джеймс (1843—1916). Генри Джеймс родился в богатой и культурной семье Новой Англии. Его отец получил значительное наследство, но отказался от бизнеса и посвятил себя наукам и искусству. В доме Джеймсов частыми гостями были Вашингтон Ирвинг, Ральф Уолдо Эмерсон, создатель коммуны «Брук Фарм» Джордж Рипли и другие известные писатели и общественные деятели. Брат Генри, Вильям, стал психологом.

Судьба Генри Джеймса была отчасти предопределена образом жизни его родителей, часто уезжавших в Европу. Джеймс знал Европу с детских лет, в Швейцарии он окончил среднюю

¹ Проф. Паррингтон назвал реализм Джеймса и Хоуэллса «викторианским реализмом». В советском литературоведении для обозначения реализма Хоуэллса возник термин «нежный реализм», но такого термина не существует в США. Сознывая, что термин Паррингтона не совсем точен, мы употребляем его за неимением лучшего.

школу. Может быть, поэтому молодому Генри, начинающему свою самостоятельную жизнь, оказалось так трудно привыкнуть к американским порядкам.

Получив высшее образование в США, выступив в середине 60-х годов как литературный критик и рецензент, молодой Джеймс был полон отвращения к деляческой Америке и все чаще думал о Европе. Наконец он принимает решение. В 1875 г. Джеймс навсегда покидает Америку и обрекает себя на добровольное изгнание. Поселившись в Англии, он в конце своей жизни, в 1915 г., принимает английское подданство.

О том, что заставило его покинуть родину, Джеймс говорит и в письмах, и в публицистике, и в художественных произведениях. Герой его романа «Связка писем» (1879) так объясняет свое восприятие Америки: «Здесь так трудно, так холодно, так пусто... Я чувствую себя так, как будто меня раздели, убрали ширму, лишили уюта. Мне кажется, будто я нахожусь в центре огромного рефлятора. Ужасный, резкий свет падает на все; кажется, будто землю всю оголили, содрали с нее кожу, а ободранное небо кровотоцит нестерпимым светом... Когда вещи безобразны, они не должны быть такими обнаженными; а они здесь ужасно безобразны. Нет ни одного таинственного уголка... Люди — такие измученные и безрадостные; судя по их виду, у них нет ни страстей, ни вкуса, ни чувств... Мне нужен мой маленький уголок в Париже, я хочу быть подальше от этого ужасного места»¹. Читая эти строки, невольно вспоминаешь «Город желтого дьявола» М. Горького.

В романе «Бостонцы» (1886) молодой художник Рэнсом бежит из Бостона, спасая свою картину «Андромеда», воскликнув: «Будь проклят город Бостон!» Ван Вик Брукс так комментирует этот эпизод: «Та страстность, с которой Рэнсом спасает свою «Андромеду», была определенно отражением чувств Джеймса. И не является ли эта история символичной по отношению к самому Джеймсу, бежавшему из Америки, спасая свое искусство?»².

В статье «Критика» (1893) Джеймс писал, что для американского художника, задыхающегося в душной атмосфере барыша и низкопробной культуры, остается один выход — бежать в такие культурные центры, где дышится легче, где интересуются искусством, «где все это вызывает меньше отчаяния. Одно из таких мест — Париж...»³.

В новелле «Радостный уголок» (1908) пожилой американец, возвратившийся на родину после 33-летнего отсутствия, так говорит о последствиях своего добровольного изгнания: «Мне

¹ См. Van Wyck Brooks. New England. Indian Summer. 1865—1915. London, 1940, p. 249.

² Там же, стр. 288.

³ Henry James. The Art of Fiction and Other Essays. N. Y., 1946, p. 236.

вспоминается, что во мне было глубоко запрятано мое второе «Я», подобно тому, как распускающийся цветок находится внутри маленькой, тугой почки; и когда я перенес его в другой климат, этот климат погубил его сразу и навсегда»¹.

Вот так и талант Джеймса зачах, как цветок, пересаженный в другую землю с другим климатом.

Наконец, в «Сценах американской жизни» (1907) Джеймс как бы подводит итог раздумьям о причинах своей эмиграции: «Делать так много денег, что вы теряете интерес ко всему другому — это, я считаю, главный американский лозунг. В результате, если вы не занимаетесь наживой денег, или наживаете так мало, что это не идет в счет, и в силу этого вы можете иметь другие интересы, то вы в конце концов открываете ту истину, что Америка — неподходящее место для вас»².

Однако выход, который нашел писатель, не был удачным, и Джеймс скоро сам это почувствовал. Молодой экспатриант с трудом привыкал к Европе, его жизнь в эмиграции была безрадостной. Джеймс постоянно жаловался в письмах к Хоуэллсу на «одиночество ссылки», на безрадостное существование³.

А потом, когда пройдут многие годы, Джеймс сделает ужасное открытие: его добровольная эмиграция была ошибкой, она погубила его как художника. Гарленд, посетивший Джеймса в Англии в 1899 г., приводит следующее признание писателя: «Если бы мне пришлось прожить жизнь снова, — тихо произнес он, печально глядя на меня, — я бы стал американцем. Я бы погрузился в американскую жизнь, я бы не знал никакой другой страны... Смесь Европы и Америки, которую вы видите в моем лице, оказалась пагубной. Она сделала из меня человека, который не является ни американцем, ни европейцем. Я потерял связь с моим народом, и здесь я живу одиноким»⁴.

И наконец в 1913 г., за три года до смерти, Джеймс сказал поэтессе Эйми Лоуэлл, покинувшей Америку: «Не повторяйте моей ошибки. Я отрезал себя от Америки, которой я принадлежал»⁵.

О пагубных последствиях эмиграции Джеймса говорили и его соотечественники — писатели и критики. Фрэнк Норрис в 1901 г. сказал что, «если бы Генри Джеймс остался в Америке, он стал бы нашим самым лучшим романистом»⁶. Вслед за ним Джон Мэйси (1912), Ван Вик Брукс в книге «Паломничество Генри Джеймса» (1925) убедительно доказали, что, покинув родину, Джеймс исковеркал свой талант, стал «курьезом лите-

¹ Fourteen Stories by Henry James. London, 1947, p. 445.

² Henry James. The American Scene. N. Y., 1946, p. 237.

³ The Great Short Novels of Henry James. N. Y., 1944, p. 111.

⁴ Hamlin Garland. Roadside Meetings. London, 1931, p. 461.

⁵ См. Van Whyck Brooks. New England; Indian Summer, p. 406.

⁶ Frank Norris. The Responsibilities of the Novelist, p. 195.

ратуры». Хорошо показал ошибку Джеймса проф. Паррингтон, писавший в 1930 г.: «Худо для художника превратиться в космополита, ибо аромат и вкус плодов создает почва и солнце родных полей»¹.

Однако необходимо принимать во внимание причины эмиграции, а также связь писателя с общественной жизнью своей страны. К пониманию этого близко подходит Ф. Мэттиесен в своей монографии о Джеймсе (1946): «Я не буду спорить о том, добро или зло представляет собой изгнание для художника, поскольку это всецело зависит от человека и от того, что он может извлечь из своего жизненного опыта. Во всяком случае, жизнь вдали от родины, кажется, не повредила творчеству Шелли, Ибсена, Тургенева или многочисленным отважным антифашистским беженцам»².

Бедой Джеймса состояла в том, что он был далек от своего народа, круг его интересов был узок. Он покинул родину молодым, не успев изучить ее, втянуться в общественные интересы и борьбу своего времени. Вот почему для такого художника, как Джеймс, крайне необходимо было, говоря его словами, «погрузиться в американскую жизнь». Уехав в Европу, Джеймс лишился конкретных наблюдений и впечатлений, его творчеству не хватало *большого содержания*. Что ему оставалось делать, кроме как описывать жизнь экспатрированных американцев, этот узкий мирок с узкими интересами? Неудивительно, что его большой талант был искалечен, получил развитие в сторону углубленного и беспредметного психологизма, решения психологических задач с многими неизвестными.

Только в одной области эмиграция не оказалась роковой для Генри Джеймса: в области литературной критики. Наблюдение за борьбой литературных направлений в Европе расширило его кругозор, а непосредственное общение с мастерами реализма — Тургеневым, Флобером, Мопассаном и Золя — на всю жизнь определило его симпатии к большому реалистическому искусству. Вот почему американскому критическому реализму Джеймс принес гораздо больше пользы, выступая как литературный критик, а не как художник.

Джеймс как литературный критик. Литературные вкусы и симпатии Джеймса сформировались под влиянием Тургенева, с которым молодой Джеймс познакомился сразу же по приезде в Париж в 1875 г. После смерти Тургенева в 1883 г. Джеймс посвятил своему учителю большую статью-воспоминания «Иван Тургенев», вошедшую потом в книгу «Портреты любимых писателей» (1888). С любовью и уважением вспоминает Джеймс

¹ V. L. Parrington. The Beginnings of Critical Realism in America, p. 240.

² F. O. Matthiessen. Henry James. The Major Phase. N. Y., 1946, p. XI.

о своей первой встрече с великим русским писателем: «Я нашел повод встретиться с ним в Париже, где он тогда проживал, в 1875 г. Я никогда не забуду впечатления, которое он произвел на меня во время этой первой встречи. Я нашел его чудесным человеком... Впоследствии более близкое знакомство только укрепило это первое впечатление, и он оставался в моих глазах самым доступным, самым доброжелательным гением, которого мне посчастливилось увидеть. Он был так прост, так естественен, так скромнен... У него не было ни малейшей крупинки тщеславия»¹.

С особой радостью вспоминает Джеймс разговоры с Тургеневым об искусстве, литературе. Молодой американец с жадностью слушал высказывания великого мастера о литературе. Но, добавляет Джеймс, «ничего не может быть интереснее того, что говорил Тургенев о собственном творчестве, о своей манере письма. То, что я услышал от него, было достойно тех прекрасных результатов, которых он достиг в своих произведениях, глубокой цели, пронизывающей их,—показать самую жизнь»².

Джеймсу импонирует в методе Тургенева стремление показать человека, а не строить занимательную историю с острым сюжетом — а такой вид литературы был весьма распространен в Америке.

В биографии Тургенева был момент, который объясняет нам особенную задушевную симпатию Джеймса к великому русскому реалисту: Тургенев долгое время жил вдали от родины. Джеймс видел в этом своеобразную общность судьбы. Однако Джеймс сам же подчеркивает, что, живя в Париже, Тургенев никогда не забывал о России, не переставал жить интересами своего народа. «Его корни прочно вросли в русскую землю»³.

Все творчество Тургенева, заявляет Джеймс, пропитано любовью к своему народу, к родине: «Мотив любви к родине пронизывает все его творчество, и в тех случаях, где он не высказывает эту любовь непосредственно, мы читаем о ней между строк»⁴.

Джеймс приходит к важному выводу, что именно эта горячая любовь к России, эти тесные связи с русским народом позволили Тургеневу обрести веру в прекрасное будущее родины и показать могучие народные силы: «Его гений является для нас славянским гением, его голос — это голос многомиллионного народа, который мы не ясно представляем себе, но относительно которого все больше проникаемся уверенностью, что настанет его черед выйти на арену мировой цивилизации — подняться на сумрачных просторах Севера. Многие в его про-

¹ Henry James. The Art of Fiction and Other Essays, p. 99.

² Там же, стр. 111.

³ Там же, стр. 98.

⁴ Там же.

изведениях заставляет верить в это, и, безусловно, он сумел выразить темперамент своего народа с изумительной живостью»¹.

Говоря о широте ума, интересов, универсальной одаренности Тургенева, Джеймс невольно противопоставляет эти качества узости, условностям, предрассудкам, пуританизму англосаксонского мира. «Его ум чужд каких бы то ни было предрассудков... Наши англосаксонские протестантские моралистические нормы, пропитанные условностями, были совершенно чужды ему, он судил о вещах широко и свободно»².

К оценке других писателей Джеймс подходит с меркой тургеневского реализма. Интересна его статья «Ги де Мопассан», помещенная в той же книге «Портреты любимых писателей». Джеймс отмечает сильные стороны французского реалиста: великолепное знание жизни и людей, большое мастерство, превосходный язык. Он отмечает «мужественную твердость и спокойную силу его стиля, для которого характерно то, что каждая фраза тесно связана с другой, каждый эпитет безукризненно точен, и нет места расплывчатым, готовым фразам и определениям. Меньше всех современных писателей он бросает слова на ветер и чаще всех он поражает цель ударом с плеча»³.

Статья о Мопассане выдает и слабости Джеймса-критика. И основная слабость — это отсутствие социальных критериев в оценке литературных явлений. Анализируя новеллы и романы Мопассана, Джеймс не показывает его как обличителя буржуазной Франции. Он обращает внимание не столько на содержание, сколько на форму, на то, «как это выполнено». Не случайно Джеймс не сумел оценить «Милого друга» как самый выдающийся социальный роман Мопассана.

Но любопытно, что, рассматривая в этой же книге творчество Бодлера, Джеймс резко осуждает теорию «искусства для искусства».

Горячей защитой реализма и протестом против лакировки жизни в романах буржуазных писателей отмечена большая, программная статья Джеймса «Искусство романа», входящая в рассматриваемую книгу. Джеймс выступает в ней как поборник реалистического романа. «Единственное оправдание существования романа,— заявляет он в начале статьи,— заключается в том, что он стремится показать жизнь»⁴. Джеймс утверждает, что «каждый писатель должен создавать произведения, исходя из жизненного опыта. Вы не напишите хорошего романа, если вы не обладаете чувством реальности»⁵.

¹ Henry James. The Art of Fiction and Other Essays, p. 98.

² Там же, стр. 100.

³ Там же, стр. 82.

⁴ Там же, стр. 5.

⁵ Там же, стр. 10.

Трудно переоценить это выступление Джеймса в защиту реалистического искусства. Его великие учителя и друзья — Тургенев и Флобер — были в могиле, Мопассан переживал кризис. «Модными» писателями стали декаденты, отвернувшиеся от реальной жизни, воспевающие иррациональный мир. И в этот момент Джеймс остается верен реализму: «Воздух реальности... кажется мне высшим достоинством романа — достоинством, от которого полностью, неизбежно зависят все другие его достоинства»¹.

Своеобразной отповедью декадентам могут служить следующие слова Джеймса о форме и содержании в искусстве: «Мне кажется, что форма должна оцениваться после того, как оценено содержание... Только после этого мы можем судить о качестве, можем подвергнуть произведение проверке с точки зрения исполнения»².

Джеймс не ограничивается простым утверждением, что литература должна изображать реальную действительность. Он восстает против «изысканной традиции», против тех, кто запрещает показывать темные, безобразные стороны жизни: «Эти люди самоуверенно скажут вам, что художественный вкус не имеет ничего общего с неприятным, безобразным; они будут болтать пошлый вздор о сфере искусства, о границах искусства. Сфера искусства — это вся жизнь со всеми ее сторонами... И это — достаточно вразумительный ответ тем, кто утверждает, что искусство не должно касаться печальных сторон жизни»³.

И далее Джеймс резко критикует викторианскую литературу Англии и «изысканную традицию» в США. Он обвиняет приверженцев этой литературы в трусости, в том, что своими произведениями они создают пропасть между жизнью и литературой. «Читатели, — пишет он, — будут положительно поражены моральной трусостью рядового английского писателя, его (или ее) нежеланием смотреть в лицо трудностям, которыми полна реальная жизнь... Он в таких случаях становится исключительно робким... и на всем его творчестве лежит печать осторожного молчания по определенным вопросам. Для английского романа (под которым, разумеется, я подразумеваю также американский роман) больше, чем для любого другого, характерен традиционный разрыв между тем, что люди знают, и тем, что они соглашаются допустить как факт; между тем, что они видят, и тем, о чем они говорят; между тем, что они ощущают как жизненный факт, и тем, что они позволяют показать в литературе. Короче, существует огромная разница между тем, о чем люди говорят между собою в жизни, и тем, о чем они

¹ Henry James The Art of Fiction and Other Essays, p. 12.

² Там же, стр. 5.

³ Там же, стр. 17.

говорят в книгах... Существуют определенные вещи, относительно которых принято не дискутировать, даже не упоминать, чтобы скрыть их...»¹.

В статье «Искусство романа» Джеймс выдвигает также требование типизации, благодаря чему достигается изображение существенных сторон жизни: «Искусство — это, в сущности, отбор фактов, но такой отбор, главная цель которого дать типичное, включающее все существенные стороны жизни. Между тем для многих искусство означает розовые очки, а отбор — собирание букетов для миссис Гранди»². Последнее ядовитое замечание адресовано непосредственно защитникам «изысканной традиции».

При всех своих несомненных достоинствах статья Джеймса имеет слабости. Основным недостатком Джеймса-критика является эстетство, непонимание роли искусства как орудия в общественной борьбе. Это ведет к тому, что он скатывается на позиции формализма. Он, например, заявляет, что одно из главных требований, которое следует предъявить к роману — это то, чтобы он был интересным, хорошо написанным. С этой точки зрения Джеймс ставит Стивенсона выше братьев Гонкур³.

В 1893 г. Джеймс издает новый том критических работ «Лондонские очерки». В этом томе обращает на себя внимание статья «Критика». Она проникнута искренней заботой о реалистическом искусстве, уважением к серьезной критике. Джеймс протестует против вульгаризации и опошления критики в современном ему буржуазном обществе, особенно в США. Именно Америку имеет в виду Джеймс, когда он говорит о том, что капиталистическая цивилизация конца XIX в. угрожает подлинному искусству. Стремительно развивается индустрия, пишет Джеймс, производится огромное количество товаров. «Прогресс» наблюдается в области культуры: огромными тиражами выходят журналы и книги, они целой Ниагарой обрушиваются на читателей. Крикливая реклама способствует сбыту этой продукции.

Создается впечатление, что литература переживает расцвет. Но не всех удастся ошеломить этим шумом и треском. Находятся скептики, замечает Джеймс, которые сомневаются в том, создают ли при этом большие духовные ценности. В доказательство Джеймс ссылается на низкий уровень критических статей, рецензий, наводняющих журналы: «Вульгарность, грубость, глупость порождены этой заботливо выращенной системой публикаций и пущены в обращение в широком масштабе»⁴.

¹ Henry James. The Art of Fiction and Other Essays, p. 21.

² Там же, стр. 17.

³ Там же, стр. 19.

⁴ Там же, стр. 216.

В результате, констатирует Джеймс, критика низведена до уровня ремесленничества. Все реже раздается голос строгой и справедливой критики, которая указывала бы великие цели. А между тем потребность в такой критике настоятельна, ибо искусство катастрофически деградирует. «Зловещие признаки этой катастрофы не так уж трудно увидеть: отсутствие оригинальности, деградация стиля, деградация знаний, банкротство мысли. С ужасом мы убеждаемся, что мы расплачиваемся огромной ценой за распространение писательского ремесла и возможностей публикации»¹.

Набросав безрадостную картину деградации искусства в век монополий, показав, как низко пала буржуазная критика, Джеймс в конце своей статьи говорит проникновенные слова о том, каким должен быть настоящий критик. «Критик является подлинным помощником художника, факелоносцем, идущим впереди, истолкователем, братом... Его жизнь в этом случае героична, ибо она — сплошное подвижничество. Он должен все понимать за других и отвечать за них; он всегда начеку, и его оружие всегда готово к бою»². Эти слова невольно заставляют подумать о В. Г. Белинском.

В заключение Джеймс высказывает глубокую мысль о том, что критик, выносящий приговор произведению, отражающему жизнь, сам должен великолепно знать жизнь. «Литературный критик связан с жизнью, так сказать, дважды: ибо оценивая творчество писателя, он должен знать жизнь из первых рук, чтобы суметь оценить, насколько верно писатель ее отразил»³.

В эти же годы Джеймс ведет активную пропаганду творчества Тургенева в США. Для американского издания «Библиотека классиков мировой литературы» он пишет новую большую статью «Иван Тургенев» (1892). Джеймс снова говорит о глубокой оригинальности этого художника, о «русском духе», пронизывающем все его произведения. Он называет Тургенева «одним из величайших романистов мировой литературы»⁴.

Анализируя творчество Тургенева, Джеймс делает тонкие замечания касательно языка, стиля и образов его романов. Он называет Тургенева исключительным мастером характеров, особенно женских. Его героини, отмечает критик, обладают «моральной красотой», «чуткой душой» и составляют «одну из самых поразительных галерей образов, которую создал современный роман. Его женщины — героини в буквальном смысле слова, и героизм их — скрытый, не показной»⁵.

Джеймс подчеркивает, что Тургенев — не случайное явление

¹ Henry James. The Art of Fiction and Other Essays, p. 216—217.

² Там же, стр. 219.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 111.

⁵ Там же, стр. 123.

в русской литературе. Он говорит о ее огромном богатстве и указывает при этом на Л. Н. Толстого. Творчество Толстого Джеймс уподобляет зеркалу огромных размеров, в котором отражается вся жизнь: «Внимательное чтение Толстого, удивительного знатока жизни,—это событие огромной важности, нечто вроде чуда для каждого из нас... Толстой—это зеркало, огромное, как естественное озеро; это великан, влекущий гигантское сооружение— всю человеческую жизнь!»¹.

При всем своем отращении к политике, Джеймс, оставаясь на позициях гуманизма, в письмах к друзьям осуждал захватнические войны конца XIX—начала XX в., осуществляемые британским и американским империализмом. «Крикливый империализм раздражал его»,— пишет А. Кауи. Он же цитирует слова Джеймса о том, что он «терпеть не мог империалистические стихи Киплинга»². Мэттиесен дополнительно проливает свет на этот вопрос: «Во время испанской войны он осуждал наши газеты, виновные в «грязных преступлениях». Он видел в Теодоре Рузвельте, на протяжении всей его карьеры, «опасного и зловещего шовиниста», «чудовищное воплощение беспрецедентного оглушительного бахвальства»³.

Как литературный критик Джеймс до конца своей жизни оставался защитником реализма. В своей лекции «Урок Бальзака» (1905) он назвал великого реалиста «нашим общим отцом»⁴. Свою последнюю книгу—«Заметки о романистах» (1914) Джеймс посвятил Бальзаку, Флоберу и Золя. В период продолжающегося упадка буржуазной литературы, Джеймс напоминает о творчестве великих мастеров реализма. Он называет Бальзака «самым серьезным из всех романистов... Мне кажется, что я вижу его, и он представляется мне Гулливером среди лилипутов»⁵. Джеймс отмечает грандиозность замысла «Человеческой комедии», колоссальное знание жизни у ее создателя. Джеймс защищает Бальзака от обвинения в «нехудожественности» со стороны врагов реализма: «Когда мы говорим о недостатке у него очарования, мы этим самым выдаем собственную бедность»⁶.

В статье о Золя Джеймс обнаруживает понимание ценности такой литературы, которая отражает существенные стороны жизни. Он высоко оценивает роман Золя «Жерминаль» как новаторское произведение. «В исторической главе о забастовке шахтеров», пишет Джеймс, Золя выдвинул новую тему в ли-

¹ Henry James. The Art of Fiction and Other Essays, p. 119.

² Alexander Cowie. The Rise of the American Novel. N. Y., 1948, p. 739.

³ F. O. Matthiessen. Henry James. The Major Phase, p. 132.

⁴ См. Van Whyck Brooks. New England; Indian Summer, p. 246.

⁵ Henry James. The Art of Fiction and Other Essays, p. 25.

⁶ Там же, стр. 32.

тературе, «установив одновременно и новые ее трактовки, продемонстрировал новую энергию и правдивость...». Джеймс глубоко ценил Золя как писателя-гражданина, «его мужество в деле Дрейфуса»⁵.

В заключение можно сказать, что хотя Джеймс не преодолел до конца эстетства и пороков формалистической критики, но во всяком случае он признает подлинным искусством только искусство великих мастеров реализма.

Джеймс как художник. Американская критика обычно различает два этапа в творческом пути Джеймса, но критерием здесь служит не идейная эволюция писателя, не содержание его произведений, а их стиль, манера письма. Так, период «первой манеры» (1870—1895) отличается прямым, непосредственным показом событий и ясным стилем; период «второй манеры» (1896—1916) характеризуется косвенным показом (т. е. сквозь призму восприятия какого-нибудь персонажа) и «темным» стилем. Эта периодизация, хотя она и справедлива с точки зрения эволюции стиля Джеймса, не может, однако, нас удовлетворить, так как при этом игнорируется содержание его творчества. С этой последней точки зрения в творческом пути Джеймса можно выделить три этапа.†

Первый этап (70-е годы). Основной темой ранних произведений Джеймса является столкновение американцев с европейцами и европейской жизнью. Автор затрагивает исключительно моральные и психологические темы, хотя в отдельных случаях за ними угадываются и социальные проблемы. Так, например, в романе «Родрик Хадсон» (1875) рассказывается, как было разбито счастье двух молодых американских экспатриантов — Кристины Лайт и художника Родрика Хадсона, полюбивших друг друга. Кристина была выдана замуж за принца Казамассима (по настоянию родителей четы, сговорившихся между собой), а Хадсон трагически погибает.

В романе «Американец» (1877) показано столкновение богатого американца Ньюмена с французской аристократической семьей Беллегарде: он отвергнут родителями любимой девушки Клер. Джеймс показывает неприглядную жизнь господствующих классов, царящую здесь ложь. Оказывается, Клер — незаконнорожденная дочь: маркиз Беллегарде прижил ее от любовницы, миссис Бред. Последняя как раз и хотела устроить брак, познакомив Ньюмена с Клер, но Клер, зная о своем происхождении, отказывает Ньюмену и уходит в монастырь.

Содержание повести «Эпизод международного характера» (1878) заключается в том, что американская девушка, бостонка, отвергает предложение английского лорда, так как ее пугает его тупость и невежество. В новелле «Дэзи Миллер» (1878)

¹ Henry James. The Art of Fiction and Other Essays, p. 179.

Джеймс делает попытку создать реалистический женский образ, идя наперекор требованиям «изысканной традиции» с ее условным, идеализированным изображением американской женщины. Однако социальные мотивы здесь полностью заглушены, конфликт построен исключительно в моральном плане.

Неудивительно, что Тургенев сдержанно отнесся к этим ранним вещам Джеймса. Молодой писатель был честен и самокритичен. Он понял, почему его произведения не нравятся Тургеневу: «Я не думаю, чтобы мои книги поразили его как настоящая духовная пища. В них больше придавалось значения манере изложения, а не содержанию; они были слишком тщательно отделаны, подобно той книге, о стиле которой Тургенев однажды сказал, что в ней слишком много цветочков и бантиков»¹.

Второй этап (80-е годы). Джеймс пытается преодолеть эти недостатки и следовать за Тургеневым. Он делает важную попытку выйти за пределы узкого круга экспатрированных американцев и дать картины американской жизни. Он создает свой первый американский роман «Площадь Вашингтона» (1880). Хотя здесь Джеймс не вырвался вполне из круга морально-этических проблем, но все же роман имеет социальную окраску, он немного напоминает «Евгению Гранде» Бальзака.

Молодой Морис Таунсенд, без средств, встречается с дочерью богача, некрасивой Катериной Слоупер. Он ухаживает за ней, делает ей предложение. Молодые люди тайно помолвлены. Но отец Катерины грозит дочери, что он не оставит ей ни цента, если она выйдет замуж за «нищего» Мориса. Узнав об этом, Морис расторгает помолвку и уезжает. Вскоре умирает старый Слоупер, и Катерина становится наследницей состояния. Проходит десять лет, прежде чем Морис узнает об этом. Он спешит к ней и вторично делает ей предложение. Но Катерина отвергает его: слишком заметны его эгоизм и денежные расчеты.

Роман, однако, страшно растянут и перегружен психологическим анализом. Американская критика холодно встретила этот роман, объявив, что Джеймс не знает американскую жизнь. Обескураженный неудачей, Джеймс вынужден был возвратиться к изображению того, что он хорошо знал и мог наблюдать — жизни американцев, осевших в Европе. Но теперь он трактует эту тему глубже. Уроки Тургенева не прошли бесследно. Восхищаясь женскими образами учителя, Джеймс сам стремится к созданию характеров, отмеченных моральной силой, мужеством и стойкостью в жизненных испытаниях. Об этом свидетельствует роман «Портрет леди» (1881).

Героиней романа выступает богатая американская девушка Изабелла Арчер, прибывающая в Европу. Трое мужчин, в их

¹ Henry James. The Art of Fiction and Other Essays, p. 102.

числе английский лорд, домогаются ее руки, но Изабелла отвергает их предложения. В Риме она встречает даму полусвета, мадам Мерль, которая знакомит ее с неким Джильбертом Осмондом. Осмонд давно покинул США и остался в Европе. Не имея средств, он стремится к выгодному браку. Осмонд, пошлый и мелкий человек, женится на Изабелле, чтобы завладеть ее состоянием и передать его своей внебрачной дочери Пэнси. Изабелла узнает, что вышла замуж за любовника мадам Мерль, которая является матерью Пэнси.

В этом тяжелом испытании, окруженная алчными, аморальными людьми, Изабелла проявляет мужество и твердость духа. Она завоевывает сердце Пэнси, стремится помочь ей выйти замуж за бедного, но благородного молодого человека, чем вызывает злобу и ревность у мадам Мерль. Изабелла скрывает от окружающих свое несчастье. Гордость не позволяет ей признаться в этом человеку, который любит ее и которого она в свое время отвергла, и последовать за ним в Америку.

Как видно, и здесь Джеймс показывает жизнь буржуазного общества в неприглядном свете. Однако писатель все еще изолирует своих героев от окружающей среды. Роман страшно растянут. В нем очень мало действия, Джеймс слишком детально анализирует психологическое состояние героини.

Новый шаг к реализму Джеймс делает в романе «Принцесса Казамассима» (1886). Это — единственный настоящий социальный роман Джеймса. До сих пор он показывал узкий специфический мир, и этот мир стоял в стороне от главных противоречий буржуазного общества. В «Принцессе Казамассима» Джеймс обращается к изображению социальных низов, показывает противоречия между трудом и капиталом.

Гораздо глубже решается здесь проблема положительного женского образа. Теперь это уже не обманутая жена, а женщина-борец, способная забыть личные невзгоды, понять страдания миллионов угнетенных и посвятить себя борьбе за их счастье. В этом романе Джеймс по-настоящему берет уроки у Тургенева. Образ главной героини романа — принцессы Казамассима несомненно навеян тургеневской Еленой из романа «Накануне».

В романе «Принцесса Казамассима» дается продолжение истории Кристины Лайт. Выйдя замуж за принца, она скоро почувствовала себя несчастной. Ее тяготит скука и пошлость великосветской жизни. Единственное спасение от пошлости и мерзости жизни привилегированного общества Кристина видит в том, чтобы «броситься, окунуться с головой в какое-нибудь дело, которое заставило бы ее забыть личную жизнь и личные огорчения и понять жизнь и заботы других»¹. Она бросает

¹ Henry James. Princess of Casamassima. London, 1886, p. 219.

мужа, переезжает в Лондон и здесь сближается с социалистами.

Как же изображает Джеймс европейских революционеров? Здесь мы подходим к самому уязвимому пункту романа. Джеймс не сумел ни правильно осветить тему революционной борьбы, ни создать правдивый образ рабочего вождя.

Вождями революционного пролетариата в романе выступают коммунар Попен, эмигрировавший в Англию после разгрома Парижской Коммуны, и его друг — англичанин, рабочий Поль Мюнимент. Внешне эти персонажи очерчены реалистически. Это — люди, преданные своему делу, люди высокого благородства. Но их политическая программа туманна, а тактика борьбы порочна. Когда разразился кризис, Поль раскрывает тактику революционеров: она «должна была состоять в том, чтобы запугать общество, и запугать его эффективно»¹.

Средством запугивания становится индивидуальный террор. Члену организации, Гиацинту Робинзону, поручается убийство члена правительства. И чем дальше мы следим за деятельностью этой организации, тем больше выясняется, что перед нами — кучка заговорщиков-террористов, ничего общего не имеющих с социалистами-революционерами. Постепенно меняется облик Поля. Симпатичный и обаятельный рабочий становится фанатиком-заговорщиком. Когда принц, узнав, что деньги, которые он высылает Кристине, идут на революционную борьбу, прекращает субсидирование, Поль цинично предлагает ей вернуться к мужу. Кристина возмущена. «Теперь, когда у меня нет денег, я вам больше не нужна! Теперь вы можете выбросить меня как выжатый лимон!»².

Компрометирует революционеров и история Гиацинта. Воспользовавшись минутным порывом неуравновешенного юноши, заявившего, что он не пожалеет жизни в борьбе за дело угнетенных, заговорщики потребовали от него клятвы слепого повиновения. Проходит два года. Гиацинт влюбился в принцессу Казамассима, он внутренне изменился. И как раз в тот момент, когда Гиацинт совершенно забыл о клятве, он получает приказ совершить террористический акт. Гиацинт заходит в тупик, запутывается в противоречиях и выход из этого тупика находит в самоубийстве.

Нам кажется, что в своем романе Джеймс допустил один просчет: в качестве трагического героя он выбрал не Кристину и не Поля, а жалкого, ничтожного Гиацинта, стремящегося в мир аристократии. Когда погибает человек, сознательно идущий на борьбу, он становится фигурой подлинно трагической. Но гибель жалкого Гиацинта только бросает тень на настоящих борцов, порочит их — они принесли его в жертву, а сами остались жить.

¹ Henry James. Princess of Casamassima, p. 266.

² Там же, стр. 579.

И все-таки роман «Принцесса Казамассима» для такого писателя, как Джеймс, является значительным достижением, свидетельствующим о большом переломе в его творчестве. Впервые он обращается к большим социальным проблемам. Он говорит о противоречиях, раздирающих капиталистическое общество; о нищете и страданиях угнетенных масс, о кризисах и безработице; о паразитизме и эгоизме господствующих классов, их моральной и интеллектуальной деградации. Джеймс постоянно противопоставляет внутренне опустошенным, тупым, бесцветным представителям высших классов энергию, ум, одаренность трудового народа. Писатель говорит о неизбежности борьбы между угнетенными и угнетателями. Он даже пытается показать людей, которые хотят избавить народ от нищеты и несправедливости, но здесь-то он и терпит жестокое поражение, давая извращенную картину революционной борьбы пролетариата. Эта задача оказалась ему явно не по плечу!

Значительным произведением второго периода явилась повесть «Урок мастера» (1888). Ценное в повести — неудовлетворенность ее героя — знаменитого писателя Генри Джорджа — своей жизнью и своим творчеством. Маститый писатель признается своему ученику, молодому Полю Оверту, что он прожил жизнь не так, как надо было, что он неправильно использовал свой талант, капитулировав перед богатством и успехом. Джордж заявляет своему ученику, что, несмотря на славу и богатство, он — неудачник: «Посмотрите на меня хорошенько и пусть моя ошибка послужит вам уроком, ибо это — действительно урок. Не станьте на старости лет тем, чем стал я — гнетущей, плачевной иллюстрацией поклонения фальшивым богам!»

И когда Поль спрашивает учителя, что он подразумевает под «фальшивыми богами», Генри Джордж говорит: «Идолы рынка — деньги и роскошь, и успех, и содержание детей в модных пансионах и наряды жены — словом все, что гонит человека по кратчайшему и легкому пути»¹.

В этом и состоит «урок мастера» — в проповеди бескорыстного служения искусству. Генри Джордж говорит Полю, что для писателя самое важное — быть независимым, ничем не связанным. Художник должен творить без оглядки на семью, на соседей, на общественное мнение. «Он должен найти в себе мужество быть бедным»².

Вся повесть Джеймса пронизана горькими сожалениями ее героя о неверно прожитой жизни. Снова и снова Генри Джордж высказывает запоздалые раскаяния в своей измене высокому искусству: «Как художник, я женился на деньгах». Он поясняет

¹ Цит. по антологии: L. W a n n. Ed. The Rise of Realism, p. 528.

² Т а м ж е, стр. 547.

свои слова: «Я имею в виду корыстную музу, которую я повел к алтарю литературы. Не делай этого, мой мальчик»¹.

Джордж разбивает ложные представления Поля об успехе и почете. Он говорит, что достиг всего в жизни, кроме «одной великой вещи» — и это оказывается сознание честно выполненного долга, сознание того, что художник сделал лучшее, на что он способен.

Замечателен еще один совет Генри Джорджа. Когда Поль спрашивает учителя, не лучше ли ему снова уехать за границу, чтобы иметь наиболее благоприятные условия для творчества, Джордж восклицает: «О, нет, пожалуйста, не делайте больше этого... К черту за границу! Оставайтесь дома и творите вещи здесь...»².

Повесть Джеймса — это вовремя высказанное предостережение американским писателям-реалистам, которым грозила опасность материального успеха, ибо американские монополии в 90-х годах обрушили золотой дождь на писателей, дезертирующих из прогрессивного лагеря. Оценивая второй этап творчества Джеймса, мы видим, что на некоторое время возникает гармония между Джеймсом-критиком и Джеймсом-художником.

На третьем этапе (1890—1916) между литературно-критической деятельностью Джеймса и его художественной практикой наступает разрыв: оставаясь защитником большого искусства в критических статьях, он платит дань декадансу в своих новеллах, создает произведения «для немногих».

В 90-е годы в творчестве Джеймса появляются мистические мотивы. Он пишет целую серию новелл о призраках: «Сэр Эдмунд Орм» (1891), «Оуэн Уингрэйв» (1893), «Друг друзей» (1896) и пресловутую новеллу «Поворот винта» (1898), которую буржуазная критика рекламирует как «шедевр» Джеймса. Здесь речь идет о душевно больной гувернантке, которой кажется, что детей преследуют призраки их прежних наставников. Новелла оканчивается гибелью запуганных, охваченных страхом детей. Во всех этих новеллах появляются характерные черты «второй манеры» Джеймса — «темный стиль» с его «провалами ясности», «стилистическими головоломками» и т. п.

Однако декадентская стихия не поглотила Джеймса, не подчинила его себе вполне. Почти одновременно с «Поворотом винта» он пишет роман «Что узнала Мэйси» (1897), который, даже при всех его «провалах ясности», изощренном психологизме, показывает ложь и мерзость буржуазного брака, разложение буржуазной семьи. Эти мерзости показаны сквозь призму восприятия впечатлительного ребенка Мэйси Ферендж. После развода ее родители Мэйси поочередно живут то у отца, то у ма-

¹ Цит. по антологии: L. W a n n. Ed. The Rise of Realism, p. 542.

² Т а м же, стр. 529.

тери. Сначала родители с удовольствием принимают ребенка, поскольку каждый из них старается убедить дочь в своей правоте. Но после того как отец Мэйси женился на другой, а ее мать в третий раз вышла замуж, бедная девочка становится нежелательной гостьей. Ребенок видит, что мешает родителям. Мэйси начинает понимать лицемерие и эгоизм той среды, в которой она родилась. Но ей суждено узнать еще худшее. Новая жена ее отца и новый муж ее матери вступают в тайную связь, и перед девочкой открывается все безобразие и грязь домашней жизни «респектабельных» семейств. Писатель заставляет понять, как исковеркана душа ребенка и как это отразится на ней в будущем.

В начале XX в. Джеймс возвращается к основной теме своего творчества — описанию жизни американских экспатриантов в Европе. Крупнейшие произведения этих лет — огромные романы «Послы» (1901), «Крылья голубки» (1902) и «Золотая ваза» (1904). Романы эти не лишены социального критицизма, особенно последние два. В них разрабатывается старая тема критического реализма: пагубное влияние власти денег на отношения между людьми, гибель личного счастья под влиянием денежных расчетов.

Герой романа «Крылья голубки» — английский журналист Мертон Деншер должен сделать выбор между редкой красотой и редким богатством. На этом строятся все коллизии. Деншер встретил красавицу Кэйт Крой. Она — бесприданница (ее отец промотал состояние) и живет у богатой тетки, миссис Лоудер, которая подыскивает ей богатого жениха. Кэйт и Мертон полюбили друг друга, они тайно помолвлены. Но миссис Лоудер прямо заявляет Мертону, что Кэйт предназначена для более выгодной партии.

Тогда Мертон уезжает в Америку, где знакомится с Милли Тил, молодой наследницей миллионов. Позже они встречаются в Лондоне, в доме миссис Лоудер. У Кэйт созревает циничный план: узнав, что Милли неизлечимо больна, Кэйт предлагает Деншеру жениться на американке с тем, чтобы после ее смерти, имея миллионы, Деншер мог повести ее, Кэйт, к венцу. Богатство поможет им, как на крыльях, воспарить в мир безоблачного счастья. Крылья голубки — это миллионы американки. Честный Деншер, у которого есть сердце и совесть, не сумел реализовать этот план. Но Милли, умирая, завещает ему крупную сумму денег. И все же счастья Деншеру и Кэйт не видать: они ссорятся и расстаются.

В записных книжках Джеймса есть такой вариант: перед расставанием Кэйт требует своей доли тех денег, которые они добыли вместе. Деншер отдает ей все деньги, а сам остается бедным и одиноким, Кэйт выходит замуж за лорда¹.

¹ The Notebooks of Henry James. N. Y., 1947, p. 174.

Роман «Крылья голубки» показателен для Джеймса, который вообще сказал много неприятных вещей по адресу европейской аристократии. «Наиболее часто повторяющаяся тема в произведениях Джеймса об английских привилегированных классах,— писал английский критик Дэвид Гарнет в 1947 г.,— это конфликт между жадностью и необходимостью держать руки чистыми; это желание подобрать деньги, не касаясь их»¹. То же самое говорит Джеймс и о привилегированных классах Франции и Италии.

В романе «Золотая ваза» герой — обнищавший итальянский принц — также должен сделать выбор между «прекрасной женщиной и прекрасным состоянием». Он делает выбор в пользу богатства, и несчастными становятся все те, кто с ним связан. Любя Шарлотту и любимый ею, он женится на Мэгги, дочери американского миллионера — экспатрианта, так как Шарлотта бедна. Чтобы быть ближе к принцу, Шарлотта выходит замуж за отца Мэгги. Любовники делают вид, что они никогда не знали друг друга, но Мэгги узнает, что она и ее отец обмануты. Скрывая катастрофу от отца и оберегая его, Мэгги вступает в борьбу с низкими, аморальными людьми. Она добивается разрыва между принцем и Шарлоттой... и восстанавливает гармонию в обоих семействах. Но эта «гармония» весьма относительна.

Объективно эти романы говорят о затяжной, скрытой болезни буржуазного общества, о его глубоком разложении. Осборн Андреас, рассматривающий творчество Джеймса абстрактно, игнорируя классовые противоречия буржуазного общества, тем не менее делает верный общий вывод: «Взятое в целом, творчество Джеймса ставит диагноз и констатирует болезнь, и болезнь эта присуща не только одной стране и одному классу, но всей цивилизации»². Нужно только добавить — буржуазной цивилизации.

И если бы Джеймс излагал содержание своих романов в удобочитаемой форме, они несомненно получили бы известность. Но написанные по «второй манере», когда у Джеймса изменился и метод и стиль, они остались малодоступными для широкого читателя.

Выясним, хотя бы вкратце, особенности этой «второй манеры». Для метода позднего Джеймса весьма характерен косвенный показ вместо прямого, непосредственного. Все события и чувства главных героев раскрываются у него через разговоры второстепенных персонажей, которые следят за жизнью главных героев, обсуждают их поступки и чувства, часто удивляясь, почему герой поступил так, а не иначе, и строят свои предположения. Никогда Джеймс не сводит читателя, так сказать, с глазу

¹ Fourteen Stories of Henry James, p. IX.

² Osborn A n d r e a s. Henry James and the Expanding Horizon. A Study of the Meaning and Basic Themes of James's Fiction. Seattle, 1948, p. 155.

на глаз с главными героями, все подано сквозь призму восприятия наблюдателей, которые, как в карточной игре, узнают карты и козыри своих партнеров лишь в конце игры.

Вторая особенность метода Джеймса — это бедность повествовательного элемента, склонность писателя к психологическому анализу. Однако психологизм Джеймса своеобразен. Как указывает Н. Г. Чернышевский, ценность психологического анализа в способности писателя «улавливать драматические переходы одного чувства в другое, одной мысли в другую», создавать «картины внутренних движений», показывать «диалектику души», а не «в простом анатомировании чувства»¹. Отмечая эти особенности у Толстого, Чернышевский замечает, что Толстой не злоупотребляет психологическим анализом, «умеет играть не одной этой струной».

Выявляя особенности психологического анализа Джеймса, мы констатируем у него «простое анатомирование неподвижного чувства». Джеймс слишком детально раскрывает внутренний мыслительный процесс своих героев, он фотографирует ход их мыслей. Впоследствии все это было доведено модернистами до абсурда и привело к появлению пресловутого «потока сознания», столь наглядно продемонстрированного в романах Джойса.

Кроме того, психологический анализ не сочетается у Джеймса с показом общественных связей людей. И хотя в его романах присутствует социальная сила — власть денег, — все же можно сказать, что Джеймс явился создателем узкопсихологического романа, в котором социальный критицизм либо приглушен, либо вовсе отсутствует.

Для «второй манеры» Джеймса характерен также специфический стиль. Речь персонажей не индивидуализирована. Все они говорят одним языком, именно языком самого автора. Язык же автора — это язык эрудита и гурмана. Но не только манерность и стремление к «хорошему тону» отличают язык позднего Джеймса. В его романах много неясных мест, часто встречаются «риторические головоломки», «провалы ясности», как называет их американская критика. Даже близкие жаловались на стиль Джеймса. Брат писателя, Вильям Джеймс, умолявший его вернуться к ранней манере, осуждал его «теперешний неслыханный стиль», благодаря которому Джеймс стал «курьезом литературы». «Из-за своих неясности, косвенных намеков и словесной неуловимости — ты просто недоступен»².

Однако рассмотренными романами Джеймс не сказал еще последнего слова. Таким последним словом явились его книга очерков об Америке «Сцены американской жизни» (1907 — ре-

¹ Н. Г. Чернышевский. Избр. соч. М., 1950, стр. 707.

² Цит. по книге: W. Witham. Living American Literature. N. Y., 1947, p. 189.

зультат визита в США в 1904 г.) и незаконченный роман «Башня из слоновой кости» (1914). В «Сценах американской жизни» Джеймс с сожалением констатирует в США «триумф посредственности и апофеоз невежества»¹. С горечью признает Джеймс, что миллионы американцев вынуждены «жить под сенью все новых и новых трестов... жить, чтобы придти к разочарованию, убедиться, что жизнь отравлена, а надежды разбиты»². В книге Джеймса выражены его мрачные думы о путях развития капиталистической Америки, тревога за будущее родины.

Роман «Башня из слоновой кости» пронизан этими же настроениями. Действие романа происходит в США. Главные герои романа — племянник миллионера Филдер и дочь другого миллионера Розанна Го — проникаются отвращением к праздной жизни, к богатству, «запятнанному кровью и преступлениями», ко всему миру дельцов и накопителей³.

Этот последний роман показывает в то же время, что Джеймс до конца своих дней не смог найти для своих героев (как и для самого себя) иного выхода, кроме бегства из Америки. Как явствует из черновых набросков, Филдер должен отказаться от наследства и уехать в Европу.

Изгнанный в Европу отвращением «к главному американскому лозунгу — делать деньги», Джеймс занял своеобразное место в истории американской литературы. В своем отрицании долларовой культуры он опирался на творчество больших мастеров реализма, понимая, хотя и не всегда глубоко, силу и величие их искусства.

Но разрыв с родиной в самом начале творческого пути лишил писателя важного жизненного материала, необходимого для создания больших художественных произведений. Джеймсу достался незавидный удел описывать быт и нравы узкого круга экспатрированных американцев. Ему осталось расходувать свои большие силы на детальное описание мыслей и ощущений своих героев, на психологическое экспериментирование. Джеймс стал «курьезом литературы», отпугнув массового читателя, заплатив дорогой ценой за стремление писать «для немногих»!

В этом и заключается главный урок, который могли извлечь демократические писатели из его примера.

Уильям Дин Хоуэллс. Первый этап творчества (1865—1885). Хоуэллс (1837—1920) родился на Среднем Западе, в штате Огайо. Он вышел из той же среды, что и Марк Твен — из среды сельской интеллигенции: его отец был редактором местной газеты. Как и маленький Твен, десятилетний Хоу-

¹ Henry James. The American Scene. N. Y., 1946, p. 464.

² Там же, стр. 239.

³ См. F. O. Matthiessen. Henry James. The Major Phase, p. 127.

эллс начал работать типографским учеником, овладел профессией наборщика. Юношей он служил в газетах штата Огайо, поддерживая семью.

Однако дальнейшая жизнь Хоуэллса сложилась так, что он рано оказался связанным с буржуазными «респектабельными» кругами. Отсюда изрядная доля филистерства в его характере и идеологии, от которого Хоуэллс не смог избавиться в течение всей своей жизни.

В начале 1861 г. Хоуэллс, благодаря протекции друзей, получает место консула в Венеции и уезжает в Италию, где живет около четырех лет. Таким образом, Гражданская война, это величайшее испытание, которое легло на плечи народа, прошла мимо него.

В 1865 г. Хоуэллс возвращается на родину и отправляется в милый его сердцу Бостон. Издатели-дельцы и «брамины» оказывают молодому писателю большое доверие: он назначается заместителем редактора «Атлантического ежемесячника». Хоуэллс поселяется в Кембридже, по соседству с Лоуэллом, Холмсом, Лонгфелло. Здесь же зарождается его дружба с Генри Джеймсом.

Через три года, в 1869 г., Хоуэллс становится главным редактором «Атлантического ежемесячника», рупора идей школы Новой Англии. Это было приобщение к числу «избранных», восхождение на литературный Олимп.

Однако вполне послушным учеником бостонцев Хоуэллс не стал. Сын Запада, в какой-то мере знавший народную жизнь, он занял промежуточную позицию между пуританской Новой Англией и плебейским Западом. Будучи своим человеком в кругу Лоуэлла, Холмса и Джеймсов, Хоуэллс в то же время поддерживал дружеские отношения с Марком Твенем, который терпеть не мог «браминов».

Любопытно на этот счет замечание Бута Таркингтона: «Трудно представить себе, чтобы Марк Твен и Генри Джеймс легко нашли общий язык и симпатизировали друг другу лично и творчески. Но Хоуэллс счастливо оказался близок обоим этим писателям в течение всей своей жизни; он любил их лично, любил их книги, уважал их мнения»¹.

Эта «счастливая» особенность Хоуэллса на самом деле была его несчастьем, она не позволила ему стать настоящим реалистом. Хоуэллс взял на себя роль посредника между Новой Англией и Западом, и его собственное творчество является чем-то промежуточным между «изысканной традицией» и критическим реализмом, причем на разных этапах творческого пути он то приближался к критическому реализму, то отдалялся от него.

¹ См. W. D. Howells. The Rise of Silas Lapham. Cambridge, p. XX.

На первом этапе (1865—1885) творческого пути Хоуэллс испытывает влияние бостонской школы. В своих рассказах и романах этого времени он затрагивает исключительно моральные, этические проблемы, его герои держатся строго в рамках «приличия и благовоспитанности». Таков его первый роман «Их свадебное путешествие» (1872), в котором Хоуэллс разделяет со своими героями, молодоженами Марчами, самые поверхностные, наивные представления об Америке.

Более удачным оказался следующий роман — «Случайное знакомство» (1879). Роман этот показывает, что в Хоуэллсе, несмотря на его преклонение перед «браминами», жил сын Запада.

Героиня этого романа, Китти Эллисон, девушка с Запада, знакомится во время путешествия в Канаду с чопорным бостонцем, мистером Арбатом. Хоуэллс дает меткое, сатирическое изображение бостонца. Арбатон весь пропитан пуританизмом, условностями и предрассудками Новой Англии. Китти довольно зло высмеивает эти условности: «Он заставляет вас сомневаться, не слишком ли вульгарным является дыхание и циркуляция крови, и не лучше ли было бы, с точки зрения утонченности и изысканности, прекратить эти процессы»¹.

Читатель видит очевидное превосходство Китти над Арбатом. Она не только свободна от условностей и чопорности, не только обладает чувством юмора, но и привлекает демократическими убеждениями, привитыми ее отцом, редактором аболиционистской газеты, убитым южанами на пороге своего дома.

Арбатон с трудом преодолевает свое высокомерие, чтобы снизойти до ухаживания за какой-то провинциальной девицей. Он мучается, сделав открытие, что влюблен в Китти. В конце концов любовь одерживает верх над предрассудками, и бостонец делает предложение. Девушка дает согласие, но в этот же день Арбатон, смертельно напуганный тем, что две знакомые дамы из Бостона увидели его в обществе провинциальной девицы, трусливо покидает Китти. Он пытается потом оправдаться, но Китти отвергает его.

И. С. Тургенев высоко оценил этот роман, о чем сообщил Генри Джеймс своему другу². Со своей стороны Хоуэллс проявил огромный интерес к великому русскому реалисту. Известно, что в 70-х годах в США царил культ Тургенева, и Хоуэллс не мог остаться в стороне от этого повального увлечения Тургеневым. Как признал впоследствии Хоуэллс, романы Тургенева заставляли его серьезнее отнестись к своей писательской профессии, понять, что у писателя есть обязанности перед обществом³.

¹ W. D. Howells. A Chance Acquaintance. Boston, 1873, p. 149.

² См. Olov Fruckstedt. In Quest of America. A Study of Howells' Early Development as a Novelist. Upsala, 1958, p. 170.

³ См. Edwin Cady. The Road to Realism. N. Y., 1956, pp. 196—197.

Попыткой серьезнее трактовать американскую жизнь явился роман «Современный пример» (1882). В нем Хоуэллс выражает тревогу и протест против новой морали, новых нравов, идущих на смену честным, патриархальным нравам старой Америки. Дух наживы, стремление к успеху и продвижению охватили американское общество, и перед этой погоней за успехом отступают старые добродетели, гибнет совесть и порядочность. Печальным примером (который Хоуэллс называет «современным примером») такой деградации личности в условиях новой Америки является жизненный путь рядового американца Бартли Хаббарда.

Новая циничная мораль, лихорадка «успеха» толкают Хаббарда, молодого редактора провинциальной газеты, на безнравственные поступки. Не получив согласия родителей невесты на выгодный брак, он бежит с ней в Бостон и женится, заставив родителей смириться с совершившимся фактом.

В Бостоне Хаббард занимается к капиталисту нового типа — владельцу газеты Уинтербаю, который цинично излагает ему свое кредо: «Я считаю, что первая обязанность общественного органа печати состоит в том, чтобы делать деньги для его владельца»¹.

Молодой Хаббард быстро усваивает этот дух Новой Америки. В погоне за сенсационным материалом он совершает бесчестные, некрасивые поступки, и его изгоняют из мира журналистики (Хоуэллс все еще не может понять, что журналистика давно отступила перед бизнесом). Постепенно Хаббард все больше опускается, начинает пить, бросает жену и уезжает куда-то на Запад. Чтобы развязать себе руки, Бартли Хаббард подает в суд на развод, заявив, что жена его умерла, но Марсия является на судебное разбирательство. В конце концов Хаббард погибает, связавшись с какой-то подозрительной компанией авантюристов-дельцов.

Деградацию личности, распад семьи — вот что несет новая монополистическая Америка. Но хотя Хоуэллс угадал новые явления в жизни Америки, он не может глубоко отразить их. То, что стало непреложным фактом, ему кажется только тенденцией. Миру Уинтербая и Хаббарда писатель противопоставляет мир добропорядочных, честных джентльменов — владельца газеты Атертона, от которого ушел Хаббард, и его друга, богача Хэллека. Эти персонажи выступают как оплот старой честной Америки. После смерти Хаббарда Хэллек женится на Марсии, и этот брак как бы утверждает торжество старых традиций над новыми.

Новую тему Хоуэллс затрагивает в романе «Возвышение Сайласа Лафэма» (1884). Здесь дается история американского

¹ W. D. Howells. A Modern Instance. Vol. II. Leipzig, 1882, p. 220.

фермера, разбогатевшего после Гражданской войны на производстве минеральной краски. Грубый, неотесанный, но честный Лафэм переезжает в Бостон, открывает контору. По настоянию дочери и жены он строит роскошный особняк в районе Бикон-Стрит и пытается войти в круг бостонской аристократии, но терпит поражение из-за своих плебейских замашек. (Кстати, мир бостонцев изображается уже без всякой иронии, с должным почтением.) За этим поражением следуют финансовые затруднения фирмы в результате кризиса 1873 г. Лафэм мог бы путем мошеннических сделок выйти из затруднения, но он предпочитает банкротство обману доверившихся ему людей. Так совершается экономическое падение и моральное возвышение Сайласа Лафэма.

В романе есть серьезная идея: объективно история Лафэма показывает, что честному человеку нечего делать в мире бизнеса, что бизнес и честность несовместимы. Но у Хоуэллса нет сознательной постановки этой проблемы, нет принципиального осуждения буржуазного предпринимательства, не показано хищническое лицо дельцов. Его интересуют не социальные проблемы, а этические.

Для творческого метода раннего Хоуэллса, кроме того, характерна установка на изображение обыденной американской жизни. Хоуэллс — враг развлекательной литературы, построенной на невероятных приключениях, полной всяких трюков и ухищрений. Он требует показа обыденной жизни обыкновенных людей. В романе «Случайное знакомство» Китти так формулирует этот метод: «Если бы мне пришлось написать рассказ, то я меньше всего придала бы значения сюжету. Местом действия я бы избрала скучнейшее и обыденнейшее место и отсюда извлекла бы все возможности». В хорошем произведении, продолжает Китти, «не происходит ничего из ряда вон выходящего, зато детально рассказывается о ежедневных, обыденных вещах, и все естественно заканчивается без какого-либо результата»¹.

На первый взгляд кажется, что метод Хоуэллса напоминает метод Чехова. Известно, что Чехов был врагом мелодрамы и всяких эффектов как в своих рассказах, так и в пьесах. В его произведениях тоже «не происходит ничего из ряда вон выходящего». Но Чехов умел извлекать большие возможности из обыденной ситуации. За незначительными событиями и обыденными эпизодами у Чехова всегда встает общественный строй, порождающий или тоску и неудовлетворенность, или пошлость и самодовольство его героев. Но у Хоуэллса социальные мотивировки отсутствуют, остаются лишь банальные истории без всякого их социального осмысления.

Таким образом, требование изображения обыденной американской жизни имеет у Хоуэллса свои сильные и слабые сторо-

¹ W. D. Howells. A Chance Acquaintance, p. 164.

ны. Оно означало, конечно, поворот к реализму. Но в то же время реализм раннего Хоуэллса — это не критический реализм: Хоуэллс не смог овладеть искусством типизации, он растрачивается на мелочные ситуации, на решение мелких, морально-этических проблем.

К раннему Хоуэллсу хорошо подходит определение проф. Патти: «Он принял смягченный реализм, робкий и рафинированный, реализм, который не оскорблял бы чувствительность Бостона»¹.

С 1885 г. Хоуэллс начинает вести отдел критики в журнале «Харперс». Регулярно, из месяца в месяц, Хоуэллс помещает обзоры американской литературы. Он ведет настойчивую борьбу против развлекательной литературы, противопоставляя ей большое реалистическое искусство. Хоуэллс поддерживает талантливого и смелого реалиста Де Фореста, он указывает на достоинства Эгглстона и Э. Хоу.

Однако по отношению к американской действительности Хоуэллс все еще настроен благодушно. В сентябре 1886 г. он пишет статью о превосходстве американской жизни над европейской. Сравнивая США и Англию, Хоуэллс заявляет, что американец, «который имел счастье» родиться в США, «дышит воздухом, полным блестящих возможностей и сияющих обещаний». Сравнивая далее американскую действительность с русской в связи с анализом «Преступления и наказания» Достоевского, Хоуэллс провозглашает свой знаменитый тезис об американском оптимизме, который был закреплен за ним как девиз его творчества. Хоуэллс уверен, что если бы американский писатель «затронул столь глубоко трагическую тему», как Достоевский, он «сделал бы ложную и ошибочную вещь... Вот почему наши романисты касаются наиболее приятных сторон жизни, которые являются в то же время наиболее американскими»².

Не забудем, что эта статья была написана после майских событий 1886 г. в Чикаго, два месяца спустя после того, как начался Хеймаркетский процесс. По иронии событий, Хоуэллс вынужден был, вслед за написанием своей одиозной статьи, броситься в гущу борьбы, чтобы предотвратить американскую трагедию.

Глава VII

ОТ ОБЛАСТНИЧЕСТВА К КРИТИЧЕСКОМУ РЕАЛИЗМУ

Укреплению позиций критического реализма в литературе США в 60-х годах и после Гражданской войны способствовала

¹ F. L. Pattee. A History of American Literature, Since 1870, p. 212.

² The Writings of William Dean Howells. N. Y. and Lnd., 1910, p. 252.

школа местного колорита или, пользуясь другим термином, областническая литература, весьма близкая к народной жизни.

Областническая литература продолжала дело, начатое ранним американским юмором. Уже Лонгстрит, Хупер и Гаррис стремились показать быт и нравы своей общины, диалект своего штата. Писатели-областники расширили и углубили это исследование специфических черт жизни отдельных районов США. Вместо «картин» и сцен у них появляются целые повести и романы.

В то же время, добросовестно изучая диалекты своих штатов, давая картины нравов и обычаев своего района, описывая праздники и трудовые процессы, обстановку и утварь, характерные типы людей, писатели-областники явились прямыми предшественниками критического реализма 70-х годов, они пролагали ему пути, расчищали для него почву. Проф. Уонн справедливо писал, что «само сосредоточивание внимания на определенных районах страны и на специфических типах характеров, специфике диалекта, специфике одежды содействовало тому заботливому исследованию реальных явлений жизни, которое составляет первое требование первостепенного реалиста»¹.

Вот почему границы между областнической литературой и критическим реализмом подчас бывают расплывчатыми, так как резкой демаркационной линии между ними нет.

И все-таки можно установить различие между областнической литературой и критическим реализмом. При всей своей достоверности и правдивости в изображении деталей быта, обстановки, языковых особенностей, областники часто скользили по поверхности явлений. Они хорошо передавали внешнюю сторону жизни американского народа, но не могли проникнуть в ее глубины, не достигали широты обобщений. Они стремились отразить специфические особенности своего штата, и этого рода картины стали у них самоцелью.

Основным недостатком творческого метода писателей-областников была слабость типизации, а также недостаточная глубина социальной проблематики. Именно успешное овладение принципом типизации и постановка больших социальных проблем возвышают критический реализм над литературой местного колорита.

Областническая литература возникла в начале 60-х годов и продолжала свое существование, в творчестве отдельных ее представителей, до конца 80-х годов. Но как литературное течение, сыгравшее положительную роль в развитии критического реализма, она имела значение лишь в 60-е годы. Главными представителями областнической литературы были: на Западе — Росс Браун, на Востоке — Джуэтт, на Юге — Мэрфри.

¹ L. W a n n. Ed. The Rise of Realism, pp. 10—11.

Росс Браун (1834—1880) дал первые зарисовки жизни Дальнего Запада в книгах «Беглый взгляд на Уошоу» (1860), «Скитальцы побережья. Хроника приключений в Калифорнии» (1861) и «Вторичный визит в Уошоу» (1865). В них он описывает старательские поселки, бродячих актеров и театр того времени, газетный мир Сан-Франциско, индейские резервации. Росс Браун выступил в защиту истребляемого коренного населения США, он обратил внимание на жестокость и произвол властей в индейских резервациях.

В начале 60-х годов Браун совершил поездку в Европу и создал серию очерков об этой поездке в духе западного юмора. Эти очерки помогли Марку Твену создать своих «Простаков за границей» (1869). Точно так же книга Росса Брауна о Дальнем Западе проложила дорогу некоторым произведениям Твена, в частности его книге «Закаленные» (1872).

На Востоке начало областнической литературе положила Бичер Стоу своим романом «Жемчужина с острова Орр» (1862), где она описала патриархальный мир рыбаков, отставных капитанов, старых дев острова Орр, штата Мэн. Мир этот выписан любовно и с сочувствием. Хотя Бичер Стоу очень быстро вышла за рамки местного колорита, у нее нашлись последователи ее временного увлечения, которые продолжили областнические тенденции. Такой писательницей была Сарра Орн Джуэтт (1849—1909). Начиная с первой книги «Дипхэвен» (1877), Джуэтт продолжала линию, намеченную Бичер Стоу в «Жемчужине с острова Орр», описывая заброшенные деревушки и фермы на побережье штата Мэн. Книгам Джуэтт присущи гуманизм ее учительницы; она рисует жизнь бедного населения Новой Англии с глубоким сочувствием.

На Юге первые образцы областнической литературы — это рассказы Дж. Кейбла, созданные в середине 70-х годов. Но Кейбл, подобно Бичер Стоу, скоро перерос областнические рамки. Верной до конца областническим традициям осталась Мэри Мэрфри (1850—1922). Ее сборник рассказов «В горах Теннесси» (1884) показывает характерные типы горцев Юга, их нравы, их диалект. Это — местный колорит в его чистом виде. Мэри Мэрфри творила тогда, когда областническая литература уже сделала свое дело и потеряла значение.

Областническая литература явилась хорошей школой для целой группы американских реалистов 60—70-х годов (Бичер Стоу, Брет Гарта, Эгглстона, Кейбла), ибо ее ценнейшим качеством было великолепное знание народной жизни. Сумев на этом материале нарисовать типические характеры и затронуть большие социальные проблемы, эти писатели поднялись над узостью областнической литературы, создав высокие образцы критического реализма и способствуя укреплению общенациональной литературы.

Бичер Стоу

Уже в конце 50-х годов Бичер Стоу обращается к изображению Новой Англии, ее прошлого и настоящего. Этот поворот отмечен историческим романом «Сватовство священника» (1859), в котором описана жизнь пуританской деревушки конца XVII в. и дается скрытое осуждение фанатизма церковников.

В последующие годы мы наблюдаем у писательницы непрерывно возрастающий интерес к народной жизни, что нашло свое отражение в «Жемчужине с острова Орт» (1862). С годами интерес к народу, людям труда становится более осознанным: он диктуется уже не желанием выявить местный колорит, а глубоким пониманием огромной роли народа в жизни страны, народа — борца против рабства, носителя передовых демократических идей. В книге «Люди нашего времени» (1868) Бичер Стоу писала по поводу Гражданской войны: «**За** нас и за наше дело стоят простые трудящиеся классы Европы — все, кто трудится и проливает пот, кто угнетен. **Против** нас — все привилегированные классы, знать, принцы, банкиры и крупные промышленники, живущие паразитически»¹.

Бичер Стоу все глубже погружается в недра народной жизни, и здесь она нашла противоядие против пуританизма и условностей бостонской школы. Ее творчество приобретает реалистическую смелость и социальную зоркость, способность передать существенные стороны американской жизни через типические характеры и явления.

Таков ее двухтомный роман «Олдтаунские старожилы» (1869), рисующий жизнь Бостона и деревушки Олдтаун в конце XVIII — начале XIX столетия. Здесь параллельно разворачивается повествование о богатых семьях Бостона и скромных тружениках Олдтауна, причем симпатии писательницы на стороне последних.

Бостонская часть романа, связанная с историей Эллери Давенпорта, выходца из богатой семьи, авантюриста и политикана, сотрудничавшего с англичанами в ходе войны за независимость, не представляет большого интереса. Сила романа, его значительность — в реалистических картинах жизни деревушки Олдтаун, в метко схваченных типах ее обитателей. И если Бостон вместе с Давенпортами историчны и целиком принадлежат XVIII в., то Олдтаун с его характерными жителями — это современная писательнице деревня, проецированная в прошлое.

Бичер Стоу показывает общину в социальном разрезе. Первым человеком и самым влиятельным лицом в деревне является пастор Лотроп. Со скрытой иронией она замечает, что сей па-

¹ Цит. по книге: Charles Foster. The Rungless Ladder. Harriet Beecher Stow and England Puritanism. Durham, 1954, p. 55.

стырь заблудших душ был не чужд мирских благ и не все свои помыслы посвящал богу и молитвам: «Он, однако, улучшил свои житейские дела матримониальным союзом с вдовой — женщиной, весьма состоятельной, принадлежащей к одному из самых аристократических семейств Бостона»¹.

В целом пастор охарактеризован в сдержанных тонах, зато зажиточные фермеры Олдтауна показаны с беспощадным реализмом и значительной долей сарказма.

Бичер Стоу ведет читателя в гомстеды Крэба Смита и его сестры мисс Асфиксии Смит. Мрачна жизнь в этих гомстедах, их владельцы, одержимые жадностью, демоном накопительства, — жалки и достойны презрения.

Крэб Смит — американский Плюшкин, тип деревенского мироеда. «Характер Калеба Смита, — пишет Бичер Стоу, — побудил людей переделать его имя на «Крэб»². Это была одна из тех раздражительных, угрюмых и несговорчивых натур, которые повсеместно встречаются в Новой Англии и которые, подобно угловатым яблокам, употребляющимся для производства сидра, представляют смесь жесткости, кислотности и горечи. Ни один сосед не осмеливается просить у него одолжения; никто не надеялся взять у него что-нибудь взаймы; никто без крайней нужды не нанимался к нему в работники и не хотел помочь ему добровольно»³.

Однажды на ферму Крэба зашла бедная женщина, миссис Персиваль, покинутая мужем и оставленная на произвол судьбы с двумя детьми. Миссис Смит разжигает плиту, чтобы согреть для нее чай. Приближаясь к дому и увидев дым из трубы, Крэб начинает ворчать на жену: «Вот опять палит дрова — без кониа жжет дрова. Сказал же ей, что не хочу, чтобы она готовила чай на ночь. Эти старухи сошли с ума и околдованы чаем, они готовы пожечь все твои столы и стулья, лишь бы приготовить свое пойло. И почему, чума ее возьми, не может она съесть холодной свинины и картошки и выпить чашку сидра, как умею обходиться я? Так нет же, обязательно ей нужно разводить огонь и кипятить котел».

Явившись домой и узнав, что чай готовится для больной женщины и детей, старый скряга напускается на жену с новыми упреками: «Да, я вижу, что ты взяла их на попечение. Я вижу, что и впрямь думаешь, что мы содержим богадельню и что все нищие — наши... Почему ты не отослала ее к властям? И за какие грехи я должен содержать ночлежку для нищих!»⁴.

Однако испуг Крэба был непродолжительным: миссис Персиваль умирать в эту же ночь, а ее сына Крэб берет к себе в ка-

¹ H. Beecher Stow. *Oldtown Folks*. V. I. Leipzig, 1869, p. 17.

² Это слово означает дикое яблоко, кислоту.

³ H. Beecher Stow. *Op. cit.* V. I, p. 107—108.

⁴ Там же, т. I, стр. 110—111.

честве дарового работника. Девочку забирает его сестра Асфиксия. Оба бессовестно эксплуатируют детей.

Не меньшую антипатию вызывает мисс Асфиксия Смит. Образ ее очень важен, ибо в лице ее писательница осуждает пресловутую американскую деловитость, практицизм, не оставляющий места для духовных интересов.

Вот ее великолепный портрет, достойный кисти Диккенса: «Мисс Асфиксия была высокой и худой. Природа создала ее, как она сама частенько говаривала, исключительно для дела. Она не допускала, чтобы ее мускулы покрывались излишним слоем жира, или имели приятную округлость. В ней ничего не осталось, кроме хороших, крепких, надежных костей и жестких, упругих, натянутых мускулов. Ей было за пятьдесят, и волосы ее изрядно поседел»¹.

Бичер Стоу высмеивает ее деловитость, ее убогую мораль собственника: «Все идеи мисс Асфиксии о цели и смысле человеческого существования выражались одним словом — работа. Она сама была рабочей машиной, всегда заведенной и безотказно действующей... Она имела большую ферму и вела хозяйство с помощью батрака, она содержала выгодную сыроварню и была уважаема повсеместно как деловитая женщина»².

Деревенская беднота Олдтауна представлена Сэмом Лоусоном, его женой Хепси и кучей детей. Сэм Лоусон является прямым антиподом мисс Асфиксии не только с точки зрения богатства. Образ жизни Сэма, его философия — прямое опровержение идей мисс Асфиксии о цели человеческого существования. И надо сказать, что симпатии писательницы, при всех недостатках Сэма, на его стороне. Образ этот, хоть он и эпизодичен, является самым важным в романе. Он придает ему глубину и значительность.

Вот блестящий портрет Сэма Лоусона, первого бездельника Олдтауна, изумительного рассказчика, любимца деревенских ребятшек: «Высокий, с неуклюжей, расслабленной походкой, с какой-то развинченной фигурой, с длинным худым лицом и водянистыми голубыми глазами на выкате, в очень обносившейся, развевающейся по ветру одежде, он занимал ответственное положение первого бездельника и никчемного человека в нашей деревушке Олдтаун»³.

В авторских отступлениях мы находим интересные рассуждения по поводу национальных черт характера, присущих американцам: «Каждая деревушка Новой Англии, если вы только задумаетесь над этим, должна иметь своего бездельника с такой же неизбежностью, как она имеет свою школу или молитвен-

¹ Н. Beecher Stow. Op. cit., V. I, p. 129.

² Там же, т. I, стр. 121.

³ Там же, т. I, стр. 41.

ный дом. Природа всегда стоит на страже в тех случаях, когда нужна компенсация. Труд, бережливость, усердие — столь непрерывно действующие, подобно паровой машине, силы в жизни янки, что общество должно иметь то тут, то там смазывающие средства в виде отъявленного бездельника — человека, который решительно никуда не спешит, никогда не работает, держась в свойственной ему одному легкой и непринужденной манере, несмотря на энергичный протест всей общины... Сэм занимал этот пост в Олдтауне с большим достоинством»¹.

Любопытно, что Сэм — человек больших способностей, что называется, мастер на все руки. Никто во всей округе не может лучше его подковать лошадь, починить часы, запаять кастрюлю, отремонтировать двери, сделать раму и сыграть на скрипке. Но семья его живет в постоянной бедности, и виной этому не только его лень. Хотя образ этот комического плана, но нетрудно увидеть в нем и социальную драму.

Сэм Лоусон — еще один представитель социального дна американской общины, ведущий свою родословную от Симона Саггса. Характеризуя Сэма как бездельника и никчемного человека, Бичер Стоу дает понять, что такова была оценка «здравомыслящих» обывателей, но сама писательница видит в нем нечто иное. У Сэма нет ничего, кроме жены и кучи ребятишек. Он последний бедняк на селе и знает, что ему не выбиться из нужды, что для этого нет честных путей. Он давно отказался от всяких попыток изменить свое положение. В то же время Сэм презирует «мудрость» буржуа, поклоняющегося чистогану. Его шалопайство, невозмутимость, с которыми он принимает бедность и нужду, — это защитный панцирь, предохраняющий его от отчаяния. Бичер Стоу заставляет читателя увидеть в нем народный здравый смысл, большую наблюдательность, отзывчивость и насмешливое отношение к богатым.

Сэм интересен и как деревенский философ, как носитель морали и взглядов, расходящихся с общепринятыми буржуазными идеалами. Его отношение к труду совсем не американское, не расчетливо-деловое, но артистическое: «Только то, что лежало за пределами практической необходимости и требовало артистического труда, могло пробудить всю энергию его души»², замечает автор. Сэм не любит рутины, он работает только по вдохновению.

Сэм Лоусон любит полежать на траве, порассуждать о быстротечности жизни, о красоте окружающего мира, и только жена возвращает его к безрадостной действительности. «Ну, наконец-то я тебя нашла. Вот где ты, Сэм Лоусон, лежишь, растянувшись на спине, в одиннадцать часов утра, а картошка не копана и ни

¹ Н. Beecher Stow. Op. cit., V. I, p. 41—42.

² Там же, т. I, стр. 48.

щепки дров не нарублено, чтобы приготовить обед!»¹. С такими словами налетает на него Хепси.

Но Сэм невозмутим. Он оправдывается перед женой, ссылаясь на то, что должен же человек когда-нибудь задуматься о бренности жизни. «Хепси, я всего-навсего размышлял. Если мы не будем размышлять по временам обо всех этих вещах, для нас же будет хуже со временем»². Сэм просто великолепен со своими размышлениями и созерцаниями в деловитой и суетливой Америке! Неохотно отрывается он от созерцания природы и отправляется вслед за Хепси.

Мудрыми являются ответы этого деревенского философа на упреки в лени: «Но, мисс Баджер, вы же знаете пословицу: «Один только труд без игр и забав делает Джека тупым ребенком». Я должен освежаться, восстанавливать силы, иначе я совсем выдохнусь. Боже милостивый, даже лесопилка и та должна по временам останавливаться для смазки. Не каждый может так, как Сфикси Смит, работать день и ночь в течение этих двадцати лет... Я не трачу времени зря, когда я брожу, если я в этом нахожу удовольствие. Послушайте, ведь это же — часть того, для чего мы созданы. Если буду я корпеть и корпеть за работой, днем и ночью, я не получу ничего, но если я время от времени прилягу на солнышке в полдень, я получу кое-что, пока я живу. Боже милостивый, ведь это единственное утешение, которое у меня есть — наблюдать за облаками и птичками и забывать совсем о существовании Хепси, и детей, и моей кузницы»³.

Марк Твен высоко ценил образ Сэма Лоусона как типичную фигуру «добродушного бездельника и шалолая», характерную для каждого провинциального города США. В рассказе «Человек, который совратил Гедлиберг» (1898) Твен характеризует своего Джека Холидея как «типичного Сэма Лоусона этого города»⁴. И этот двойник Сэма Лоусона оказывается самым язвительным критиком именитых людей Гедлиберга, хорошо видящим их лицемерие и алчность.

Если Сэм отчасти добровольный бездельник, то его жена Хепси — это олицетворение бедствующей трудовой Америки, отчаянно борющейся с нуждой.

Вот мастерский портрет Хепси, которую нужда и беспечность мужа сделали вспыльчивой и раздражительной: «Это была грубо сколоченная, но плотная и энергичная маленькая перечница со стреляющими черными глазами и бледными щеками. Рот у нее всегда был полуоткрыт, как курок ружья на взводе, готовый в любой момент выпалить острый саркастический упрек по адресу

¹ Н. Beecher Stow. Op. cit., V. I, p. 51.

² Там же, т. I, стр. 52.

³ Там же, т. II, стр. 279—280.

⁴ Mark Twain. Selected stories. Moscow, 1943, p. 15.

безбрежной, бездонной и постоянной неработоспособности ее мужа»¹.

Но Хепси не просто фольклорная сварливая жена. Гуманизм Бичер Стоу позволяет ей понять тяжелую долю этой женщины. В противоположность мужу, пишет автор, «бедная Хепси сама была воплощением занятости. Это было рано поднимающееся, суетливое, быстродвигающееся, ловкое, энергичное, способное маленькое существо. Нанимаясь к соседям стирать, мыть и скрести полы, делать уборку; делая жилетки для портного и помогая сапожнику в пошивке обуви; едва успевая прополоть кукурузу и картофель в промежутках между поденщиной, она ухитрялась прокормить и одеть шестерых детей или, вернее следовало бы сказать, семерых, включая Сэма»². Драгоценные детали быта и жизни бедняков, которых не найдешь даже в американском юморе!

Буржуа любит упрекать бедняка в лени, в нежелании трудиться, любит разглагольствовать о том, что только трудолюбием можно нажить богатство. Бедная Хепси — живое опровержение этой легенды. Бичер Стоу становится на защиту этой женщины, несмотря на то, что все жители Олдтауна осуждают сварливую жену Сэма. «Нельзя отрицать, что бедная Хепси действительно была сварливая женщина в полном смысле этого слова. Но она боролась с жизнью в одиночку, изо всех сил, со всей яростью ожесточенных чувств, и вышла из этой борьбы ищарапанной, растрепанной, потеряв женскую грацию»³.

Образ Хепси — замечательная победа гуманизма и реализма Бичер Стоу. История этой труженицы — образец глубокого проникновения в жизнь трудового народа, знания народной жизни. О Хепси можно сказать с большим основанием, чем о Сэме, что каждая деревушка Новой Англии имеет свою Хепси, борющуюся за кусок хлеба, за жизнь своих детей.

Не все страницы романа Бичер Стоу пронизаны духом критического реализма. В частности, история главных героев — троих сирот, добившихся счастья и благополучия, — прямая дань сентиментальным викторианским традициям. Повторяем, сила романа — в его второстепенных персонажах, в картинах народной жизни.

Роман «Олдтаунские старожилы» написан от лица молодого Горация Холиока твердой мужской рукой. При этом для творческого метода Бичер Стоу чрезвычайно характерна установка на возможно более полное воспроизведение жизни всего общества. Писательница не ограничивается описанием героя в изоляции от среды — она считает, что «каждый индивидуум есть не-

¹ Н. Beecher Stow. Op. cit., V. I, p. 45—46.

² Там же, т. I, стр. 46.

³ Там же, т. I, стр. 47.

отъемлемая часть огромной картины общества, в котором он живет и действует, и его жизнь не может быть нарисована без воспроизведения картины того мира, в котором он живет»¹.

Повествование течет плавно, неторопливо. Свою писательскую манеру Бичер Стоу великолепно охарактеризовала словами Горация Холиока, обращенными к читателю: «Создавая эту книгу, я стремился настроить свой ум так, чтобы он был спокойным и безмятежным, подобно зеркалу или горному озеру, и потом дать вам образы, отразившиеся в нем»². Эта установка на незамутненное, неторопливое, доскональное отражение жизни и помогла писательнице широко показать такие социальные типы, мимо которых проходили многие американские писатели XIX в.

Еще более значительным творческим достижением Бичер Стоу явилась ее знаменитая книга «Рассказы Сэма Лоусона у камина» (1872). Книга состоит из восьми историй, рассказанных Сэмом Лоусоном. (Уже в «Олдтаунских старожилах» было брошено замечание, что Сэм был великолепным рассказчиком и «знал всё обо всех»³.) Правда, не все эти рассказы в одинаковой степени отражают суровую действительность. В некоторых из них заметны сентиментально-романтические тенденции («Служанка священника», «Призрак на мельнице» и др.). Но мы находим в сборнике и рассказы в духе народного юмора, созданные на основе традиций Хупера и Джорджа Гарриса. Сэм здесь еще больше напоминает Сата Лавингуда — и своим мастерством рассказчика и насмешливым отношением к власти имущим.

В рассказе «Зеркало Сюлливанов» звучит суровое осуждение богатства и снобизма. Наивный, бесхитростный Сэм становится здесь довольно язвительным. Он тонко иронизирует над богатым снобом, генералом Сюлливаном: «Понимаете, этот генерал был ужас какой тщеславный человек. Старая развалина все суетилась, как бы пустить всем пыль в глаза, как бы выделиться из всех. Боже милостивый! Интересно, что это бедное создание думает сейчас, когда его тело сгнило в могиле и обратилось в прах, а душа отошла в вечность. Ну, ладно, не моего это ума дело, да только оно показывает тщеславие богатых уж очень в ярком свете и заставляет меня быть довольным тем, что я никогда ничего не имел»⁴.

Сэм явно симпатизирует дочери генерала, Руфи, которая не придавала никакого значения богатству. Хотя генерал одевал ее в шелка, и у нее было бриллиантовое ожерелье, и к ней была приставлена служанка, Руфь была одинокой. «Понимаете, Руфь не придавала значения величию. Некоторые люди не придают

¹ Н. Beecher Stow. Op. cit., V. I, p. 11.

² Там же, т. I, стр. 5.

³ Там же, т. I, стр. 47.

⁴ Цит. по книге: Charles Foster. The Rungless Ladder etc., p. 210.

ему значения»¹, — авторитетно заявляет дядя Сэм, уча детей гуманизму и благородству.

Великолепен рассказ «Деньги капитана Кидда». Сделанный по лучшим образцам американского юмора, рассказ Бичер Стоу в то же время превосходит эти образцы силой типизации, большей социальной зоркостью. Короче, используя достижения народного юмора, Бичер Стоу создала великолепный образчик критического реализма.

Опираясь на технику ранних юмористов, Бичер Стоу создает чудесное обрамление: дети собираются в старом амбаре слушать истории старого Сэма Лоусона. «Одним из наших самых любимых легендарных мест был старый амбар. Сэм Лоусон предпочитал его по многим причинам. Во-первых, это было спокойное и уединенное убежище, удаленное на такое расстояние от его собственного дома, что громкие призывные крики Хепси сюда не доносились, и достаточно безопасное, чтобы эта усердная и старательная женщина могла найти его. Кроме того, здесь было мягкое пахучее сено, на котором могли покоиться его раскинутые руки и ноги»².

В обрамлении дается также живописный пейзаж деревни Олдтаун, создающий атмосферу безмятежности и какого-то упоения счастливой минутой: «Наш амбар имел вместительный сеновал. Через распахнутую дверь открывался вид на старую мельницу, на водопад и на отдаленные извивы реки с ее берегами, покрытыми зеленой травой и украшенные склонившимися над ней изящными ивами, с ее белыми островами водяных лилий. И кроме того, в нашем полном распоряжении в этот субботний полдень был Сэм. Это был сонный, мечтательный октябрьский день. Куры лениво кудахтали, обмениваясь «ко-ко-ко» приглушенным тоном, когда они разгребали землю и подбирали зерна под окнами амбара. Внизу, в амбаре, негр Цезарь спокойно трепал лен»³.

И так же спокойно, как река, льется плавная речь Сэма. Есть что-то удивительно привлекательное в его неторопливой речи, в его серьезном и в то же время наивном тоне, в его бесхитростном рассказе...

Однажды жители Олдтауна нашли в окрестностях деревни большой камень. На нем всякие кресты и знаки. Возникает догадка, что здесь зарыты сокровища капитана Кидда, знаменитого пирата XVII в. И вот группа смельчаков-бедняков темной ночью роет колодец на месте камня и на значительной глубине находит железный ящик. Они поднимают его на поверхность, но в этот момент один из искателей клада заговорил (традиционный фольклорный мотив!), и мгновенно ящик срывается и летит вниз, в преисподнюю.

¹ Цит. по книге: Charles Foster. The Rungless Ladder etc., p. 210.

² Цит. по книге: Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 482.

³ Там же.

Главный интерес рассказа заключается в истории белых бедняков Хокумов — представителей социального дна американской общины. Оказывается, что пресловутый камень с надписями обнаружила мамаша Хокум. «Так вот, первой обнаружила эту штуку старая мамаша Хокум, что жила вон в той завалюшке у пруда, по ту сторону пастбища. У них была отменно дурная слава, у этих Хокумов. Как они добывали себе на пропитание, одному богу известно, потому что они ничего не выращивали и не разводили, кроме детей, и дьявол их знает почему, но детей у них была уйма. Их старая хатенка походила на крольчатник: из каждой дыры, из каждой щели торчали детские головы... Да что там — даже таким бедным работающим и энергичным людям, как я (надо сказать, что Сэм не страдает самоуничижением! — *Авт.*) становится немого, когда приходится кормить столько ртов. Боже ты мой! Казалось, их детям не будет конца, так что неудивительно, когда подумаешь об этом, если люди вроде Хокумов впадали в искушение и прибегали к таким способам спасения, какие считаются не совсем правильными.

Как бы там ни было, но люди частенько думали, что старый Хокум слишком близко знакомился с их штабелями дров по ночам, хотя они никогда не могли этого доказать. А когда мамаша Хокум ходила по домам стирать, люди обычно обнаруживали пропажу вещей то здесь, то там, хотя никогда ничего не могли найти в ее карманах. И всегда-то они залезали в долги то к одному, то к другому»¹.

Однажды они задолжали мяснику Гилдеру два доллара. Мамаша Хокум клятвенно обещала возратить деньги «на днях». Проходит много дней, и вот Гилдер направляется к их жилищу, и тут мамаша Хокум проявляет такую дьявольскую находчивость, которой позавидовал бы сам адвокат Пателен. Она прячет своего старика в кровать, а сама встречает Гилдера любезной улыбкой: «О, мистер Гилдер, мне стыдно видеть вас: ведь мистер Хокум собрался на прошлой неделе заплатить долг, но представьте себе, он свалился от черной оспы». Джо больше не слушал — он круто повернулся, мигом вылетел в двери и побежал так, что фалды его шортука развевались и хлопали за спиной; а старая мамаша Хокум стояла у окна, держать за бока, и чуть не лопнула от смеха, глядя как он убегает. Это очень показательная проделка, — заключает Сэм, — из тех, какие Хокумы частенько придумывали»².

Затем Сэм переходит к главному пункту своего рассказа — поискам клада, инициатором которых явилась мамаша Хокум. Ее не остановил даже страх перед тем, что деньги капитана Кидда — это деньги дьявола. Мамаша Хокум с презрением отбрасы-

¹ Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 485.

² Там же.

вает эти домыслы. «Она была чертовски предприимчивой бабенкой,— замечает Сэм.— Факт тот, что она должна была быть такой, потому что молодые Хокумы были прямо-таки как червяки в коробке: чем больше они росли, тем больше ели, и я так думаю, что она прямо в тупик становилась, чем наполнить им рты; и вот она сказала, что если что-нибудь было под этим камнем, то они так же хорошо могли этим завладеть, как и дьявол»¹.

В бесхитростном рассказе Сэма раскрывается бездна американской нищеты, и на дне этой бездны находятся Хокумы. Судьба Хокумов — это судьба бедного люда Америки послевоенного периода.

Мамаша Хокум подговаривает мужа собрать компанию смельчаков и найти клад. Был приглашен и Сэм. Когда Сэм стал отказываться из богобоязненных соображений («Сдается мне, это здорово похоже на то, что мы пойдем за деньгами к самому дьяволу»), мамаша Хокум бросает вызов церкви. «Ну, и что же?», — говорит она, — что же из этого, если это так. Деньги есть деньги. И на деньги дьявола вы можете купить столько же мяса, как на любые другие. Я бы пошла к самому дьяволу, если бы он дал мне настоящие деньги». — Ну, а я не пошел бы, — говорю я. — Разве вы не помните проповедь пастора Лотропа, в которой он говорил, к чему ведет людей неразборчивость в средствах обогащения?»

«Пастор Лотроп пусть идет к черту! — говорит она. — Да что там, — говорит она. — Я бы хотела, чтобы пастор в своих шелковых чулках и со здоровенной палкой с золотым набалдашником, развалясь в своей карете, которую везут откормленные и гарцующие кони, приехал к нам, беднякам, и попробовал бы читать проповедь о том, что нам вредно быть богатыми! Интересно знать, что бы он запел, если бы у него было четырнадцать детей и ничего не было ни одеть на них, ни сунуть им в рот? Полагаю, что если бы леди Лотроп пришлось мыть и скрести полы и сдирать кожу на пальцах до костей, как мне приходится, она бы захотела быть богатой. И я уверена, что если бы священник прожил хоть одну неделю с пустым желудком, он был бы за то, чтобы выкопать деньги Кидда, или делал бы любое дурное дело, лишь бы удержать душу в теле»².

Главное достижение реализма Бичер Стоу — это создание образов мамы Хокум и Сэма Лоусона. Сэм — одна из самых запоминающихся фигур американской литературы второй половины XIX в. При кажущейся простоте образ этот глубокий, наделенный многими примечательными чертами. В нем сочетаются, при кажущейся наивности, лукавство и здравый смысл. В его рассказах всегда запрятана тонкая ирония. Мы чувствуем, что его симпатии всегда на стороне бедняков, как бы ни старался он

¹ Native American Humor. Ed. by W. Blair, p. 486.

² Там же, стр. 486—487.

проявлять лояльность по отношению к уважаемым джентльменам и священникам.

Дети получают от Сэма уроки истинной гуманности и благородства, хотя их богатые родители вряд ли доверили бы ему воспитание своих детей, если бы они слышали его истории. Как тонко иронизирует Сэм над жадным генералом Сэлливаном и как лукаво прячется за своей оговоркой: «Ну, ладно, не моего это ума дело, да только оно показывает тщеславие богатых уж в очень ярком свете и заставляет меня быть довольным тем, что я никогда ничего не имел».

В полном блеске своего дарования рассказчика, своей наблюдательности и житейской мудрости выступает Сэм в рассказе «Деньги капитана Кидда». Совершенно простодушно полемизирует он с мамашей Хокум, ссылаясь на авторитет священника; бесхитростно и наивно убеждает он ее согласиться с пастором Лотропом, читающим проповеди о вреде богатства!

И все-таки нас не может обмануть эта защита: истинный смысл столкновений Сэма с мамашей Хокум заключается в правоте последней. Сэм добросовестно излагает отповедь мамаше Хокум — и от всех его благочестивых рассуждений не остается камня на камне. Образ мамы Хокум — одно из высших достижений американского критического реализма XIX в. Нетрудно увидеть в нем влияние западного юмора, давшего образы бедняков фронта — Сагса и Сата Лавингуда.

Голосом мамы Хокум говорит американская беднота, социальные низы Америки. В то время как литература «традиции благопристойности» милостиво снисходила к беднякам, говорила за них, приписывала им чувство уважения и преклонения перед имущими классами, Бичер Стоу дает слово бедняку, позволяет ему высказать свои подлинные чувства и настроения. Мамаша Хокум посылает к черту пастора Лотропа с его разглагольствованиями о вреде богатства и убедительно разоблачает ханжество богатых.

Очень важно, что Бичер Стоу подходит к изображению бедняков Лоусонов и Хокумов не с ироническим любопытством сноба, подобно Олдричу, а глубоко человечно. Хотя в ее рассказах подчеркивается леность и никчемность Сэма и Хокума, хотя искатели клада оказываются в дураках, Бичер Стоу не презирает их, не смеется над ними, она видит в них людей несчастных. Как справедливо отметил Чарльз Фостер, писательница не смеется над своими героями, но смеется вместе с ними. Этот же исследователь приводит отрывок из письма Бичер Стоу к издателю Фильду. В нем она дает отпор Холмсу, который высмеивал ее героев. Писательница берет их под защиту, заявив, что «они совсем не нелепы и не смехотворны»¹.

¹ Charles Foster. The Rungless Ladder, p. 205.

Бичер Стоу — волшебница языка. Главная прелесть рассказов Сэма Лоусона — в неповторимой манере его речи, неторопливой и обстоятельной, в его диалекте. Бичер Стоу дает образное представление о его манере речи: речь Сэма, пишет она, «была подобна сонной реке, медленно текущей через долину, прихотливо извивающуюся. Спокойная гладь — ни всплеска, ни бурного течения не отражалось в ней»¹.

Хорошо о манере речи Сэма говорит Чарльз Фостер. Сэм Лоусон рассказывает неторопливо, обстоятельно, с такими подробностями и с такой серьезностью, «как если бы он давал клятвенные показания на суде»².

Бичер Стоу проявила уважение к народной речи, поняла ее богатства и свежесть. Ее Сэм говорит на диалекте — но как выигрывают от этого его рассказы! Используя диалект, Бичер Стоу дает выпуклую, пластическую характеристику не только Сэму, но и героям его рассказов. Необыкновенно метко и хлестко звучат слова мамы Хокум по адресу пастора насчет того, «что бы он запел», если бы был бедняком и имел четырнадцать детей.

Писательница умеет создавать тончайшие оттенки иронии. Когда Сэм говорит о генерале Сэлливане, его ирония, при внешнем почтении, язвительна; когда он говорит о бедствиях Хокумов — ирония мягкая, снисходительная. Бичер Стоу — враг всякого ханжества. На жизнь богачей и бедняков она смотрит глазами народа.

В 70-х годах Бичер Стоу пишет два романа о «позолоченном веке», в которых верно отражены некоторые важные явления этой эпохи. В романах «Тирания жен» (1871), «Моя жена и я» (1872) она сатирически высмеивает новую буржуазию, богатеющую на мошенничествах и преступных сделках. Однако эти романы довольно поверхностно рисуют век монополий. Более полное и глубокое отражение эта тема найдет в романах Де Фореста и других реалистов 70-х годов.

Брет Гарт

(1836—1902)

Фрэнсис Брет Гарт родился в штате Нью-Йорк, в г. Олбэни. После смерти отца, школьного учителя, в 1845 г. для будущего писателя началась жизнь, полная лишений и испытаний. Подстигаемый нуждой, он отправляется в 1854 г. в Калифорнию, которая считалась «землей обетованной».

Калифорнийский период сыграл решающую роль в жизни Брета Гарта. Калифорния дала ему материал для творчества,

¹ Charles F o s t e r. Op. cit., p. 213.

² Т а м же, стр. 215.

здесь он становится писателем. Но прежде чем он начал изображать жизнь в своих произведениях, проходит шесть лет суровой борьбы за существование, в течение которых Брет Гарт работал помощником аптекаря, школьным учителем, агентом деловой конторы, золотоискателем, наборщиком и, наконец, журналистом, побывал во множестве поселков и приисковых городов. В одном таком городке, Аркате, будучи помощником редактора местной газеты, он выступал со статьей, осуждающей индейские погромы, расовую ненависть. В ответ на это «отцы города» организовали банду головорезов, которая готовилась расправиться с писателем по американскому образу, т. е. линчевать его. Спасая жизнь, Брет Гарт бежал в Сан-Франциско в начале 1860 г.

Здесь и начинается его литературная карьера — стремительная и, увы, короткая. Работая наборщиком в журнале «Золотая эра», Брет Гарт публикует на его страницах свой первый рассказ.

В 1864 г. Брет Гарт становится редактором журнала «Калифорниец», а в 1868 г. он уже возглавляет толстый литературный журнал «Оверленд Мансли». Вокруг этого журнала собирается значительный отряд писателей, среди них такие крупные величины, как Марк Твен, Жоакин Миллер, Амброс Бирс. Непрекращаемым авторитетом в этом кругу был Брет Гарт. Начинается самый счастливый период его жизни. Одна за другой появляются на страницах «Оверленд Мансли» его прославленные новеллы — «Счастье Ревущего стана», «Изгнанники Покер Флета», «Компаньон Теннесси» и др. Брет Гарт становится знаменитостью не только Запада, но и всей Америки.

В 1870 г. на Брета Гарта обратили внимание бостонцы. Бостонские издатели выпускают сборник новелл Брета Гарта, а через год, в 1871 г., они приглашают автора в Бостон. Брет Гарт принимает приглашение и навсегда покидает Калифорнию. Журналы и издательства на первых порах предлагают ему сотрудничество на самых лестных условиях. Но переселение на Восток было ошибкой, ибо Брет Гарт оторвался от почвы, которая вырастила его как писателя и дала ему богатый материал. Нужны были годы, чтобы слиться с новой средой, изучить ее. Издатели не хотели ждать или печатать «перепевы калифорнийских рассказов».

Буржуазная читающая публика быстро охладевает к вчерашнему кумиру. Более того, пресса начинает травить Брета Гарта, заявляя, что он — обманщик, что он вовсе не талантливый писатель. Об этом с горечью писал Марк Твен в статье «Разнузданность печати» (1873): «Стоило Брету Гарту написать слабую вещь, — замечает Твен, — как сразу же бывшие поклонники возопили: «Да он мошенник!» и набросились на Брета Гарта. До сих пор в него летят комья грязи... Брет Гарт сражен, ему больше не подняться. А ведь он человек большого дарования, и мог бы

многое сделать и для нашей литературы и для себя, если бы ему больше повезло»¹.

Совершенно ясно, что дело не в отдельных неудачных рассказах, даже не в перепевах старых мотивов, а в неодобрении буржуазной публикой гуманизма и смелого реализма этого писателя, в том, что он своих отщепенцев — игроков и проституток — ставит выше уважаемых ханжей.

Семь ужасных лет, прожитых на Востоке, были для Брет Гарта годами нравственной пытки. Встретив равнодушие и враждебность окружающих, он вынужден был заниматься литературной поденщиной, чтобы прокормить семью. Не в силах переносить такую жизнь, писатель решает покинуть родину. В 1878 г. он уезжает в Германию, получив должность консула в Крефельде, а в 1880 г. переезжает в Англию. Он много пишет в 80-е и 90-е годы, но в историю американской литературы Брет Гарт вошел как один из зачинателей критического реализма, творец калифорнийских рассказов, созданных в 60—70-е годы.

Литературные взгляды Брет Гарта. Даже в XX в., когда творчество Брет Гарта стало частью истории американской литературы и исследователи стремятся объективно оценить Брет Гарта, все-таки осталась тенденция принизить его как художника-гуманиста. Литературоведы обвиняют Брет Гарта в неискренности, театральности, склонности к мелодраматическим эффектам².

Анализируя творчество Брет Гарта, американские литературоведы обычно игнорируют его высказывания по вопросам литературы. Они не желают считаться с его статьями, в которых он объяснял, какие задачи он ставил перед собой как писатель.

Понять литературные взгляды и вкусы Брет Гарта помогает его серия литературных пародий «Романы в сокращенном изложении» (1866), в которых он обыгрывает слабости Купера, Дюма и даже своего учителя Диккенса, осуждая сентиментализм Диккенса, трюкачество Дюма, преувеличенный героизм Купера. Оценивая эти пародии, Кларенс Браун замечает, что все они «вызваны нарушением того, что Гарт считает нормой хорошей литературы: здравого смысла, верности жизни, экономии»³.

В критических статьях Брет Гарта высказаны определенные требования к литературе, от которых он сам не отступал. В шуточной форме он выразил эти требования, сказав, что презирует ту духовную пищу, которую поставляют публике иные писатели, а именно: «неудобоваримый нравоучительный пирог, сенсационный горячий кофе и чувствительную содовую воду»⁴. Итак, Брет

¹ Марк Твен. Собр. соч. в 12 томах, т. 10, стр. 658.

² John M а s у. The Spirit of American Literature, p. 256; F. L. Pattee. A History of American Literature, Since 1870, p. 75; W. Taylor. A History of American Letters, p. 256.

³ C. A. Brown. Ed. The Achievement of American Literary Criticism. N. Y., 1954, p. 376.

⁴ Там же, стр. 378.

Гарт — враг навязчивой назидательности, сенсационности книжных «боевиков» и приторной чувствительности. И эти пороки американской литературы, по его мнению, способен излечить лишь юмор с его здравым смыслом, плебейским духом, грубоватой прямоотой.

Брет Гарт рассматривал юмор как мощный, целительный фактор в развитии американской литературы, как хорошее противоядие против фальши, сентиментальности и снобизма, как образец верного отражения жизни.

Замечательная статья Брет Гарта «Возвышение новеллы» (1899) дает лучшую в американской критике оценку народного юмора и его роли в развитии американской реалистической новеллы. В ней писатель, вспоминая 60—70-е годы, убедительно показал, что американской литературе тех лет грозила утрата своего лица, отрыв от жизни, так как модные писатели того времени вели ее по пути подражания викторианской литературе Англии. Говоря о бурном развитии реалистического рассказа 60—70-х годов, Брет Гарт доказывает, что он развился под благотворным воздействием устного рассказа, народного юмора, он указывает на его огромную очистительную и оздоровительную роль¹.

Брет Гарт отказывается от чести считаться создателем американской новеллы, которую ему приписывали многие критики, указав, что подлинным создателем ее был юмор. В то же время он встает на защиту своих соратников 70-х годов, которых критика поспешила назвать подражателями Брет Гарта. Эти писатели, заявляет Брет Гарт, «смело порывали с господствующими условностями и канонами, они искали способы честно описать жизнь, лежавшую вокруг них». Брет Гарт добавляет, что «он может претендовать лишь на то, что показал им, как это может быть сделано»².

Итак, главное, чем дорожит Брет Гарт, что ему кажется заслуживающим внимания в его творчестве,— это стремление честно описать жизнь, окружающую его. И если не всегда ему удавалось достаточно глубоко и точно отражать американскую жизнь, то не надо забывать, что он был одним из пионеров критического реализма и не имел готовых образцов.

Первая новелла Брет Гарта «Млисс» (1868) знакомит нас с Калифорнией 60-х годов. Перед нами городок, переживший период старательской демократии, в котором уже образовалась консервативная, мещански-буржуазная прослойка. На страже ее интересов стали пресса, полиция и духовенство. В новелле показан конфликт между сильной духом сиротой Млисс и миром ханжей собственников. Конфликт этот рисуется непримиримым.

¹ С. А. Гроу. Ed. Op. cit., p. 378.

² Там же.

Млисс предпочитает убежать с актерами или умереть, чем оставаться среди злобных ханжей, которые ее «презирают и ненавидят».

Пафос этого рассказа — в протесте против мещанского мира, воплощенного в фигурах миссис Морфер и преподобного Мак Снэгли, в защите людей отверженных.

Положительные герои Брет Гарта торжествуют, не дают себя сломить. Такова Млисс. Через столкновение этой прямой, честной натуры с буржуазным миром выразительно подчеркивается лицемерие и ложь мещанства.

Образ сильной духом и благородной женщины Брет Гарт создает и в новелле «Миггльс» (1868). После того как паралич разбил Джима, ее поклонника, Миггльс, веселая содержательница салуна, увозит его в глушь, покупает домик и ухаживает за ним, как за ребенком. Этот подвиг Миггльс потрясает проезжих пассажиров, случайно остановившихся здесь на ночь. Это кажется невероятным: молодая, красивая женщина заточает себя в одиноком домике, посвящает свою жизнь несчастному паралитику.

Американская критика увидела в этом рассказе очередную эксцентричную выходку писателя. А между тем поступок Миггльс мотивирован. Когда врачи сказали ей, что Джим останется паралитиком навсегда и его надо отвезти в Сан-Франциско в больницу, она «сказала: нет!.. Сама не знаю почему — может, глаза Джима на меня так подействовали, а может, потому, что у меня никогда не было ребенка»¹. Доброта, склонность к самопожертвованию, потребность заботиться о ком-то, свойственные простому человеку, — вот основа героизма Миггльс.

В этом рассказе снова показано столкновение честных простых людей — Миггльс и кучера Юбы Билла — с миром ханжей буржуа. Когда дамы узнают, что Миггльс живет под одной крышей с мужчиной (хотя бы с паралитиком), не будучи его женой, «от них повеяло таким холодом, — замечает писатель, — перед которым оказались бессильны даже сосновые ветви, возложенные Юбой Биллом на очаг, как на жертвенник»². Всего в двух местах рассказа, в нескольких словах показана реакция дам, — и они оказались настолько метко охарактеризованными, что заставили Н. Г. Чернышевского воскликнуть: «Что за сволочь обе «леди-проезжие!» — Нестерпимая сволочь»³.

Новелла эта отличается своей простотой, отсутствием внешнего драматизма, ибо драматизм ее скрытый, он перенесен в область души. Отсутствие всякой мелодрамы, торжество простоты и естественности делают «Миггльс» одним из лучших образцов бретгартовского реализма.

¹ Брет Гар т. Избранные произведения. М., 1956, стр. 62.

² Там же, стр. 60.

³ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. XV, стр. 218.

Широкую известность получает имя Брет Гарта после опубликования новеллы «Счастье Ревущего стана» (1868). Она произвела огромное впечатление на современников и совершила триумфальное шествие через весь континент, до самого Бостона, появляясь в многочисленных газетах и журналах. Этой новеллой Брет Гарт внес новый элемент в американскую литературу — местный колорит.

Но кроме местного колорита, заметна другая особенность новеллы — среди отщепенцев, отверженных, изгнанных из мира буржуазной цивилизации Брет Гарт находит глубокою человечностью, гуманизм. Американская критика видит в этом склонность к игре в парадокс, проявление эксцентричности писателя. Так, например, проф. Патти писал о Брет Гарте: «Всюду у него парадокс: в разбойнике внезапная вспышка христианского самопожертвования; священник способен на подлость»¹. Но Патти не может понять, что Брет Гарт удивительно верно передал *парадоксальность буржуазного общества*, в котором все извращено, все перепутано: люди с возвышенной душой, призванные быть поэтами, становятся ворами и игроками, а низкие люди, вроде преподобного Мак Снэгли, являются священниками и юристами.

Да, если угодно, Брет Гарт «эксцентричен», поскольку доброту, самопожертвование и благородство он находил лишь у старателей, бродяг, проституток и игроков — и не находил этих качеств у благочестивых буржуа. К рассказам Брет Гарта приложимо глубокое замечание В. И. Ленина о том, что «эксцентризм» — одна из форм искусства, в которой выражено какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного»².

Произведения писателей-областников Запада (Джорджа Эмери, Джона Баумана, У. Тернера и др.) позволяют установить, что в парадоксальных ситуациях Брет Гарта раскрыты типичные стороны жизни, замеченные и областниками. Анализируя эти произведения, Р. Уолтерхауз полемизирует с Патти: «Гарт не выдумал, как полагает проф. Патти, собственную мифическую Калифорнию. В его рассказах проявляется широко распространенное среди его современников восприятие Калифорнии»³.

Буржуазная критика обвиняет Брет Гарта в неискренности, в равнодушии к тому миру, который он изображает. Сдержанность писателя, его боязнь впасть в сентиментальность, чувствительность (на Западе это считалось грехом не только в лите-

¹ F. L. Pattee. A History of American Literature, Since 1870, p. 76.

² См. В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1957, стр. 566.

³ Roger Walterhouse. Bret Harte, Joaquin Miller, and the Western Local Color Story. Chicago, 1939, p. 61.

ратуре, но и в жизни) критика приняла за равнодушие, бесстрастность и холодность.

Глубокое понимание Брет Гарта, его сильных и слабых сторон показал Н. Г. Чернышевский. «Сила Брет Гарта,— писал Чернышевский в 1878 г.,— в том, что он, при всех своих недостатках, человек с очень могущественным природным умом, человек необыкновенно благородной души и — насколько, при недостаточности своих впечатлений и размышлений, понимает вещи — выработал себе очень благородные понятия о вещах»¹.

Как видим, Чернышевский тоже указывает на слабости Брет Гарта, но он угадал его действительные слабости: недостаточный запас жизненных наблюдений и «размышлений» — т. е. осмысливания жизненных явлений. Но природный ум и «благородные понятия о вещах» — эти качества игнорировала в нем американская критика не только в 70-х годах, когда был растоптан талант писателя, но и значительно позже.

Единственно, в чем прав проф. Патти, так это в своем замечании о том, что Брет Гарт, «помимо местного колорита, дал американской новелле драматический элемент»². Действительно, все новеллы Брет Гарта остро драматичны. У этого писателя есть одна черта, которая делает его антиподом Хоуэллса. В то время как Хоуэллс заявлял, что писатель должен изображать человека только в обыденных условиях, при «ординарных обстоятельствах» его жизни, Брет Гарт, напротив, всегда любит показывать человека в кризисные, переломные моменты его жизни. Переломные жизненные обстоятельства раскрывают подлинные черты характера его героев, ранее таившиеся под спудом. По этому принципу построено большинство новелл Брет Гарта, что и делает их остро драматичными.

Но есть в его новеллах еще одна особенность, которая роднит этого писателя с западным юмором, — многие из них жестоки по содержанию. Новелла «Изгнанники Покер Флета» (1869) раскрывает жестокую человеческую драму, но отмечена высоким гуманизмом. Миру добропорядочных мещан противопоставлена группа отщепенцев — две проститутки, шулер Окхэрт и пьяница Билли, да простодушный фермерский парень Симпсон со своей невестой Пайни Вудс. Отверженные не рисуются сплошь розовой краской. Есть среди них и негодяи: пьяница Билли уводит мулов, обрекая оставшихся в ущелье на верную гибель.

Но в то же время какие нравственные силы заложены в отдельных изгнанниках Покер Флета! Сколько у них благородства, нежности, душевных сил, не растраченных в погоне за живой, не иссушенных расчетливостью и скопидомством! Шулер

¹ Н. Г. Чернышевский. Цит. изд., стр. 240.

² Cambridge History of American Literature, Vol. II, p. 386.

Окхэрст не хочет, чтобы Симпсон и его невеста знали, что они оказались в обществе жуликов и проституток. Он приказывает «герцогине» и «леди Шинтон» вести себя с достоинством, не употреблять жаргонных словечек. Сам он ведет себя, как настоящий джентльмен. Что это — парадокс, эксцентричность или слащавая идеализация? Это — такой парадокс, который заставляет верить, что в этих отверженных людях сохранилась человечность.

Матушка Шинтон умирает первой, потому что она голодала, оставляя свою порцию провизии для Пайни Вудс. «Герцогиня» умирает, обнявшись с Пайни. Окхэрст сократил свои страдания, пустив пулю в сердце.

Глубокая ирония новеллы заключается в том, что шулер и две проститутки смогли убедительно сыграть роль джентльменов и леди при самых трагических обстоятельствах, накануне неминуемой гибели, когда, казалось, должны обнаружиться самые низменные стороны натуры, в то время как буржуа играют эту роль, живя в роскоши и богатстве. Но изгнанникам Покер Флета нетрудно играть роль благородных людей, потому что у них не высохли сердца в погоне за наживой.

Пафос творчества Брет Гарта — в выявлении благородных качеств отверженных, отщепенцев. Он неизменно стремится показать, что только простые люди способны на настоящую дружбу, любовь, отзывчивость и доброту — качества, которые растеряли буржуа в погоне за долларами. Трогателен компаньон Теннеси из одноименной новеллы (1869), пытающийся выкупить своего друга — афериста и не переживший его смерть. Душа у этого человека — чистое золото. Это было новое слово американского реализма. Автор решительно не наделяет своего героя никакими доблестями: компаньон Теннеси не совершает сногшибательных подвигов, не является он ни вожаком Покер Флета, ни чемпионом по стрельбе или игре в карты. Он неуклюж, застенчив, смешон. И все-таки ему нельзя отказать в величии души: он жертвует всем ради друга, он умирает в тоске по нем. Так упорно, постоянно Брет Гарт убеждает читателя, что душа у простого народа, у тружеников не огрубела, осталась детски наивной и чистой.

В новелле «Как Санта Клаус пришел в Симпсон Бар» (1872) писатель снова показывает за внешней грубостью обитателей Симпсон Бара их отзывчивость, горячую любовь к человеку. Пьяница и бездельник Дик Буллен совершает подвиг ради того, чтобы достать чужому больному ребенку подарок к рождеству. Простой человек не задумываясь жертвует собой, когда его товарища грозит реальная опасность. Об этом рассказывается в новелле «Почтмейстерша из Лорел Рена». Десятник Бэйкер погибает, спасая своих товарищей во время обвала. Сходный рассказ создает впоследствии Драйзер («Могучий Рурк», 1919).

«Дурак из Пятиречья» — еще один рассказ о подвиге самопожертвования. Сайрус Хокинс спасает жизнь своему сопернику, ожившему у него жену, которую он ждал десятки лет, а сам погибает под обвалом. Перед кончиной Хокинс просит Энни жить с любимым человеком в доме, который он построил для нее.

В рассмотренных нами новеллах Брет Гарт показывает высшую ступень бескорыстия и душевного величия. Но, как с горечью отмечает автор, эти качества не ценятся в буржуазном мире. В этом плане рассказ «Дурак из Пятиречья» полон глубокого смысла. Равнодушие Хокинса к деньгам, умение ценить любовь выше денег — все это кажется обывателям Пятиречья величайшей глупостью. Сайрус Хокинс получает кличку «Дурак», и к нему относятся с величайшим презрением. Это презрение сменяется негодованием, когда обыватели узнают, что Хокинс отказывается продать свой участок, на котором найдены залежи свинцовой руды, и строит на этом месте дом для любимой женщины, которая ушла от него. Впоследствии Хокинс жертвует своей жизнью ради счастья легкоймысленной, глупой и пошлой женщины. Так настоящее чувство оказывается осмеянным и растоптанным в мире мещан-дельцов.

Пафосом осуждения буржуазного мира пронизан рассказ «Счастливец Баркер». Отчетливо, зримо показано здесь, как деньги оскверняют любовь, дружбу, губят все хорошее.

Правда, Брет Гарт не совсем последователен в этом рассказе: Баркер и его друзья, сумевшие поставить дружбу и любовь выше денежных расчетов, вознаграждаются автором и становятся безмерно богатыми. Брет Гарт противоречит самому себе: только что избавив своих героев от «проклятия богатства», он снова взваливает на их плечи этот гнет.

Повесть «Миллионер из Скороспелки» (1887) можно рассматривать как поправку, некую коррективу к предыдущему рассказу.

Пока Эльвин Малрэди разводил овощи и жил на небольшой доход, он был счастлив, у него была хорошая, дружная семья. Но вот он однажды стал рыть колодец и обнаружил золотую жилу — «и навсегда утратил простодушную и невинную радость жизни». Малрэди безмерно разбогател. Его жена и дочь становятся тщеславными, эгоистичными и жестокими. Они проводят время в Нью-Йорке и «слоняются» по Европе.

Затем Малрэди узнает, что он обокрал своего бухгалтера Слинку, что он нашел золото на чужой земле. И вот этот сильный и благородный человек решает возвратить все богатство Слинку. Слинк, перенесший паралич из-за поисков золота и покинутый семьей, отказывается от дара Малрэди. Читателю предлагается решить, кто же выиграл — Слинк, потерявший богатство, или Малрэди, нашедший его. Вот причина отказа Слинка:

«Я не хочу, чтобы богатство мое досталось моим детям... Оно было проклятием для меня; оно могло бы стать только проклятием и для них. Вы, владелец моего состояния, моего богатства, не могли купить на ваши миллионы любовь, заботу и общество своих детей, как и я, нищий, не смог сохранить любовь моих детей»¹.

Однако в рассказах Брет Гарта, разоблачающих власть денег, не все сказано до конца. В них только намечена главная тема критического реализма. Его положительные герои легко преодолевают все соблазны, все его богачи — богачи случайные, не утратившие благородных качеств. Типичная фигура дельца появится позже у других реалистов. В рассказе Брет Гарта «Человек из Солано» такая фигура только намечена, дан лишь беглый набросок портрета миллионера. Грубый и невежественный «Человек из Солано», бывший пастух, благодаря хитрости и наглости становится крупным дельцом Нью-Йорка, которого начинают бояться и к которому более мелкие хищники проникаются уважением. Под пером Кинена и Фуллера безымянный «Человек из Солано» вырастет в многосторонне обрисованную фигуру монополиста.

Гуманизм Брет Гарта проявляется не только в его уважении к простому человеку, но и к людям труда вообще, без различия цвета кожи. В этом — еще одна ценная черта бретгартовского творчества, сближающая его с американским фольклором. В рассказе «Язычник Ван Ли» (1874) Брет Гарт разоблачает расовую дискриминацию в США. Писатель создает чудесный портрет китайчонка — сироты Ван Ли, умного, живого, энергичного мальчика, которого убивает озверелая толпа во время китайского погрома.

Тема братства и уважения к цветным народам проходит через все творчество Брет Гарта. В рассказе «Трое бродяг из Тринидада» (1900) описывается еще одна «американская трагедия», порожденная расовой ненавистью. Рассыльный редакции, китайчонок Ли Ти, родители которого убиты «цивилизованными» людьми во время погрома, подвергается глумлению и побоям со стороны мальчишек города. Он убегает на остров и живет здесь с индейцем Джимом. Автор объясняет настоящую причину их бегства: «Джим и Ти Ли, по всей вероятности, бежали просто потому, что боялись суда Линча».

Друзья ловят рыбу, охотятся, спят на солнышке. Только здесь, вдали от капиталистической цивилизации, они могут чувствовать себя людьми и быть в безопасности. Но, увы, ненадолго. Сын местного лавочника, Боб Скиннер, выдает их местонахождение.

¹ Брет Гар т. Избранные произведения, стр. 312.

Лавочник Паркин Скиннер (т. е. Живодер) — образ большой обобщающей силы. Это — буржуа периода империализма, с философией расиста и колонизатора. Вот наглые рассуждения Скиннера: «Я хочу сказать вам, джентльмены, что наша страна, это страна белых!.. Негр любого сорта — желтый, коричневый или черный, называйте его «китайцем», «индейцем», или «канаком», или как вам угодно — должен очистить божий мир, когда в него вступает англосакс! Всякому ясно, что им не место рядом с печатным станком, жатками Мак Кормика и библией! Да, сэр! Библией. И дьякон Хорнблюэр вам это докажет. Наш прямой долг — очистить от них нашу страну, для этого мы здесь и поставлены. За это мы и должны взяться»¹. Образ Скиннера дополняет галерею образов империалистов и исполнителей их воли, созданных Марком Твенем.

Толпа изуверов во главе со Скиннером устраивает облаву на беглецов. Они захватывают с собой Боба как приманку. Ли Ти умирает, так и не узнав, с какой целью к ним вернулся «бостонский мальчик». Но индеец Джим, ответивший на предательский зов Боба, понял все, когда его окружили расисты... и пал, пронзенный пулей. Доверчивость индейца и китайчонка, их моральная красота противопоставлены коварству и вероломству «цивилизованных» изуверов.

Как писатель Брет Гарт опирался на западный юмор и американский фольклор. Эксцентричность характеров, необычность, причудливость содержания — результат влияния юмора, устного рассказа. Теплоота, задушевность, лиричность его новелл идут от народных негритянских и ковбойских песен. Некоторые его рассказы прямо переключаются с песнями и легендами фронта, например «Почтмейстерша из Лорен-Рэна». Изумительная по силе и выразительности характеристика негритянских народных песен, данная в рассказе «Новый помощник учителя в Пайн-Клиринге», свидетельствует о глубоком знании и понимании негритянского фольклора.

Нам кажется, что именно фольклору и западному юмору Брет Гарт обязан тем, что в некоторых аспектах он шел впереди своего времени, воспевая бескорыстие и самопожертвование золотоискателей. О том, что в этом случае Брет Гарт шел впереди своего времени, писал А. Старцев в 1939 г.: «В его время, когда стяжательский эгоизм почитался в широких кругах общества нормальным нравственным состоянием, воспевать самопожертвование в среде золотоискателей значило рисковать быть смешным». Старцев замечает далее, что американская литература много позже пришла к выводу, что «добродетели» капитализма античеловечны².

¹ Брет Гарт. Цит. изд., стр. 346.

² См. предисловие к сборнику: Брет Гарт. Калифорнийские повести. М., 1939, стр. 49—50.

Это — верное наблюдение. Мы полагаем, что объяснение ему следует искать в фольклорных влияниях. В негритянских песнях, в песнях ковбоев и балладах фронта воспевание самопожертвования является одним из ведущих мотивов. В среде лесорубов, рабов с плантаций, охотников и ковбоев бескорыстие и самопожертвование не казались смешными. Таковы связи Брет Гарта с фольклором и юмором.

Дав толчок областнической литературе, Брет Гарт вышел за рамки этой литературы, сыграв значительную роль в возникновении критического реализма в США. Он сумел социально осмыслить конфликты. Постоянно мы находим в его рассказах столкновение простых людей или отщепенцев с мещанским миром, и неизменно писатель убеждает нас в нравственном превосходстве первых. Брет Гарт убедительно показал, как золото развращает людей и уродует человеческие отношения. Галерея мещан, созданная им на протяжении 30 лет творчества, свидетельствует о все более глубоком понимании социальной сущности мещанства. Если в ранних новеллах выступают ханжи вроде миссис Морфер и преподобного Мак Снэгли, ревностные охранители буржуазных устоев, то в новелле «Трое бродяг из Тринидада» (1900) этот мещанин превращается уже в воинственного колонизатора и экспансиониста Скиннера.

Образ Скиннера свидетельствует об умении создавать типические характеры. Правда, некоторые фигуры у писателя условны, но все же мы находим у него и удачные типические характеры.

Далее, значение Брет Гарта в формировании критического реализма состоит в мастерской разработке жанра новеллы. Брет Гарт придал новелле четкие формы, динамизм, энергично развил элементы композиции. Кульминация в его рассказах всегда драматична, а концы всегда четки и эффектны. Драматизм, который он внес в американскую новеллу, достигается у него показом судьбы человека в решающие, переломные моменты жизни.

Брет Гарт по-новому использует пейзажи. Хотя пейзаж не был новостью уже для Ирвинга, но у Брет Гарта он более органически слит с содержанием, служит серьезным художественным задачам.

Писатель тонко чувствует природу, и в его рассказах пейзаж помогает создать определенное настроение, косвенно охарактеризовать героя. Как умело использует он пейзаж в новелле «Млисс», чтобы подчеркнуть свободолюбие Млисс и гордость ее натуры! Так же гармонично слита с природой и Миггльс — свежая, как брызги дождя, непосредственная и естественная.

Наконец, специфической чертой Брет Гарта как художника является широкое использование парадокса. Парадокс у Брет Гарта не является проявлением оригинальничанья, эксцентрич-

ности, как полагает американская критика, а используется им как острая форма критики буржуазно-мещанского мира, протеста против ~~этого~~го.

Но можно согласиться с американскими литературоведами в том, что Брет Гарту присущи и определенные слабости. Носителями высоких человеческих качеств у него выступают почти исключительно шулеры, проститутки и отщепенцы. Правда, Млисс, Миггльс, Юба Билл — характеры, взятые из другой среды, но все же писатель сравнительно мало показал жизнь труженика — подлинного носителя высокой морали. За это справедливо упрекнул его Уитмен, сказавший в 1879 г., что Брет Гарт «взял нескольких бродяг и эксцентричных персонажей и сделал их представителями всей массы народа»¹. В этом, в частности, сказалась недостаточность запаса впечатлений, о которой писал Н. Г. Чернышевский.

Не проник Брет Гарт и в сущность капиталистических отношений. Понимая их пагубность, он верит, что честность и порядочность могут преодолеть их. Отсюда условность некоторых его персонажей.

Эдуард Эгглстон

(1837—1902)

Эгглстон родился и жил на Среднем Западе, где областническая литература также предшествовала критическому реализму. Подчеркнутый интерес к местным обычаям, нравам, деталям быта, диалекту — все это прочно связывало Эгглстона с областниками Запада. Но Эгглстон сумел возвыситься над школой местного колорита. Его романы, отмеченные духом социального критицизма, были заметным вкладом в формирующийся критический реализм.

Эгглстон родился в г. Вевей, в штате Индиана. Его отец, бедный сельский адвокат, умер, когда Эдуарду было 9 лет. Семейная обстановка была мало благоприятной для писательской карьеры Эгглстона: здесь господствовала глубокая религиозность и чтение художественной литературы считалось греховным делом. Мать-методистка передавала религиозное рвение сыну.

Неудивительно, что Эгглстон избрал профессию священника. В 1859 г. он стал методистским проповедником, объезжавшим на лошади свои приходы. Через десять лет он отказывается от проповеднической деятельности, становится журналистом и писателем.

Период активного творчества Эгглстона приходится на 70-е годы. В 80-е годы он обращается к истории. Он пишет учебники

¹ Цит. по журналу: «American Literature», May 1942, p. 146.

по истории для школ, читает лекции (в 1893 г.) по истории США в Колумбийском университете. В последние годы Эгглстон предпринял многотомный труд по истории США, успев написать лишь два тома.

Любопытно, что как историка его интересовала главным образом жизнь американского народа и его культура. Проф. Уонн так пишет об этом: «Его концепция истории была примечательной в том смысле, что он рассматривал ее главным образом как «летопись культуры народа» и считал свои романы подготовкой к созданию такой истории»¹.

Александр Кауи также подчеркивает новаторство исторической концепции писателя, ссылаясь на Г. Веддера, автора монографии об Эгглстоне: «Отличительной чертой его исторических трудов, как и большинства его художественных произведений, было сосредоточение внимания на «жизни народа», а не на «изложении событий»². Концепция смелая по тем временам, когда история сводилась лишь к описанию подвигов полководцев и государственных деятелей.

Пристрастие к истории и концепция истории Эгглстона чрезвычайно важны для понимания его художественного творчества и эстетики. В многочисленных предисловиях к своим романам и авторских отступлениях Эгглстон настойчиво боролся за литературную эмансипацию Запада, за создание самобытной американской литературы.

Так, в предисловии к роману «Тайна Метрополисвилла» (1873) Эгглстон указывает направление, по которому должен развиваться американский роман: «Роман должен быть наиболее правдивым из всех жанров. Он берет на себя одновременно функции истории и функции искусства. Он должен быть верен человеческой природе... и должен правдиво представить определенную форму общества... Мне возражали — говорили, что я копирую жизнь слишком точно, но мне кажется, что главное сейчас в том, чтобы передать формы и дух нашей жизни и освободиться таким образом от подражания иностранным образцам»³.

Здесь одновременно выдвинута и программа критического реализма (писатель берет на себя функции историка и художника) и защищается областническая литература: копирование жизни у областников было важным делом, на определенном этапе оно сыграло свою роль — помогло рождению критического реализма.

Для своего времени понимание Эгглстоном задач литературы было глубоким и новаторским. Он называет роман «высшей

¹ Lewis W a n n. Ed. The Rise of Realism, p. 11.

² Alexander C o w i e. The Rise of the American Novel, p. 555.

³ E. E g g l e s t o n. The Mystery of Metropolisville. N. Y., 1873, p. 3.

разновидностью истории», существенным дополнением к историческим трудам. В предисловии к роману «Странствующий священник» (1874) он писал: «Ни один человек не достоин быть назван романистом, если он не стремится всей душой создать высшую разновидность истории путем правдивого описания людей, как они есть, и беспристрастного изображения тех форм жизни, которые попадают в его поле зрения»¹.

В 1887 г. в статье, опубликованной в журнале «Форум», Эгглстон еще раз подчеркнул особенность своего творчества: «Если бы я был беспристрастным критиком и меня обязали бы оценить мои романы как произведения постороннего писателя, я должен был бы сказать, что их отличает от других художественных произведений именно предпочтение, которое они дают социальным условиям; что индивидуальные характеры в них трактуются в большей мере, чем у других писателей, как существенная часть анализа общества — как, в некотором смысле, логический результат среды, окружения»².

В то же время Эгглстон признавал заслуги школы местного колорита. В предисловии к изданию 1899 г. романа «Гусак-учитель» Эгглстон рассматривает себя как представителя областной литературы, которая совершила переворот колоссального значения, отстояв оригинальность и самобытность американской литературы и завершив «американизацию романа»: «Восприятие жизни в ее областническом своеобразии сделало нашу литературу действительно национальной — и это был единственно возможный путь... «Великий американский роман», по которому так сильно тосковали одаренные пророческим даром граждане двадцать лет назад, теперь появляется именно в отдельных районах США. Я могу претендовать на заслугу этой книги в том, что она была первой из книг, написанных на диалекте, которые отразили американскую жизнь, совершенно преодолев влияние Новой Англии»³.

Эгглстон настойчиво призывал к созданию самостоятельного американского искусства, которое должно черпать образы из собственной жизни. В романе «Странствующий священник» он замечает: «Если бы пластические искусства были возможны для нас, американцев, то наши скульпторы давно уже должны были бы прекратить отправку к нам из Рима имитаций Венер и поддельных Геб, худых Линкольнов, по-обезьяньи копирующих римских сенаторов, и театральных Вашингтонов, сидящих на театральных конях — к этому времени они открыли бы, что в нашей примитивной жизни существует достаточно тем для искусства

¹ E. Eggleston. *The Circuit Rider*. N. Y., 1903, pp. VI—VII.

² Alexander Cowie. *Op. cit.*, p. 549.

³ E. Eggleston. *The Hoosier Schoolmaster. A Story of a Backwoods Life in Indiana*. N. Y., 1899, pp. 6—7.

и что в мифологии и героике мы всегда будем мертвыми копиями»¹.

Подводя итоги обзору эстетических взглядов Эгглстона, мы можем сказать, что этот писатель неутомимо боролся за самобытное национальное искусство, за изображение народной жизни. Огромным достижением эстетики Эгглстона было его понимание художественной литературы как высшей разновидности истории, а романа — как документа эпохи, воссоздающего жизнь народа.

* *
*

В первом романе «Гусак-учитель»². Повесть о жизни фронтира в Индиане» (1871) Эгглстон стремится в первую очередь показать специфику быта, языка и обычаев своего родного штата.

Действие романа происходит в 30—40-х годах XIX в. В поселок Плоский Ручей приезжает молодой человек Ральф Хартсук, чтобы занять вакантное место учителя. Он является к старому Джеку Минсу, зажиточному фермеру, стоящему во главе попечительского комитета школы. Старик встречает его откровенной насмешкой: «Хочешь быть учителем, да? Ты? Ну, что ты будешь делать в Плоском Ручье, хотел бы я знать? Наши сорванцы вытурили последних двоих, тому, что явился до них, дали такого перцу, что он бежал от нас сломя голову»³.

Начинается испытание. Ральф сумел выдержать его только благодаря своему упорству и находчивости. Он остается в поселке. Вскоре Ральф полюбил Ханну, батрачку фермера Минса, но ему кажется, что сын старого Минса, Бад, тоже любит Ханну, и Ральф готов отказаться от девушки, чтобы не разбить счастье фермерского парня. Недоразумение выясняется в самом конце романа.

У Ральфа возникают другие трудности — он нечаянно раскрыл преступления шайки конокрадов, которые являются почтенными гражданами округа. Среди них доктор Смолл, житель соседнего города, и фермер Пит Джонс. Грабители стремятся изгнать учителя из поселка Плоский Ручей. На защиту Ральфа становится лишь безногий отставной капитан Пирсон.

Бандиты организуют общественное мнение, и им едва не удается линчевать Ральфа и Пирсона. Спасая жизнь, Ральф бежит в город и добровольно садится в тюрьму. На судебном процессе Ральфу удается разоблачить преступников. Учителя оправдывают, и роман заканчивается двумя свадьбами: Ральф женится на Ханне, а Бад — на Марте Хокинс.

¹ E. Eggleston. The Circuit Rider, p. 55.

² Гусак — кличка, прозвище жителя штата Индиана.

³ E. Eggleston. The Hoosier Schoolmaster, p. 37.

Нетрудно увидеть очевидные слабости романа. Доктор Смолл, почтенный житель города, принятый в «лучших домах» и оказавшийся конокрадом, напоминает мелодраматического злодея. Эгглстон верно угадал в докторе Смолле черты типичного буржуа, использующего преступные средства для обогащения, но он не смог показать эти черты реалистическими средствами.

Довольно стандартен счастливый конец, сделанный по рецептам сентиментальных романов. Злодеи наказаны, добродетель торжествует, несчастные вознаграждаются за свои страдания. Показательна история бедняков Томпсонов: мать забирают из богадельни, ее дочь выходит замуж за учителя, а сын становится профессором социологии.

Но писатель стремится показать социальные условия жизни Запада. Он говорит о бедственном положении тружеников Запада, он показывает социальное дно поселка Плоский Ручей. Ярчайший пример этого бедственного положения народа являет собой жизнь семьи Томпсонов. Вот трогательный рассказ сиротки Копёнки о судьбе своей семьи. На вопрос учителя, как он себя чувствует, мальчик отвечает: «Да вроде плохо и одиноко, так что хочется помереть. Все время так себя чувствую с тех пор, как похоронили моего отца, а мать отдали в богадельню, а Ханну — к старой миссис Минс. А что это за место — богадельня? Хуже ли она, чем дом Минсов?.. Интересно знать, забыл ли бог совсем про бедняков, когда у них умирает отец, а мать попадает в богадельню? Вы думаете, что забыл? Сдается мне, что так оно и есть»¹. (Ральф, разумеется, отвечает, что бог не забывает бедняков, и это подтверждается финалом книги.)

Эгглстон показывает любопытный пережиток института кабальных слуг на Западе — института, который процветал в колониальный период, в XVII в. Он дважды подчеркивает, что Ханна была продана Минсам на шесть лет. Таким образом, Ханна — кабальная служанка, а не просто батрачка.

Единственным человеком, который пожалел семилетнего сиротку Копёнку, приютил его, оказался старый Пирсон, одноногий экс-капитан, участник войны за независимость. Образ этот, при всей его эпизодичности, заключает в себе большие обобщения. Пирсон храбро воевал за независимость своей родины, он потерял ногу в боях, но скаредная буржуазная Америка забыла о его заслугах. Он живет в крайней бедности, поддерживая существование плетением корзин из прутьев. Немногими словами автор характеризует Пирсона, но человек этот встает перед нами, как живой. Этот прямой, честный, благородный человек показан как носитель чисто народных качеств.

Местные богатеи и заправилы местечка ненавидят Пирсона за его правдивость и прямоту. Правдивый простой человек, за-

¹ E. Eggleston. The Hoosier Schoolmaster, p. 116.

мечает автор, «был бы неприятен в любом утонченном обществе в Америке. Люди, живущие в стеклянных домах, испытывают ужас перед теми, кто бросает камни. И старый корзижник, не имея друзей, был настоящим козлом отпущения»¹.

Этими заправилами являются Билл Джонс, заведующий домом призрения, и его брат Пит Джонс, бандит и одновременно уполномоченный по делам общественного призрения.

Образ Пита Джонса, как и некоторые другие, выводит роман за рамки местного колорита. В Пите Джонсе намечен образ большой обобщающей силы, в нем угадывается типичный американский политикан, прибирающий к рукам всю общину. Это уже достопримечательность не только штата Индиана. Тайный бандит Пит Джонс пользуется огромной властью в Плоском Ручье. Маленький Копёнка со страхом говорит о нем: «Ни одна душа не осмеливается здесь перечить Питу»². Пит Джонс — это прообраз босса, который позднее станет типичной фигурой американской жизни и литературы.

Создав образы богатого фермера скряги Минса, доктора Смолла и братьев Джонс, Эгглстон показал зарождение той верхушки, которая в любом населенном пункте Запада захватывает в свои руки власть. Эгглстон показывает и исполнителей воли этих заправил. Таков прокурор Бронсон, выступающий обвинителем на процессе Ральфа. «Он был очень честолюбив и хотел выдвинуться. Он очень старался завоевать на свою сторону общественное мнение Плоского Ручья в своей политической борьбе. И, как следствие, он твердо решил упрятать Ральфа Хартсука в тюрьму штата — правдой или неправдой, честными путями или грязными. В интересах его карьеры важен был не вопрос виновности или невинности Ральфа, а возможность для Джорджа Бронсона отличиться в этом деле»³.

Подобное проникновение в душу человека, выяснение подлинных мотивов поступков людей было важным завоеванием американского критического реализма. Прокурор Бронсон — это отдаленный предшественник прокурора Мэзона из «Американской трагедии» Драйзера.

В романе «Гусак-учитель» в избытке содержится тот материал, который мы называем местным колоритом. Например, автор показывает огромную роль школы в культурной жизни. Она была и просветительным учреждением и клубом для местных жителей.

Эгглстон мастерски рисует любопытные типы Запада, такие, как скряга Минс и его скупая жена, отставной капитан Пирсон, мировой судья сквайр Хокинс.

¹ E. Eggleston. The Hoosier Schoolmaster, p. 164.

² Там же, стр. 179.

³ Там же, стр. 237.

Но ни в чем так не проявляется у Эгглстона стихия местного колорита, как в области диалекта. Он — несравненный знаток западных диалектов, причем выступает он в этой области не как любитель, дилетант, а как ученый-лингвист. Эгглстон исключительно внимателен к диалекту, он чутко улавливает своеобразие речи своих персонажей. Употребив диалектное слово или местное выражение, он тут же делает сноску и дает разъяснение. В романе огромное количество сносок и примечаний. Эти примечания — настоящие маленькие трактаты по этимологии и диалектам западных штатов.

Второй роман Эгглстона «Тайна Метрополисвилла» (1873) — новый шаг на пути реалистического изображения американской жизни. Из деревни писатель переносит действие в город, разоблачая мир дельцов и показывая последствия господства чистогана в Америке.

Главным образом романа является Альберт Чарльстон. Он только что окончил колледж и едет в город Метрополисвилл к матери и отчиму. Альберт — благородный молодой человек, презирающий бизнес и мечтающий о переустройстве общества. «Его голова была полна всяких идей, — пишет автор, — и его главной идеей была, конечно, вера в равенство и братство людей на земле»¹. Он делится своими взглядами с кучером Джимом-Виски, и этот честный малый, «застрахованный от заразы спекуляции», сочувствует Альберту, но тем не менее высмеивает его наивность и предсказывает ему, что его идеи не будут иметь успеха на Западе: «Это — не страна идей, это — страна спекуляций. Идеи здесь только помеха — они не приносят прибыли... Идей здесь нет, есть только проценты»².

Однако Альберт не является зеленым юнцом. Потеря отца рано заставила его наблюдать, мыслить, поступать самостоятельно. Он не настолько наивен, чтобы совсем не знать жизни, но молодость питает его иллюзии, дает веру в осуществление его благородных идей.

Когда он является в дом матери, вышедшей замуж за земельного спекулянта Плосэби, перед ним встает вопрос о выборе профессии. Сначала мать предлагает ему стать адвокатом, но юноша с негодованием отвергает это предложение: «Стать адвокатом это все равно, что стать вором». Профессия врача также стала позорной в Америке: «Врачи — шарлатаны. Они знают, что их лекарства бесполезны, все же они прописывают их каждому, чтобы делать деньги».

Точно так же отвергается и профессия священника: «Я никогда не буду священником, — заявляет Альберт. — Я надеюсь,

¹ E. Eggleston. The Mystery of Metropolisville, p. 21.

² Там же.

что я слишком честен для этого. Добрая половина священников нечестны»¹.

К удивлению матери, Альберт решает избрать самую «невыгодную» профессию — профессию учителя. У Альберта были свои планы «улучшения мира с помощью школы, столь совершенной и идеальной, что она одна могла бы изменить всю систему образования, став образцом для всех школ». Молодой энтузиаст мечтает создать такую школу, «и тогда он мог бы посвятить всю свою жизнь воспитанию детей, учить их любить истину, честность и труд». Автор выступает на защиту своего героя, предвидя насмешки со стороны буржуазных читателей. «Мечтатель, скажете вы? Вы не можете удержаться от улыбки, встретив человека, у которого есть «призвание»... Но в конце концов в этом есть нечто благородное»².

Благородным планам Альберта не суждено осуществиться. Он вступает в конфликт со своим отчимом, стремясь разоблачить его и подорвать его влияние в городе и в округе. Местная газета, во главе которой стоит честный редактор, поддерживает Альберта. В одной из передовиц, характеризуя Плосэби, она напечатала: «Наши читатели вспомнят, как мы разоблачали бессовестные проделки старой лисы Плосэби, презренного земельного спекулянта, который правит Метрополисвиллом и который представляет в настоящее время наш округ в конгрессе штата, добившись этого за счет целой серии гигантских мошенничеств, поголовного подкупа, коррупции и бесчестного заполнения урны фальшивыми бюллетенями»³.

Заметив в Альберте опасного противника и боясь разоблачений, Плосэби решает убрать его с пути, не гнушаясь средствами. Он заставляет свою жену похитить ценную бумагу из почтовой конторы, которой заведует Альберт. На этом основании Альберта арестовывают и бросают в тюрьму.

На сцене появляется новый персонаж, пополняющий коллекцию узаконенных мошенников. Это — адвокат Конгер, защитник Альберта. «Мистер Конгер не был великим юристом, — пишет автор. — Об основах юриспруденции он ничего не знал... Но была одна вещь, которую мистер Конгер действительно понимал и принимал близко к сердцу — это был успех»⁴.

Конгер, пользующийся славой самого ловкого адвоката, предлагает Альберту нанять лжесвидетелей и выиграть процесс, хотя он твердо убежден в виновности подсудимого. Слушая его, молодой человек думает про себя: «Вот он бессовестный адвокат, готовый... бороться против закона, используя любую зацепку, любую техническую процедуру, имеющуюся в кодексе зако-

¹ E. Eggleston. The Mystery of Metropolisville, p. 42—43.

² Там же, стр. 82—83.

³ Там же, стр. 218.

⁴ Там же, стр. 234.

нов». И Альберт с горечью думает, что он, честный человек, должен сесть в тюрьму, «в то время как... Конгер гулял на свободе»¹.

Альберта судят и приговаривают к десяти годам тюремного заключения. Его уводят в тюрьму, но в этот момент его мать признается на смертном одре в своей вине и разоблачает Плосэби. Интересно отметить, что Эгглстон чужд всякого морализаторства... Когда священник Лартон предлагает Плосэби признаться во всем и покаяться, автор замечает: «Бесполезно было уговаривать Плосэби раскаяться. Он был пропитан ложью с самого начала своего пути»².

Не дожидаясь ареста, Плосэби бежит из города. После этого он всплыл на поверхность в штате Невада в качестве «президента компании по эксплуатации серебряных рудников, которая срывала огромные барыши на спекуляции акциями, но приносила малые дивиденды»³.

«Тайна Метрополисвилла» — показатель зрелости реалиста Эгглстона. По-бальзаковски показаны в этом романе господство чистогана, гибель семейных связей под влиянием денежных расчетов. Важна также попытка противопоставить миру дельцов положительного героя.

Следующий роман «Странствующий священник» (1874) не представляет интереса, ибо он пронизан религиозными мотивами. Зато роман «Рокси» (1875) явился новой творческой победой Эгглстона. Хотя действие происходит в 40-х годах, многие сцены и типы романа продиктованы современной писателю действительностью.

С присущей ему тщательностью и добросовестностью анализирует Эгглстон довоенную жизнь западного городка, показывая его в социальном разрезе. Здесь власть находится в руках именитых граждан — полковника Бонеми, торговца Хайбери, шерифа Лезерса.

Полковник Бонеми, в прошлом адвокат, является богатейшим человеком города. Это — предельный эгоист, безжалостный дельце, честолюбец, хитрый и ловкий сутяга. Богатство не принесло счастья ни ему, ни его детям. Старший сын полковника Бонеми стал пьяницей и шулером. Убив в кабаке человека, он бежал в Бразилию. Младший сын, наперекор воле отца, женится на дочери сапожника, Рокси, отказавшись от честолюбивых планов отца, стремившегося сделать его профессиональным политиканом. Борьба против сына и невестки доводит старого сутягу до паралича и гибели.

Шериф Лезерс — колоритная фигура провинциального политикана, умеющего принаравливаться к вкусам избирателей, за-

¹ E. Eggleston. The Mystery of Metropolisville, p. 239.

² Там же, стр. 279.

³ Там же, стр. 296.

воевывать их доверие и... голоса. Крайнее лицемерие, цинизм, вероломство во имя победы на выборах делают этот персонаж не только отталкивающим, но и страшным.

Эгглстон показывает тупость и ограниченность мещан городка Люцерна, их мелочные интересы, их скаредность. Воплощением тупого и алчного мещанства выступает мистер Хайбери — церковник и лавочник. Автор замечает, что Хайбери «был самым богатым человеком в своем приходе». Описывая деловой визит Хайбери, вышедшего из дому в чудный летний день, полный красок и звуков, автор замечает: «Вся красота этого мира не тронула души старшины церкви. Горизонты Хайбери были узкими. В пределах его мирка не было ничего другого, кроме его персоны, его семьи, его торговли и его церкви»¹. Возвращаясь домой, Хайбери по-прежнему не замечает ни цветов, ни садов, не слышит пенья птиц, ибо голова его забита подсчетом прибылей, которые он должен получить от фермеров, приехавших посмотреть передвижной зверинец. «Он подсчитывал, сколько часов и башмаков, сколько гвоздей и одежды он может продать в этот день»².

Эгглстон протестует против духовного одичания, которое несет бизнес американцам.

На другом полюсе общины — рыбаки, лодочники, сапожники, бедные фермеры — словом, мир бедноты, «которая всегда должна бороться, чтобы удержать душу в теле»³. Демократический дух фронта проявляется во многих представителях этого мира. Интересно задуман образ сапожника Адамса, этого насмешливого деревенского философа, ниспровергателя основ. Адамс презирает богатого Бонема, он не радуется тому, что его дочь вышла замуж за Марка. Он открыто обвиняет священников и богатых прихожан в лицемерии и «благочестивой болтовне, которой сами они ни на грош не верят»⁴.

Нам становится понятным, почему Эгглстон уходит в прошлое, в 40-е годы, отказываясь изображать настоящее, — оно ему неприятно, он его отвергает. И хотя прошлое Америки — это далеко не идиллия, все же писателя привлекает героический дух фронта.

Одним из первых в послевоенной американской литературе Эгглстон изображает белых бедняков юго-запада. Вот блестящая характеристика этой части населения США: «Нэнси Кэртли была цветком той любопытной расы белых бедняков, которых зовут «мазутными пятками» в Северной Каролине, «крэкерами» — в Кентукки и «пайками» — в Калифорнии. Они никогда не живут долго на одном месте, но являются полуцыганами Америки,

¹ E. Eggleston. Roxy. N. Y., 1878, p. 140.

² Там же, стр. 146.

³ Там же, стр. 6.

⁴ Там же, стр. 19.

вечно передвигаясь из одного района в другой, тщетно стараясь улучшить свою несчастную судьбу... Из этой среды появились фронтирсмены Кентукки, техасские патрули-пограничники, разбойники с большой дороги, лодочники старого и нового образца, плотовщики... Среди них часто встречаются отважные и великодушные люди»¹.

На этом живописном фоне, полном контрастов, рисуется судьба главной героини романа — Рокси Адамс. Эта дочь бедного сапожника унаследовала от отца неукротимый характер, чувство собственного достоинства, пренебрежение к собственникам. К этому добавляется особая экзальтация души, стремление к подвижничеству, усиленные религией. Цели Рокси не столько религиозные, сколько социально-филантропические: «Она укрепила себя для борьбы против бедности и варварства». В другом месте автор говорит, что «она была рождена для трудных дел»².

Полюбив Марка Бонеми, посредственного и слабовольного малоего, Рокси загорается идеей перевоспитания Марка. Она увлекает Марка идеей служения людям. Правда, ее служение бедным и несчастным людям принимает форму миссионерской деятельности. Рокси уговаривает слабовольного Марка отказаться от политической карьеры и уехать с ней в Техас для миссионерской деятельности — вместе с религией нести просвещение и помогать бедным.

Именно поэтому она соглашается выйти замуж за Марка. Когда же после женитьбы Марк отказался от ее планов, возвратился к политике и завел любовницу, Нэнси Кэртли, Рокси, презирая богатство мужа, возвращается в дом отца. Затем она узнает, что любовники поссорились, и Марк вконец запутался; он прижил с Нэнси ребенка, а последняя настаивает на браке, она грозит ему тюрьмой и пулей в спину.

Рокси начинает понимать, что, для того чтобы служить людям, не надо ехать в Техас: «Техас сам пришел к дверям ее дома!» — надо помочь Марку и Нэнси³. Она является к Нэнси, которая ее ненавидит, и предлагает ей помощь. Рокси забирает ее ребенка к себе.

В финале романа, построенного по образцу сентиментальных романов, раскаявшийся Марк возвращается к Рокси, обновленный после перенесенных страданий.

Но эти слабости не должны заслонить достоинств смелого романа Эгглстона. Ни одна американская героиня до Рокси не могла простить супружескую измену мужа, не говоря о том, чтобы взять к себе в дом незаконнорожденного ребенка и вос-

¹ E. Eggleston. Roxy, p. 183.

² Там же, стр. 223, 291.

³ Там же, стр. 372.

питать его. Образ Рокси интересен и в другом плане. Эгглстон верен себе в показе сильных и цельных натур. Поражают масштабы этой героини — ее удивительная нравственная чистота, сила характера, склонность к самопожертвованию. Принимая во внимание колоссальную популярность романов Тургенева в США 70-х годов, логично будет предположить, что образ Рокси был навеян тургеневскими героинями.

Романы Эгглстона, написанные в 80-х и 90-х годах, имеют небольшую ценность. Явно слаб и фальшив его роман «Исцеление верой» (1891), в котором писатель изображает нью-йоркскую буржуазию. Таким образом, все лучшее Эгглстон создал в 70-х годах, когда он выступил как один из пионеров критического реализма в США.

Джордж Вашингтон Кейбл

(1844—1925)

Кейбл родился в Виргинии, в семье мелкого торговца, державшего овощную лавочку. Он получил только начальное образование и рано начал самостоятельную жизнь, ибо его отец умер, когда будущему писателю было четырнадцать лет. Кейбл переменял много профессий и наконец надолго устроился таможенным чиновником в Новом Орлеане, содержа своим трудом семью.

С 1873 г. Кейбл начинает сотрудничать в газетах, а в 1875 г. он публикует свой первый рассказ «Жан Поклен». Через четыре года Кейбл издает уже сборник рассказов под названием «Старые креольские дни» (1879). В этих рассказах писатель ставил перед собой узкие цели: показать местный колорит Луизианы начала XIX в.

В 1878 г. на Юг приехал известный нью-йоркский писатель Ялмар Бойесен и познакомил Кейбла с романами Тургенева. Арлайн Тернер пишет об этой встрече: «Когда он рекомендовал Кейблу Тургенева как образец трактовки социальных проблем, Кейбл ответил, что он уже многому научился из романа «Дым» и должен прочесть другие книги Тургенева»¹.

Легко понять, почему именно Тургенев так сильно задел струны его души. Творчество Тургенева, обличавшего крепостничество в России, подсказало Кейблу большую тему, которой он посвятил себя: осуждение рабства на Юге.

Романы Тургенева помогли Кейблу преодолеть узость тематики и понять более глубоко задачу писателя. Именно под влиянием Тургенева Кейбл писал в конце 1878 г.: «Великой проблемой романа должно быть нечто, стоящее выше простой

¹ Arline Turner. George W. Cable. A Biography. Durham, 1956, p. 80.

головоломки сюжета, нечто большое, что заставляет думать читателя. И учит его»¹.

В своем лучшем романе «Грандиссимес» (1880) Кейбл затронул наконец большую социальную проблему — проблему рабства.

«Грандиссимес» — роман исторический. Действие романа начинается в 1803 г., вскоре после покупки американским правительством штата Луизиана. В нем дана история вражды между двумя плантаторскими семьями — Де Грапионов и Грандиссимесов. После ста лет кровной мести эти семьи гасят вражду браком.

Большой интерес представляет история Агриколы, представителя рода Грандиссимес, ибо этой историей писатель разоблачает зло и преступления плантаторского Юга. Впервые у него появляется фигура плантатора, похожего не на благородного Жана Поклена, а на Легри из романа Бичер Стоу. Агрикола — жестокий самодур, истязатель и мучитель своих рабов, не знающий удержу своим страстям, игрок и дуэлянт — получает в конце концов возмездие за свои преступления: его убивают ударом ножа в спину. Агрикола умирает, восхваляя старые времена в Луизиане и проклиная американцев, стремящихся установить новый режим на Юге. Этот поборник рабства выступает как воинственный носитель расистских взглядов.

Лагерю расистов и плантаторов Кейбл противопоставляет белых, креолов и негров, выступающих с протестом против рабства. Интересен образ негрятянки Клеменс, которая смертельно ненавидит плантаторов. Клеменс погибает, пытаясь отомстить мучителю Агриколе за его зверства по отношению к неграм-рабам.

Трагична судьба негра Брас Купе. Этот вождь африканского племени был схвачен работорговцами, продан в рабство в Америку и попал на плантацию к Агриколе. Здесь он подвергается издевательствам и наказаниям. Брас Купе — героическая фигура. Он отказывается «смирить свой нрав». Он люто ненавидит плантаторов и бежит в болота, где скрывается много месяцев. В конце концов его ловят, и Брас Купе умирает под пытками, проклиная своих мучителей.

Впервые из-под пера южанина вышло произведение, сурово осуждающее институт рабства. Но это обошлось недешево. Началась травля Кейбла. Против него был написан анонимный памфлет. Его автор, южанин священник, яростно нападал на Кейбла, обвиняя его в стремлении осуществить «фанатическую миссию радикальных реформ и всеобщего просвещения», называя его «отъявленным лжецом»².

Не случайно исторический роман «Грандиссимес» так задел

¹ Arline Turner. Op. cit., p. 80.

² Там же, стр. 102.

рабовладельцев: он перекликался с современностью и служил демократическому лагерю. Роман оправдывал борьбу Севера в Гражданской войне как правое дело и защищал дело реконструкции Юга.

После этого романа Кейбл уже не создал ничего значительного в жанре художественной прозы. Зато его общественная и публицистическая деятельность способствовала укреплению позиций критического реализма на Юге.

Так, в своей речи в Университете Миссисипи на тему «Литература Южных штатов» (1882) Кейбл смело осудил рабство и показал его пагубное влияние на литературу Юга. Кейбл заявил, что из-за института рабства, «этого преступления против неба и человечности», южане изолировали себя в первой половине XIX в. от внешнего мира, от передовой мысли и литературы. Эта изоляция, а также необходимость защищать рабство не могли породить великих писателей. «Когда вся интеллектуальная энергия Южных штатов была брошена на защиту того института, который сделал нас Югом, мы порвали с прогрессом. Мы порвали с передовой мыслью человечества»¹.

Кейбл сурово осудил срыв Реконструкции на Юге, он выразил сожаление, что на Юге рабство не было вырвано с корнем: «Плантационное хозяйство — это полуварварство. Это — та же идея старого Юга с той только разницей, что на смену негру рабу пришел негр-издольщик»². Кейбл заявил в этой речи, что на Юге, глубоко деморализованном полутора веками рабства, предстоит упорная работа по ликвидации последствий этого рабства.

К сожалению, рассказы и романы Кейбла 80-х годов слабею его публицистики. Так, в романе «Доктор Сэвье» (1884) Кейбл изображает Юг эпохи Гражданской войны. Жизнь плантаторского Юга нарисована с критических позиций: Кейбл показывает коррупцию, процветающую в общественных учреждениях, нищету низших слоев населения, картины рабства. Однако главная сюжетная линия романа придает ему узко психологический характер: в романе прослеживается сложная история взаимоотношений северянина Сэвье и девушки-южанки.

В 1884 г. происходит встреча Кейбла с Марком Твенем, положившая начало длительной дружбе. В конце 1884 г. Твен и Кейбл начали четырехмесячное лекционное турне по США, выступая с чтением своих рассказов. Дружба с Твенем усилила демократизм Кейбла, укрепила его убеждения.

После этого турне Кейбл еще решительнее выступает в защиту поправленных прав негритянского народа на Юге США. Так, в памфлете «Дело освобожденных негров в суде справедливости» (1885) Кейбл заявил: «Величайшая социальная проблема, стоящая перед американским народом сегодня, как и сто лет

¹ Arline Turner. Op. cit., p. 133.

² Там же.

назад, это присутствие среди нас негров»¹. Кейбл с горечью констатирует, что негры все еще не имеют человеческих прав в США. Он протестует против расовой сегрегации, против политического бесправия негров, против расовой дискриминации. Он ратует за равноправие негров, горячо отстаивает идею совместного обучения белых и негритянских детей в школах Юга.

Однако, защищая идею расового равенства, Кейбл считает невозможным осуществление социального равенства: «Мы можем достичь когда-нибудь Луны, но не социального равенства»².

Расисты яростно набросились на Кейбла за эту статью. Газеты объявили его «антиюжанином и предателем своего края»³. В ответ на эту травлю и нападки Кейбл опубликовал целую серию статей, составивших книгу «Молчащий Юг» (1885). Здесь он продолжает полемику с расистами, разоблачает их мракобесие и по-прежнему требует гуманистического решения негритянской проблемы.

В конце 80-х годов плантаторский Юг выдвинул своего идеолога — защитника рабства Томаса Пейджа. Его роман «Красная скала» (1889) явился оправданием срыва Реконструкции Юга. Пейдж клеветает на деятелей Реконструкции, живописуя страдания «несчастных» рабовладельцев.

От имени демократических сил Юга Кейбл дал отпор этой демагогии и клевете своей книгой «Негритянский вопрос» (1890). В эту книгу вошли статьи и речи писателя, опубликованные в 1889—1890 гг. Кейбл требовал в них завершения реконструкции: предоставления неграм права на образование, политических прав, уничтожения расовой дискриминации. Негры должны иметь, заявил он, «полную меру политических и гражданских прав американских граждан»⁴. Правда, и здесь есть оговорка относительно социального, т. е. экономического равенства, что, по мнению Кейбла, является невозможным.

Значение Кейбла в развитии реализма на Юге определяется не только его художественной практикой, но и его публицистикой. Он был влиятельной духовной силой демократического Юга.

Глава VIII

ЗРЕЛОСТЬ

В 70-х годах период ученичества и поисков для американских реалистов заканчивается. Критический реализм в США вступает в пору зрелости. В конце 60-х — начале 70-х годов в Аме-

¹ Arline Turner. Op. cit., p. 195.

² Там же, стр. 196.

³ Там же, стр. 197.

⁴ Там же, стр. 258.

рике выступает блестящая плеяда писателей, поднявших реалистическое искусство своей страны до уровня европейского критического реализма. Это были Марк Твен (творчеству которого посвящается особая глава), Де Форест, Ребекка Хардинг Дэвис, Жоакин Миллер и др.

К сожалению, этим великим реалистам, за исключением Твена, не удалось вкусить плодов своих побед — они не завоевали ни славы, ни признания. Буржуазная критика либо презрительно третировала их, либо подвергала злобной травле. Но если официально реалисты 70-х годов не были признаны, то на деле они сделали реализм столбовой дорогой американской литературы XIX в.

В этой плеяде реалистов, наряду с именами первой величины, встречаются и менее значительные таланты, такие, как Ланьер и Турже. Но и они сумели показать существенные стороны американской жизни, борясь за высокоидейное, правдивое искусство.

Джон Де Форест

(1826—1906)

Значение Де Фореста в истории американской литературы XIX в. огромно. Его с полным правом можно назвать создателем социально-бытового реалистического романа в США. Широта охвата жизненных явлений, сила типизации, несравненное мастерство ставят его в один ряд с лучшими американскими реалистами XIX в.

Джон Уильям Де Форест родился в г. Сеймур (штат Коннектикут) в семье преуспевающего владельца хлопчатобумажной фабрики. Он окончил частную школу, но болезнь помешала ему поступить в Йэльский университет. Однако упорным трудом, чтением, путешествиями и самостоятельным изучением иностранных языков Де Форест с лихвой возместил отсутствие диплома и стал вровень с наиболее образованными американцами своего времени.

После двухлетнего путешествия по Среднему и Ближнему Востоку (с 1846 до 1848 г.) Де Форест в течение четырех лет (1851—1855) живет в Англии, Франции, Германии и Италии, сделав своей постоянной резиденцией Париж. Эти годы описаны им в книге «Европейские впечатления» (1858). Из этой книги мы узнаем, что писатель избегал за границей своих земляков и напряженно работал, посвятив себя изучению иностранной литературы и языков. Особенно захватила его французская литература — запоем читает он в подлиннике книги Стендаля и Бальзака. Из английских романистов его покорила Теккерей.

Возвратившись в Америку, Де Форест женится в 1856 г. на дочери профессора Шеппарда из Нью-Хэвена и всецело отдается

литературной деятельности. Молодой писатель поражает своей энергией и плодотворностью: одна за другой выходят его книги «Восточные впечатления» (1856), исторический роман «Времена ведьм» (1857), «Европейские впечатления» (1858) и роман о современности «Морской утес» (1859). Эта бурная писательская деятельность была неожиданно прервана Гражданской войной.

Война застала Де Фореста на Юге, в Чарльстоне (штат Южная Каролина), где его тесть преподавал в университете. Возвратившись с семьей в Нью-Хэвен, Де Форест немедленно собирает отряд волонтеров и во главе батальона отправляется на фронт. Он прошел через огонь войны, проявив исключительное мужество, отвагу и хладнокровие. Получив тяжелое ранение, Де Форест узнал жизнь полевых и стационарных госпиталей тех лет. После трех лет пребывания на передовой линии сражений Де Форест был произведен в капитаны, в то время как политиканы и карьеристы, сидевшие в штабах, получали чины полковников и генералов, ордена и награды. Так впервые Де Форест столкнулся с политической жизнью Америки, познав весь цинизм и грязные махинации мира дельцов и политиканов.

После разгрома рабовладельческого Юга войска северян были оставлены на территории Юга для осуществления пресловутой реконструкции. Капитан Де Форест был направлен в графство Гранвиль (штат Южная Каролина) и поставлен во главе Бюро по делам освобожденных негров. Деятельность Де Фореста на этом посту отмечена духом высокого гуманизма.

Уйдя из армии в 1868 г., Де Форест навсегда поселился в Нью-Хэвене, целиком отдавшись творческой деятельности. Его жизнь была омрачена лишь враждебным отношением к нему критики и холодностью буржуазных читателей.

* *

*

Работа над первой книгой «История индейцев штата Коннектикут» (1851) дала хорошую школу молодому писателю, заставив его сочетать в одном лице ученого и писателя. Это был серьезный труд, на который современные американские этнологи до сих пор ссылаются как на авторитетный источник. Впоследствии эти качества ученого весьма пригодятся Де Форесту при создании романов о современной ему Америке.

Первый роман Де Фореста «Времена ведьм» (1857) воссоздает мрачные времена «охоты за ведьмами» в Салеме, в XVII в. Автор гневно осуждает религиозный фанатизм и нетерпимость «отцов пилигримов». Главную сюжетную линию составляет история Генри Мора, который ведет борьбу против суеверия и фанатизма. Взбесившиеся церковники судят его и казнят. В романе

выступает и лицо историческое — Джайлс Корэй, также затравленный церковниками и трагически гибнущий.

Де Форест сумел дать четкую политическую оценку «охоты за ведьмами». Он показал, что правители штата Массачусетс, не веря в колдовство, разжигали религиозный фанатизм и использовали эту истерию для усиления своей власти и власти церкви над населением.

По своему темпераменту Де Форест менее всего был кабинетным писателем. Обращение к истории у него не было самоцелью: писатель вторгся в идеологическую борьбу, которая кипела в те годы в восточных штатах вокруг проблемы рабства. К 1857 г. эта борьба приняла острые формы. Взбешенные плантаторы избивали аболиционистов, вымазывали их дегтем, громили редакции аболиционистских газет. В этой борьбе решил сказать свое слово и Де Форест: обличая религиозный фанатизм и нетерпимость правящих классов XVII в., преследования смелых умов этой эпохи, писатель проводит аналогию с современностью. Современные рабовладельцы и фанатики-расисты, преследующие аболиционистов, — такие же носители мракобесия и нетерпимости, как их предшественники, «охотники за ведьмами» XVII в. Роман наталкивал читателей на вывод, что, подобно тому как суд истории вскрыл ложь и преступления церковников XVII в., точно так же история подтвердит правоту аболиционистов и осудит защитников института рабства.

Следующий роман «Морской утес» (1859) — первая попытка Де Фореста дать анализ современной американской жизни, беря уроки у Бальзака, понять тенденцию ее развития, показать ее характерные стороны. Действие происходит в г. Уэстервилле (штат Массачусетс) в богатой семье, грызущейся из-за наследства. Часть членов семьи устраивает заговор, чтобы добиться изменения завещания. К сожалению, этот роман отсутствует в библиотеках СССР, а буржуазная критика говорит о нем сдержанно и мельком. Так, Кауи отмечает, что «роман имеет трагическую развязку» и что Де Форест «показал себя мастером описания повседневной жизни»¹.

* *
*

Дальнейшая писательская деятельность Де Фореста, как мы уже отмечали, была прервана Гражданской войной. Однако это пошло ему на пользу. Богатейший жизненный опыт, полученный во время войны, личное участие в смертельной схватке Севера с Югом, возможность наблюдать как самопожертвование американского народа, так и низость политиканов и дельцов на

¹ Alexander Cowie. The Rise of his American Novel, p. 506.

фронте и в тылу, знакомство с положением негров — все это дало материал для создания исключительного по своей реалистической силе и широте охвата действительности романа «Мисс Равенель переходит на сторону северян» (1867).

Здесь следует упомянуть непосредственного предшественника Де Фореста — Генри Морфорда (1823—1881), который выступил со своими романами о Гражданской войне еще в ходе войны. В этих романах («Погоны», 1863; «Во времена мошенничества», 1863) даны реалистические картины фронта и тыла.

Морфорд сосредоточивает свое внимание на подвиге трудового народа, — показывая его высокий патриотизм, его лишения в тылу и героизм на фронте, — и на мошенничестве американской буржуазии, сколачивающей состояние во время войны. Он негодует по поводу наглости и бесчестия фабрикантов, купцов, политиканов, наживающихся на обмане и грабеже казны, на крови солдат и слезах вдов. Он разоблачает преступления мошенников-дельцов, поставивших негодное обмундирование и оружие, тухлое продовольствие для армии по баснословным ценам. Он называет их «убийцами нации»¹.

В романах Морфорда даны великолепные батальные сцены, написанные в духе сурового реализма, изображающие войну без фальшивой романтики. Автор показывает некомпетентность и трусость той части офицеров, которая состояла из адвокатов и политиканов-карьеристов.

Однако романы Морфорда отмечены печатью незрелости в идейном и художественном плане. В них много мелодраматизма и условно-романтических сцен в духе Липпарда. Но, в отличие от Липпарда, Морфорд слепо верит в буржуазную демократию, у него нет никаких сомнений относительно самой капиталистической системы. Ограниченность Морфорда сказывается в его расовых предрассудках, в белом шовинизме, в результате чего он не был в состоянии понять истинный смысл войны как великой борьбы американского народа за свободу и демократию, против рабства. По его мнению, смысл войны заключался в том, что надо было наказать южан за их стремление отделиться от Союза².

Слабость романов Морфорда — и в том, что в них нет удачных, ярких типических характеров, которые бы надолго запомнились и могли бы стать нарицательными.

Все эти трудности с блеском преодолел Де Форест в своем романе «Мисс Равенель переходит на сторону северян».

Основной конфликт романа в широком плане — это борьба между Севером и Югом, столкновение демократических масс и

¹ Henry Morford. The Days of Shoddy. A Novel of the Great Rebellion in 1861. Philad., 1863, p. 192—193.

² Henry Morford. Shoulder Straps. A Novel of New York and Army in 1862. Philad., 1863, p. 99—100.

буржуазии Севера с плантаторским Югом; в более узком плане — соперничество между полковником Картером и капитаном Колбэрном из-за мисс Равенель. Главная сюжетная линия романа как раз и раскрывает историю этого соперничества на фоне больших исторических событий.

Молодой человек, Эдуард Колбэрн, сын потомственных пуритан Новой Англии, встречается в городе Новый Бостон (назвек на город Нью-Хэвен) с мисс Лилли Равенель из Нового Орлеана, где ее отец, профессор химии и минералогии, преподавал в университете. Так как началась Гражданская война и доктор был воинствующим аболиционистом, Равенелям пришлось покинуть Юг и возвратиться в родной город Новый Бостон.

Лилли не разделяет аболиционистских взглядов своего отца: она родилась и получила воспитание в штате Луизиана, среди южан. Она с горячностью защищает дело южан и «рассудку вопреки» остается непримиримой противницей северян.

Колбэрн же, несмотря на свои аболиционистские взгляды, влюбляется в Лилли, но вследствие своей пуританской застенчивости не может добиться успеха. Вскоре у него появляется опасный соперник, полковник Картер. Смелый, мужественный, нравящийся женщинам, он легко покоряет сердце девушки и женится на ней.

Соперники-друзья отправляются затем на фронт и отважно борются за правое дело. Тем временем жизнь дает Лилли тяжелые уроки. Она начинает убеждаться в правоте великой борьбы американского народа против рабства и становится горячей сторонницей Севера.

В ходе войны полковник Картер, любя молодую жену, изменяет ей, попав в сети опасной соблазнительницы и авантюристки миссис Ларю, дальней родственницы Равенелей. Об этой связи становится известно Лилли. Эта новость является страшным ударом для молодой женщины, она не прощает мужу и заставляет себя забыть о нем. Совершив множество подвигов в войне против мятежного Юга и надеясь искупить этим вину, генерал Картер погибает смертью героя в одном из последних решающих сражений. Теперь Лилли жалеет, что не простила мужа. После войны Колбэрн, мужественный отставной капитан, закалившись в боях и испытаниях войны, снова начинает ухаживать за Лилли, женится на молодой вдове и открывает в Новом Бостоне адвокатскую контору.

Нельзя понять достоинства романа Де Фореста, не приняв во внимание его напряженный труд в Париже, его усердное изучение лучших образцов французского и английского критического реализма. Это штудирование не было бесцельным, оно дало Де Форесту возможность создать свой роман, который

можно определить как чудесный сплав двух школ — Бальзака и Теккерея.

Глубоко оригинально, творчески сумел Де Форест использовать «Ярмарку тщеславия» Теккерея для построения своего романа. Как и у Теккерея, сюжет романа Де Фореста отличается благородной простотой — он обусловлен самой жизнью, естественным ходом событий. В романе не чувствуется рука автора, подстраивающего эффекты. Великим дирижером событий является Гражданская война, которая соединяет и разъединяет людей, решает их судьбы, определяет подлинное политическое и нравственное лицо героев романа. Есть сходство и в общем сюжетном построении и в расстановке главных героев. Миссис Ларю есть американский вариант Ребекки Шарп, полковник Картер напоминает Родона Кроули, в то время как история Эмили Седли и капитана Доббина повторена по-своему в истории Лилли и капитана Колбэрна.

Но Де Форест не мог ограничиться формой семейного романа, характерной для английской реалистической школы. Он в полной мере оценил могущество бальзаковского метода, требующего глубокого проникновения во все сферы жизни общества — семейную, социальную, политическую. Бальзак научил его не только верно изображать характеры и поступки героев, но и объяснять их, в конечном счете, экономическими и социальными силами, действующими в обществе.

Сила романа Де Фореста — во всестороннем изображении американской жизни эпохи Гражданской войны, в живых и точно очерченных типах американцев, в глубоком знании человека и американской действительности.

Одним из самых живых, полнокровных реалистических образов романа является, несомненно, полковник Картер. Образ этот — прямой вызов «традиции благопристойности» с ее схематическим делением людей на две категории: добродетельных и порочных. Де Форест решительно отвергает этот метод и в изображении человека следует Фильдингу. В Картере все выражено чрезвычайно рельефно, как его недостатки, так и достоинства. При этом именно его незаурядные качества, внутреннее благородство подчеркивают его слабости и недостатки, которые выступают в особо неблагоприятном свете.

Автор не щадит своего героя, как и Фильдинг — Тома Джонса. Картер показан во всем сложном переплетении житейских слабостей, аристократических предрассудков и авантюристических склонностей и в то же время воинской чести, доблести, благородства и патриотизма.

До Гражданской войны плантаторы пытались сделать Картера «вторым Кортесом», использовать его для завоевания Кубы и других островов. Во время войны они всеми мерами стремились склонить его на свою сторону. Но Картер, дав при-

сягу американскому флагу, остается верным ему до конца, несмотря на все соблазны, уговоры плантаторов и свое полувиргинское происхождение.

Не жалея сил, отдавая родине все свои знания военачальника, готовит он свою бригаду к боям, наводя в ней идеальный порядок. Мы видим полковника Картера на ногах с раннего утра и до позднего вечера. Строгий к солдатам и офицерам, неумолимый к нарушителям дисциплины, он никогда не повышает тона, никогда не бывает несправедлив или груб, на любом примере умеет воспитывать своих подчиненных. И только показав Картера во всем блеске его таланта командира и воспитателя, Де Форест делает такой вывод (который уже ясен читателю): «Картер был грозой для всей бригады — для самого тупого рядового, для каждого дежурного лейтенанта, для каждого командира батальона, для офицеров своего штаба и даже для равных ему по званию, но находящихся под его командованием полковников... Он был так добросовестен и так искренне возмущался нарушениями дисциплины, что являлся поистине страшным человеком... Но хотя перед ним все трепетали, его также глубоко уважали; одно лишь слово похвалы из его уст воспринималось офицером или солдатом как медаль за отличие»¹.

Великолепный организатор и воспитатель солдат и офицеров в период передышки между сражениями, Картер показан как непревзойденный командир на поле боя. Глава, описывающая последний подвиг Картера и его героическую смерть, принадлежит к лучшим главам романа.

Генерал Картер со своей бригадой оказывается в трудном положении. Он должен идти на врага лобовой атакой — иного выхода нет. И вот, услышав свист пуль и увидев в отдалении фигуры вражеских солдат, Картер весь преображается. Его угнетенное состояние, вызванное разрывом с женой, как рукой снимает. Глаза его загораются огнем, и его уверенность в победе передается всей бригаде. «Вперед, мои славные парни!» — кричит Картер, и двинулись полки, теряя убитых и раненых, но не дрогнув от потери. Они прорывают первую линию укреплений. Когда была прорвана вторая линия, победа была уже обеспечена. И в этот момент предательская пуля сразила генерала Картера, мчавшегося в передних рядах наступающих.

В последние минуты жизни полностью раскрывается героический характер этого человека. Когда его сняли с лошади и посадили возле дерева, Картер, чувствуя, что он ранен смертельно, находит в себе силы сказать: «Передайте полковнику Гилмэну... передайте ему, пусть он продолжает наступать». Это

¹ John De Forest. *Miss Ravenell's Conversion from Secession to Loyalty*. N. Y., 1939, p. 211.

были первые слова, которые он произнес с тех пор, как пуля попала в него»¹.

К генералу подходят священник и хирург. Последний видит, что все кончено, и отступает. Тогда к умирающему наклонился священник: «Как вы себя чувствуете, генерал?» — «Ухожу», — прошептал Картер. — «Уходите? Но куда вы уходите?.. Генерал, вы подумали об Иисусе Христе, пожертвовавшем для людей?» На один момент глубокий голос Картера вернулся к нему, когда он, устремив твердый взгляд на священника, ответил: «Не приставайте. Где бригада?»².

Героические слова, которые для ханжей-святош звучали как богохульство! Генерал Картер отказывается перед смертью от причастия — он озабочен исходом битвы. И писатель, боясь упреков пуритан Новой Англии, спешит оправдать своего героя: «Может быть, он подумал, что было бы недостойно искать бога в этот критический момент, в то время как он пренебрегал им, будучи в полном здравье. Может быть, он считал, что обязан посвятить последние мысли своей родине и профессиональным обязанностям»³. Генерал Картер умирает с улыбкой на лице, узнав перед кончиной, что бригада разбила врага.

Де Форест защищает не только своего героя, но и свой метод: «Если бы Картер получил другое образование, он мог бы стать... вторым апостолом Павлом. Но при том воспитании, которое он получил, было вполне логичным, что он не захотел, чтобы ему надоели разговорами об Иисусе Христе»⁴.

Отмечая действительные недостатки Картера, Де Форест объясняет их губительным влиянием плантаторского Юга и пребыванием в Вест-Пойте. Картер много лет жил на юге. «Он женился на женщине и определенном количестве принадлежавших ей рабов в Луизиане; и хотя он похоронил первое приобретение и растворил второе (как Клеопатра — жемчуг) в чаше с вином, естественно предположить, что эти приобретения оказали в свое время сильное влияние на его характер»⁵.

Лилли же уверена, что военная среда и военная академия испортили характер ее мужа. Она не желает отправлять своего сына в Вест-Пойнт и так мотивирует свое решение: «Она подумала о своем несчастном муже. Она была уверена, что именно Вест-Пойнт погубил его благородный характер. Ничто другое не могло бы объяснить такого падения такого человека. Ее ребенок не должен был идти туда»⁶.

Писатель подчеркивает, что американская действительность не может породить идеальных людей, «вторых апостолов Пав-

¹ John De Forest. Op. cit., p. 407.

² Там же, стр. 408.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 409.

⁵ Там же, стр. 99—100.

⁶ Там же, стр. 422.

лов», потому что эта среда не является идеальной. Если бы Картер был не военным, а дельцом, то бизнес, пожалуй, еще бы в большей степени погубил его благородный характер.

Образ Картера свидетельствует о глубине метода Де Фореста. Это — большая победа американского реализма, большая художественная победа.

Не меньшее значение для американского реализма имел образ Лилли Равенель. Американская критика XX в. (критика XIX в. вообще не признавала Де Фореста) усмотрела новаторство Де Фореста прежде всего в образе главной героини. Так, Гордон Хэйт писал в 1939 г.: «Чтобы оценить величие достижения Де Фореста, мы должны иметь в виду, что и в этой области он был пионером. Какая американская героиня могла выдержать сравнение с ней в 1867 г.?.. Мисс Равенель стоит особняком, как первая реалистическая героиня в американской литературе»¹.

Новаторство Де Фореста состоит в том, что, создав чудесный образ американской девушки, он делает его естественным, живым и реальным, не падая в неумеренные восторги и преувеличения, избегая фальши и идеализации. Он показывает обыкновенную девушку, которой присущи многие слабости. Лилли Равенель не способна внять голосу рассудка, увидеть правоту американского народа, борющегося против рабства, и упрямо защищает рабовладельческий Юг. Ей свойственно и легкомыслие молодости. Оказавшись перед выбором жениха, Лилли отдает предпочтение «магнетическому» Картеру.

Буржуазная публика не могла простить всего этого Де Форесту, а особенно того, что Лилли выходит замуж за «порочного человека»: этого ни в коем случае не должна была делать образцовая героиня! В крайнем случае она должна была «перевоспитать» своего жениха, как это делает Эдна Эрл — героиня романа Августы Уилсон «Сент Элмо» (1866), вышедшего всего на один год раньше романа Де Фореста.

Это было скверное подражание «Памеле» Ричардсона. Героиня этого романа, сирота, бежит из дома приютившей ее дамы, так как сын этой дамы, Сент Элмо, преследует ее. В Нью-Йорке она поступает гувернанткой в богатый дом и тайком пишет романы. Они имеют колоссальный успех, и Эдна Эрл становится знаменитостью, предметом обожания мужчин. Но она отвергает поклонников, а Сент Элмо, чтобы быть достойным ее, совершенно перерождается и даже становится священником. Только теперь Эдна Эрл соглашается выйти за него замуж. Героиня же Де Фореста не только не перевоспитывает «плохого» человека, она прощает его. Это было уж слишком! А. Кауи справедливо замечает: «Лилли была запятнана в глазах типичного

¹ John De Forest. Op. cit., p. XV.

викторианского читателя. Она была сомнительной героиней, потому что она была реальной»¹.

Очень убедительно, психологически тонко показано «обращение» Лилли, ее постепенное превращение из сторонницы мятежных южан в сознательную аболиционистку. Ни убеждения отца, ни красноречие двух поклонников не могли поколебать ее предубеждений, ее верности рабовладельческому Югу, которую она вбила себе в голову. И только попав во время войны на территорию Юга, завоеванную северянами, увидев фанатизм и злобу южан, после того как они на ее глазах избili ее отца, Лилли, пишет автор, «начала понимать, что сессеонизм нельзя было защищать и что Американский Союз должен быть сохранен»².

К концу романа, после гибели мужа, Лилли уже всем сердцем ненавидит южан и становится убежденной аболиционисткой. Мы расстаемся не без сожаления с этой привлекательной женщиной, которую горе и испытания сделали серьезной, отзывчивой и умудренной жизнью. Полюбив Картера безотчетной любовью, она теперь способна понять его внутреннее благородство и простить его ошибки. Выйдя замуж за Колбэрна, она сохраняет благодарную память о своем первом муже.

Как ни ярок образ Картера, но он не заслоняет собой Колбэрна, потому что автор сумел и его наделить неповторимыми, своеобразными чертами. Образ этот, как и образ Лилли, также показан в развитии. Вначале перед нами типичный юноша из пуританской семьи, застенчивый и в то же время чопорный. Испытания войны его преобразили: он утерял свою наивность, стал резок, приобрел уверенный и властный тон.

Характер Колбэрна, подчеркивает Де Форест, закаляется благодаря тому, что он учится выносливости и мужеству у солдат, вчерашних фермеров и плотников. Только боязнь осуждения солдат, стремление оказаться достойным их доверия помогает ему преодолевать лишения и стать храбрым офицером. Колбэрн гордится тем, что не оскандалился перед простыми людьми.

Пройдя с солдатами через ужасы войны — через кровавые сражения, изнурительные переходы и военные госпитали — Колбэрн научился уважать народ, ценить его великий подвиг.

В ходе войны Колбэрн получает также определенное политическое воспитание, столкнувшись с миром политиканов и карьеристов. Как ни хлопотал Картер о повышении Колбэрна, губернатор штата дважды отказал ему в этом, ибо эти повышения предназначались для политикана Гезевея. Горячий патриот и храбрый офицер, Колбэрн начал войну капитаном и капитаном ушел в отставку после ее окончания. С горечью думает Колбэрн о неблагодарности американского правительства, о несправедливости властей.

¹ Alexander C o w i e. The Rise of his American Novel, p. 513.

² John De F o r e s t. Op. cit., p. 134—135.

На этом, однако, его духовное развитие приостанавливается. После войны Колбэрн основывает юридическую контору — фирму Колбэрн и К^о, — берет в компаньоны пронырливого юриста (который избежал отправки на фронт и обдeldывал свои делишки, пока Колбэрн воевал) и с надеждой смотрит в будущее. Пройдет немного времени, и Де Форест создаст новые романы, в которых покажет, что это будущее оказывается безрадостным.

Большой интерес представляют и второстепенные персонажи романа.

Таков доктор Равенель. Ему отведена роль комментатора событий, который стремится теоретически оправдать борьбу народа и осудить рабство как порочный и позорный институт.

В докторе Равенеле привлекает его гуманизм, глубокий ум, беспощадно замечающий всю мелочность своих современников, их предрассудки. В связи с этим образ автор ставит большую проблему — расовую проблему. Гуманизм доктора Равенеля не является донкихотским. Уважение к неграм сочетается у него с горячей ненавистью к плантаторам. Профессор Равенель оправдывает террор против плантаторов как необходимую меру: «Конечно, они должны стать к стенке. Они будут пригвождены к стене в страхе и ужасе... Великий суд будущих веков вынесет им свой приговор: «Они получили по заслугам»¹.

Важно, что доктор Равенель не выступает в романе только резонером. Он становится одним из тех, кто первым начал осуществлять реконструкцию Юга, кто своим успешным экспериментом доказал необходимость и возможность замены рабского труда наемным, превращения вчерашних рабов в полноправных граждан США.

Когда генерал Картер был назначен военным губернатором Луизианы, он предложил своему тестю большую плантацию, покинутую рабовладельцами, чтобы возродить ее с помощью наемного труда освобожденных негров. Доктор Равенель охотно берется за этот эксперимент. Он делает это осторожно, проявляя максимум уважения к вчерашним рабам.

Де Форест показывает одаренность негритянского народа, большие способности, заложенные в нем. Таков майор Скотт, управляющий именем Равенеля, его правая рука. Великолепный организатор и оратор, Скотт — новый тип негра в американской литературе, сознательно противопоставленный автором дяде Тому Бичер Стоу. Образ Скотта — еще одно свидетельство могущества творческого метода Де Фореста, неуклонно стремившегося к правдивому показу человека как продукта определенной среды.

«Родись он белым и получи приличное образование, — замечает автор, — он, вероятно, стал бы популярным оратором либо

¹ John De Forest. Op. cit., p. 223.

церковной кафедры, либо форума. У него были могучие легкие, говорливость и воображение. По своей речи, умению держать себя с достоинством, могучей фигуре, великолепному басу, музыкальному слуху, совершенству зубов, сиянию белых глаз он был полной противоположностью бессмертному идеализированному образу Бичер Стоу — дяде Тому»¹.

Внутренне Скотт честен и благороден. Но века рабства не могли не отразиться на нем. Так, имея жену, но не будучи обвенчан с ней, Скотт преспокойно заводит себе любовницу.

Любопытен спор на этот счет между священником и Равенелем. Священник приходит в ужас от безнравственности Скотта и говорит, что причина ее — язычество этого негра, душа которого не просветлена христианской религией. «Дорогой сэра,— горячо возразил доктор,— просветление души человека — это только частичная реформа, если вы не просветили его голову. Он хочет поступать справедливо, но откуда он знает, что справедливо?.. Я сожалею о его ошибке, но не думаю, что она дает повод к праведному негодованию — разве что против людей, которые столь скверно воспитали этого малого.— Но дядя Том...— напомнил священник, который мало жил на Юге.— Дорогой сэра, дядя Том — это чистый вымысел. Никогда не было такого раба и никогда не будет. Человек, воспитанный под разлагающим влиянием рабства, неизбежно будет иметь некоторый налет вульгарности и грубости»².

Вся эта полемика с Бичер Стоу имеет не политический характер, а эстетический. Де Форест возражает лишь против нарушения законов реалистического искусства. Что касается идеологической стороны этого вопроса, то позиции этих писателей одинаковы. Де Форест нисколько не принижает негров. Он показывает их одаренность, их любовь к свободе, их готовность к борьбе за нее.

Из других второстепенных персонажей романа стоит выделить миссис Ларю. Если образ мисс Равенель не укладывался в рамки образцовой героини, предписанные «традицией благопристойности», то образ мисс Ларю еще менее укладывался в схему, согласно которой следовало изображать порочных женщин. Эта молодая и красивая искательница приключений, авантюристка, поочередно пытается соблазнить и увлечь Колбэрна, затем отца Лилии и, наконец, торжествует победу, обольщая ее мужа.

Изображая историю аморальной женщины, Де Форест не проявляет никакого морализаторства. Он не наказывает порок, как это делал Диккенс и даже Теккерей. В то время как Ребекка Шарп с позором изгоняется из светского общества, героиня Де Фореста благоденствует и преуспевает в этом обществе. В конце

¹ John De Forest. Op. cit., p. 236.

² Там же, стр. 236—237.

романа мы узнаем, что она устраивается очень хорошо, заведя себе любовника, занимающего очень высокий пост в правительстве.

Задержка издания романа, написанного в 1865 г. и опубликованного в 1867 г., была вызвана как раз тем, что издатели испугались смелости Де Фореста — и больше всего их напугал образ миссис Ларю. Де Форест вынужден был пойти на уступки, ослабить некоторые сцены романа, чтобы сделать его «приличным для семейного чтения», как требовали издатели. Писатель пошел на эти уступки скрепя сердце, о чем он сообщил в письме к другу, жалуясь на то, что предписания ревнителей нравственности не дают ему возможности развернуть по-настоящему образ миссис Ларю. «Меня выводит из себя,— писал он другу,— мысль о том, как мало я могу позволить себе уделить внимания и места в романе, рисуя характер этой замечательной женщины»¹.

В своем романе Де Форест дает самую подробную, реалистическую картину жизни своей страны во время Гражданской войны. Роман поражает широтой охвата жизненных явлений, огромным диапазоном изображения жизни нации в кризисный период. Автор ведет нас и в частные дома, и в правительственные круги, и на поля сражения, и в контору политикана; он показывает и мятежный Юг и пуританскую Новую Англию. С одинаковым мастерством рисует он как батальные сцены и госпитали, так и картины тыловой жизни. Читатель видит и подвиг американского народа, его самопожертвование — и низость дельцов и политиканов, наживавшихся на войне. Можно смело сказать, что роман «Мисс Равенель» был новым словом в американской литературе, открыл новую эпоху в ее развитии.

Де Форест ведет читателя в самый ад войны, разрушая условные, фальшиворомантические представления о ней. Его картины войны могут удовлетворить самого придирчивого солдата или офицера, прошедшего сквозь огонь сражений. Изумительны батальные сцены в романе, например неудачный штурм крепости Порт Гудзон, когда мятежники отбили атаку северян, потерявших много солдат и офицеров.

С полей сражений Де Форест ведет читателя в полевые госпитали, показывая ужасающие последствия боев. Де Форест не забывает упомянуть, что собиранием раненых на поле битвы занимались музыканты и писари штаба и что все они, так же как и медицинский персонал, «совершенно выбились из сил, устав от своей ужасной работы»². Де Форест замечает, что «вблизи Порта Гудзон была нехватка госпитального оборудования, не хватало хирургов, медицинских сестер, медикаментов и

¹ John De Forest. Op. cit., p. XI.

² Там же, стр. 257—258.

особенно льда, абсолютно необходимого в условиях Юга»¹. Поэтому раненых начинают отправлять в фургонах в Новый Орлеан. Многие из них умирают в дороге. Тыловые госпитали описаны с такой же полнотой и бесстрашным реализмом.

Американская критика, отмечая новаторство Де Фореста в описании войны, обычно указывает на суровый реализм батальных сцен и описание госпиталей. Но при этом исследователи забывают подчеркнуть главное — изображение подвига американского народа во время Гражданской войны. А между тем Де Форест неумолимо подчеркивает решающую роль народных масс, рядовых труженников Америки в жестокой борьбе против рабства.

Американские солдаты пошли на жертвы, оставив дома невест, жен, матерей. Де Форест говорит о тяжелых испытаниях, легших на плечи народа: «Как много молодых людей в форме оставили позади себя плачущих невест, к которым им уже никогда не суждено было вернуться»².

В словах капитана Колбэрна о мужестве и стойкости американских солдат заключен ответ на вопрос о том, почему победил Север: «Наши солдаты — герои не только во время сражений. Три месяца без крова, мокнувшие под дождем или опаленные солнцем, мучимые москитами, дрожащие от приступов лихорадки, они кажутся стоически безразличными ко всем лишениям, кроме нехватки табака... Я видел, как они... шли форсированным маршем всю ночь, после того как сражались весь день! Шли, хотя каждый шаг был распятием на кресте! О, эти благородные создания природы, наши американские рядовые солдаты!»³.

В то время как американский народ проливал кровь в борьбе против рабства, переносил неимоверные страдания, проявлял самопожертвование и героизм, дельцы и политики, с горечью замечает автор, наживались на войне и делали головокружительную карьеру.

Перенося читателя с полей сражения в правительственные учреждения и конторы бизнесменов и политиков, Де Форест рисует и этот мир, как компетентный художник. Под его безжалостным пером этот мир выступает во всем своем цинизме и чудовищном эгоизме.

Де Форест одним из первых показывает типичную фигуру буржуазной Америки — политического босса Гезевея. Он вскрывает связи, существующие между дельцами, политиками и государственными деятелями США. Когда полковник Картер является к губернатору штата Коннектикут и требует, чтобы капитану Колбэрну дали звание майора, он узнает, что это зва-

¹ John De Forest. Op. cit., p. 261.

² Там же, стр. 212.

³ Там же, стр. 321.

ние уже обещано капитану Гезевею. Картер возмущен тем, что трусу и карьеристу оказано предпочтение, но губернатор упрямо стоит на своем. Он сознает, что звания майора больше заслуживает Колбэрн, но признается, что вынужден отдать предпочтение Гезевею по политическим соображениям.

«Я обязан поддерживать определенные планы и замыслы, которые лично не одобряю. Капитан Гезевей живет в очень крупном избирательном округе и контролирует значительное число голосов... Он и его друзья настаивают на его повышении. Если я откажу ему, мы наверняка потеряем этот округ и нашего члена Конгресса... Если Гезевей получит чин майора, он обещает обеспечить избрание Бэрлея, нашего кандидата, баллотирующегося по округу Гезевея»¹.

Де Форест ничего не делает наполовину, поверхностно, подилетантски. Он поистине неутомим и предельно добросовестен в своем исследовании американской жизни. Назвав имя Гезевея, он дает его портрет, он прослеживает путь этого политика и карьериста, раскрывает методы продвижения этого «удачливого мерзавца»².

Майор Гезевей принимает участие в войне, предоставляя солдатам и офицерам сражаться, а сам прячется в надежных укрытиях, ссылаясь на расстройство желудка. Во всем омерзении проявляется его трусость и низость во время обороны крепости Уинстон. Будучи начальником гарнизона этой крепости, Гезевей немедленно принимает решение сдаться. Отказавшись подчиниться ему, маленький гарнизон мужественно отбивает атаки южан.

После спасения форта Уинстон Картер снова является к губернатору штата и просит дать Колбэрну, возглавившему оборону форта, чин подполковника. «Но я уже обещал его мистеру Гезевею»,— сказал губернатор, слегка растерявшись...— «Гезевею? — заревел Картер от удивления и гнева.— Как! Тому самому Гезевею?»³.

Оказывается, после позорного поведения во время осады форта Уинстон, Гезевей подал в отставку, чтобы спастись от военно-полевого суда. И вот губернатор дает ему чин подполковника и восстанавливает в полку, «чтобы обелить его». Губернатор так объясняет мотивы этой чудовищной несправедливости: «Мы должны провести выборы. Мы должны получить явное большинство в обеих палатах Конгресса. Да, он требует, чтобы мы обелили его, дав ему повышение в чине. Только при этом условии он соглашается обеспечить нас голосами своего округа»⁴.

¹ John De Forest. Op. cit., p. 80.

² Там же, стр. 284.

³ Там же, стр. 321.

⁴ Там же, стр. 343.

И здесь Де Форест поднимается до больших обобщений. Он анализирует всю совокупность обстоятельств, обусловивших поведение губернатора. Блестяще, по-бальзаковски, анализируя все сложные переплетения, все общественные связи, он убеждает читателя, что дело не в отдельных нечестных людях, а в порочной системе.

Отметив, что губернатор давно отбросил соображения о чести и порядочности и «делал зло после спокойного и сознательного выбора, усыпляя совесть мотивом необходимости», Де Форест продолжает: «Для того, чтобы мы не судили слишком сурово о губернаторе, давайте примем во внимание все его трудности. Предположим на миг, что он возвысил Байярда и бросил за борт Бардольфа. И немедленно все те, кто дергает за нити и является его сторонниками, начали бы осаждать его аргументами и просьбами, умоляя его от имени партии, от имени страны, от имени свободы не терять шансов на выборах. Его собственный кандидат, баллотирующийся в округе с сомнительными возможностями на избрание, старый и близкий друг, сказал бы ему: «Ты погубил мои шансы!» Все капиталисты и промышленники, зависящие от этого кандидата, чтобы через него иметь возможность заострить топор на точиле Конгресса, присоединили бы свои крики к хору жалоб»¹.

Этот пример еще раз подчеркивает могущество реалистического метода Де Фореста. Великолепно зная жизнь своей страны, он подчиняет все содержание своего романа логике фактов и обстоятельств. Мы не найдем у него никаких натяжек, авторского произвола. Вот почему Де Форест не может наказать порок и вознаградить добродетель. Герой войны Колбэрн, потеряв здоровье, уходит в отставку в чине капитана, а карьерист Гезевей добивается звания полковника. Вероломный политикан обманул своего союзника — губернатора: провалив его племянника на выборах, он сам прошел в Конгресс от своего избирательного округа. Гезевей становится одним из могущественных боссов Нью-Йорка.

Вот что пишет о нем Де Форест: «Он ушел в отставку с капиталом в 10 или 15 тысяч долларов и переехал в Нью-Йорк. Здесь он открыл первоклассный миллиардный салон, получил в управление два или три официальных учреждения города и теперь он получает доход от семи до восьми тысяч ежегодно. У него кружок преданных ему лиц и репутация способного бизнесмена и политикана»².

Разоблачение капиталистической системы имеет, однако, свои пределы у Де Фореста. И это совершенно естественно: ведь он не мыслил себе иной системы. Вот почему писатель не может

¹ John De Forest. Op. cit., p. 344.

² Там же, стр. 431.

сделать всех выводов из тех фактов, которые он показал в своем романе. Де Форест надеется, что американская демократия справится с тем злом, носителем которого является Гезевей, он верит в нее. «Рабовладельческий Юг,— пишет он в конце романа,— означал олигархию... Демократический Север означает равенство: каждый стоит на собственных ногах и не садится верхом на шею другого». И далее он резюмирует: «Победа Севера означает в основе своей триумф работающих людей, живущих за счет собственного труда, над тунеядцами, которые хотели жить за счет чужого труда»¹.

Это заявление писателя вступает в противоречие с картинами политической жизни, нарисованными в романе. Какое может быть равенство в стране, которой правят «удачливые мерзавцы» вроде Гезевей, умеющие садиться на шею другим и жить за счет чужого труда?

Де Форест считает, что наряду с мошенничествами и преступлениями грязных дельцов существует «честный бизнес». Представителями этого честного бизнеса являются Колбэрн и Равенель, которые основывают юридическую контору, уверенные, что их деятельность будет развертываться на принципах совести и чести. Они с надеждой смотрят в будущее.

Все эти иллюзии писателя были исторически неизбежными и не должны заслонять огромных достоинств романа Де Фореста. Если мы станем на прочные позиции историзма и соотнесем наблюдения Де Фореста к уровню сознания его эпохи, а не к уровню нашего миропонимания, мы сможем оценить в полной мере его честность и мудрость, он нас порадует глубокими открытиями и догадками. Разве образ Гезевей не свидетельствует о честном и смелом исследовании американской жизни? Разве история его продвижения не говорит нам о неизлечимых пороках буржуазной демократии?

Более того, при всех своих симпатиях к Равенелю и Колбэрну, Де Форест вынужден признать торжество ненавистного ему Гезевей. Автор признает, что в деловом мире Гезевей пользуется неизмеримо большим влиянием, чем его честные герои: «Когда он выступает на партийном митинге или среди шайки спекулянтов на бирже, его слова имеют в десять раз больше влияния, чем слова Колбэрна и Равенеля»². Невольно вспоминаются известные слова Энгельса о «величайшей победе реализма», одержанной Бальзаком, сумевшим идти против собственных симпатий и предассудков!

В языке и стиле романа также заключена целая школа писательского мастерства. Де Форест, враг всего сентиментального и аффектированного, пишет простым, энергичным языком.

¹ John De Forest. Op. cit., p. 448.

² Там же, стр. 431.

У него мужественная манера письма — прямая, смелая. Его метод, основанный на бесстрастном изображении жизни, требовал и соответствующего языка. В то время как герои Холмса, Олдрича и даже Хоуэллса говорили нейтральным литературным языком, Де Форест использует речь своих персонажей как лучшее средство их индивидуализации.

Речь доктора Равенеля сразу же выдает в нем ученого, эрудита, склонного к историческим экскурсам и параллелям. Лилли же, будучи «средней девушкой», позволяет себе в минуты вспыльчивости произносить грубоватые словечки и выражения, вроде «балда» и пр.

Однако подлинно живую, сочную речь мы слышим из уст Картера и его адъютанта Ван Зандта. Их речь насыщена божбой, сленговыми словечками, что придает ей сочность и живость. Картер называет своего начальника «проклятым старым прохвостом», который «интригует и добивается звания генерала. Нам не нужны такие типы ни в качестве генералов, ни полковников, ни капитанов, ни рядовых, клянусь Иовом!»¹.

Лейтенант Ван Зандт, пересыпая свою речь бранью и божбой, в то же время защищает свою манеру: «Я склонен добавлять немного бранных словечек в рассказ. Это действует как лимон, добавленный в пунш. Вы не находите, сэр?»².

Тот факт, что Де Форест в переписке с издателями упорно отказывался пригладить речь Картера и Ван Зандта, сделать ее более «приличной», говорит о том, что писатель придавал принципиальное значение языку своих персонажей, что этот вопрос был существенной частью его эстетической программы.

Таков этот роман, поражающий широтой охвата жизненных явлений, бесстрашным реализмом и первоклассным мастерством. Однако буржуазная критика XIX в. полностью игнорировала этот шедевр Де Фореста. Единственным из современников писателя, кто пропагандировал «Мисс Равенель» (и безуспешно!), был У. Д. Хоуэллс.

Вслед за романом «Мисс Равенель» последовала книга «Офицер союзной армии во время реконструкции», которая увидела свет лишь в 1948 г. В этой книге Де Форест описывает свою деятельность на Юге во время реконструкции в штате Южная Каролина с 1 октября 1866 г. по 1 января 1868 г. Книга пронизана духом гуманизма и демократизма, но так как Де Форест был участником реконструкции в самом ее начале, до террора плантаторов, он не видит опасности, нависшей над Югом.

Написав интересный рассказ «Под грохот барабанов» (1869), эту, по словам А. Керна, «злую сатиру на жителей Новой Ан-

¹ John De Forest. Op. cit., p. 30.

² Там же, стр. 111.

глии с их ажиотажем и страстью к реформам»¹, Де Форест в романе «Кэйт Бомонт» (1872) снова обращается к проблемам Юга. В основе сюжета лежит описание кровной вражды двух плантаторских семейств, которая гасится, наконец, браком Фрэнка Мак Алистера и Кэйт Бомонт.

Сила романа в разоблачении темных сторон плантаторского Юга, в показе разлагающего влияния рабства на плантаторов. Де Форест рисует послевоенный Юг, глубоко деморализованный столетиями рабства.

Отец Кэйт, плантатор, «аристократ» Юга — фигура, выпященная разносторонне, смело, без схематизма. Широта характера уживается в нем с самыми низкими привычками и наклонностями — пьянством, сквернословием и ленью. Его старшая дочь Нэлли выходит замуж за красавца Рэндольфа Армитэйджа, пьяницу и развратника, которого она не может разлюбить.

В поступках Рэндольфа раскрывается вся низость и испорченность «джентльменского» плантаторского Юга. В романе есть такая сцена: возвратившись ночью с попойки, устроенной в хижине белых бедняков, где он проводил время в обществе «одиноких женщин», Рэндольф избивает свою жену и пытается убить ее ножом за то, что она спрятала виски. «Смелость этой сцены,— пишет Гордон Хэйт,— поразительна, если вспомнить ту робость, с какой Хоуэллс десять лет спустя описал (в романе «Современный пример». — *Авт.*) Бартли Хаббарда, возвратившегося домой пьяным»². Большое внимание уделяет писатель трагической судьбе белых бедняков.

И в этом романе в изображении послевоенного Юга Де Форест далеко опередил свое время. Только в XX в. Фолкнер и Колдуэлл, правда, в осложненном модернистскими веяниями виде, пойдут по путям, проложенным Де Форестом.

В следующем романе «Честный Джон Вэйн» (1875) писатель уловил главную тему американского критического реализма послевоенных лет. Роман представляет собой сатиру на американскую политическую жизнь 70-х годов с ее системой лоббизма, коррупцией и мошенничествами. Словом, это тема «позолоченного века» Марка Твена.

Де Форест ведет читателя за кулисы конгресса, рисует отвратительную картину подкупов и взяточничества, мир дельцов и политиканов, захвативших правительственный аппарат США.

В центре романа — история политикана Джона Вэйна. Это — предельно прозаический, пошлый человек, недалекий малый. Обремененный двумя детьми, вдовец Джон Вэйн занимается производством холодильников.

¹ Harry Clark. Ed. Transitions in American Literary History. Durham, North Carolina, 1953, p. 372.

² Literary History of the United States, p. 884.

Он ухаживает за вдовой Олимпией Смайлс, но не может иметь никакого успеха, ибо ничем не примечателен. Этот факт очень важен: на смену мужественным и благородным героям, Колбэрну и Картеру, приходит в качестве главного героя прозаичный, недалекий и продажный Джон Вэйн, некий вариант Гезевея. Эпоха героизма миновала, теперь именно такие лицемерные мошенники, ничтожества в интеллектуальном и моральном отношении, играют главную роль в общественной жизни Америки, становятся героями того фарса, которым сопровождался процесс перерастания капитализма в монополистическую стадию.

Неожиданно Джон Вэйн становится персоной. Дельцы города решают выдвинуть его кандидатуру в конгресс, чтобы иметь «своего человека». Джону Вэйну удается победить на выборах потому, что его соперник, баллотирующийся в этом же округе, был уличен во взяточничестве.

Ограниченный делец удивляется своему избранию в конгресс, а еще больше — энтузиазму своих покровителей, которые чувствуют его и кричат ему многократное ура. Вэйн готов приписать это своим заслугам, но автор иронически высмеивает это заблуждение. «Лидеры города, — пишет он, — кричали ура до тех пор, пока их крепкие лбы не покрылись потом, каждая капля которого, по их твердому убеждению, должна быть оплачена долларами муниципалитета, долларами штата или долларами федеральной казны»¹.

Женившись на Олимпии, Джон Вэйн является в Вашингтон. В то время как его жена пускает в ход свои чары, пытается покорить законодателей, создать «салон», Джон Вэйн становится взяточником и окунается в темные спекуляции. Слова «честный Джон» — теперь только ироническая кличка, ибо честность Вэйна была лишь маской. Во время расследования крупного мошенничества, в котором он был замешан, Джону Вэйну удается выйти сухим из воды, и «он снова возвращается на пост, которому никогда не соответствовал»².

Следующий роман «Вверх дном» (1876) тематически продолжает предыдущий. Здесь снова появляются супруги Вэйн, но уже в качестве второстепенных персонажей. Главная героиня — миссис Мюррей, ловкая авантюристка, приезжает в Вашингтон, проникает за кулисы конгресса и переворачивает здесь все вверх дном. Она участвует в темных махинациях и подкупает, обманывает своих партнеров и остается безнаказанной и торжествующей.

Буржуазная критика объявила заговор молчания вокруг имени Де Фореста. Решено было заживо похоронить этот могу-

¹ Цит. по книге: Alexander Cowie. The Rise of his American Novel, p. 516.

² Там же.

чий талант. Один только Хоуэллс восторгался его романами, и Де Форест писал критику: «Ваше признание моих заслуг заставило оттаять сердце, замороженное пренебрежением»¹.

Но мужественный писатель не сдавался. После десятилетнего молчания, в 1886 г., он начал писать роман «Дочь труда», в котором снова выступил как новатор, поведя читателей в широкий мир труда и страданий, в гущу народной жизни. Роман этот, видимо, был отвергнут издателями и пропал. Вот что пишет об этом Гордон Хэйт: «В 1886 г., после нескольких лет пребывания за границей, он начал роман «Дочь труда», который трактовал проблемы жилья, заработной платы и стоимости жизни в духе романа Хоуэллса «Опека священника», печатавшегося тогда отрывками в журналах. Заметив, что история Хоуэллса брала тот же курс, он стал так разрабатывать эту тему, чтобы устранить всякие подозрения в использовании чужого замысла. Рукопись исчезла, и остается только гадать, означала ли она дальнейшее развитие реализма Де Фореста»².

Разумеется, означала! Нельзя согласиться с Хэйтом и в другом: вряд ли Де Форесту нужно было бояться повторить Хоуэллса. Исчезновение рукописи намекает на тяжелую драму: либо она затерялась в архивах издательств, бойкотировавших этот смелый роман, либо писатель в порыве отчаяния уничтожил его. Тайна этого романа возможно будет еще раскрыта.

Ясно одно: Де Форесту зажимали рот, оказывали скрытое сопротивление. Об этом красноречиво говорит его последний роман «Бунт возлюбленного» (1898), посвященный войне за независимость: великолепный реалист и сатирик вынужден был уйти в далекое прошлое, куда загнали его издатели и буржуазная читающая публика.

Ребекка Хардинг Дэвис

(1831—1910)

Ребекка Хардинг (по мужу Дэвис) выступила на несколько лет позже Де Фореста. Она еще шире раздвинула рамки реализма, показав жизнь американского пролетариата, трущобы капиталистического города, расовую дискриминацию в США, продажность политических деятелей в век монополий.

Ребекка Хардинг родилась в г. Вашингтоне. Детство ее прошло на Юге — в штатах Алабама и Вирджиния. В 1863 г. она вышла замуж и переехала в Филадельфию. Муж ее, Дэвис, был редактором одной из филадельфийских газет. В Филадельфии писательница прожила до конца своих дней, совершая частые поездки в южные штаты.

¹ Цит. по книге: Van Wyck Brooks. Howells. His Life and World. N. Y., 1959, p. 95.

² Literary History of the United States, p. 884.

Первое произведение Ребекки Хардинг Дэвис — повесть «Жизнь на литейных заводах» (1861) — было не только первой, но и почти единственной в американской литературе XIX в. попыткой изображения жизни промышленного пролетариата крупным планом. Как первая и очень ранняя попытка раскрытия огромной, исключительно важной проблемы, эта повесть, естественно, имеет недостатки, которые легко заметить современному читателю. Совершенно очевидно, что мир пролетариата плохо известен писательнице, ибо это — не ее мир. Он внушает ей ужас и сострадание, он притягивает ее, как пропасть — человека, который склонился над ней. Но ясно также, что автор стремится изобразить этот мир правдиво и честно. Она спускается на самое дно социальной пропасти, приглашая с собой respectable ханжу-филантропа: «Я намерена быть честной. Этого же жду и от вас. Я хочу, чтобы вы, преодолев отвращение, не боясь запачкать свой опрятный костюм, спустились со мной в самую гущу копоти, грязи и зловония. Я требую выслушать мою повесть»¹.

Дэвис ведет своего воображаемого оппонента в трущобы Филадельфии, где живут рабочие; в цеха заводов, где они, как гномы, снуют у раскаленных печей; в кабаки, где они заглушают вином свое отчаяние. Писательница делает попытку заглянуть в душу рабочего. Она увидела в этом мире не только грубость, невежество и пьянство, но и жажду иной жизни, душевную красоту.

В повести дается история сталевара Хью Вольфа, работающего у плавильной печи. Он так же изможден и обтрепан, как другие рабочие. Живет он в подвале, в рабочем предместье, вместе с отцом и кузиной — горбуней Деборой. Но у Вольфа тонкая душа художника, огромный талант скульптора. В свободное от работы время он постоянно вырезает из спекшегося шлака фигурки.

Однажды он изваял огромную фигуру женщины-работницы, которая «припав к земле, отчаянно простерла руки, словно предостерегая». Скульптура выражала страстный порыв к чему-то лучшему, неведомому. Поражала не только экспрессия в изображении фигуры, но и выражение духовного голода на лице, страстного томления. «Она заглядывала им в глаза все с тем же страшным вопросом: «Где наше спасение?»»². Вольф создал символический образ пролетариата, еще не выпрямившегося, придавленного к земле, еще не готового к борьбе, но уже ищущего путей спасения.

Эту скульптуру замечает группа скучающих бездельников, явившихся на завод, — сын хозяина завода, молодой Кэрби,

¹ Американская новелла XIX века, стр. 209.

² Там же, стр. 211, 213.

зять заводчика Митчел и филантроп — доктор Мэй. Откровенно сатирически рисует Дэвис образ филантропа Мэя и в его лице высмеивает буржуазный либерализм. Доктор Мэй любит «щегольнуть приветливым словом». Он заливается соловьем по поводу дарования Вольфа и необходимости его развития, но дальше этих разговоров не идет. «Ежедневно молясь о том, чтобы всем униженным была дарована сила подняться,— иронически замечает автор,— он испытывал весьма приятное сознание, что больше он ничем помочь не может»¹.

С замечательной силой разбивает Дэвис лживую идею равенства возможностей в Америке. Предоставляя доктору право разглагольствовать на этот счет, Кэрби и Митчел откровенно признают, что никакого равенства возможностей для всех в Америке нет и не должно быть, что место пролетариата — на самой низкой ступени общественной лестницы. Более того, Кэрби цинично говорит, что рабочих следует держать на положении скотов: «Это было бы всего гуманнее!.. К чему им разум, к чему талант, если они обречены на такую жизнь?» А Митчел оправдывает эту идею по другим мотивам. Насмешливо говорит он Мэю, чтобы он начал завтра проповедовать рабочим Кэрби свои сен-симонистские идеи. «Объясните им их права на духовное развитие. Бьюсь об заклад, что через неделю они забастуют и потребуют повышения заработной платы. Вот чем это кончится»².

Вольф трагически погибает, как бы наказанный за то, что проявил талант, который не полагается иметь рабочему. Во время беседы у статуи Дебора вытаскивает чек на большую сумму из кармана Митчела и передает Вольфу. Последний тотчас же решает отнести его владельцу, но по дороге в нем происходит внутренняя борьба, закончившаяся победой искушения. Вольф присваивает чек, а через несколько дней его арестовывает полиция, и суд приговаривает к девятнадцати годам тюремного заключения. Осознав весь ужас тюремной каторги, Вольф кончает жизнь самоубийством в камере.

Повесть Дэвис нечетка по идее, противоречива. Слабость повести — в непонимании органической порочности буржуазного мира и мощи пролетариата как восходящего класса. Хотя писательница разоблачает либералов типа Мэя и циничных заводчиков типа Кэрби и Митчела, все же буржуазный мир кажется ей единственно возможным миром культуры и счастья. Не случайно на вопрос Кэрби, чего же надо женщине, изваянной из шлага, Вольф отвечает: «Ей надо жить, как вы живете»³.

¹ Американская новелла XIX века, стр. 215.

² Там же.

³ Там же, стр. 212.

Писательница принижает пролетариат, подчеркивая его темноту и невежество. Ее Вольф приписывает равнодушным буржуа «жизнь чистую, возвышенную, полную красоты и любви»¹. Он восхищается Митчелом, видя в нем высшее существо, воплощение ума, культуры, знаний.

При всей искренности Дэвис, при всей ее честности, она не смогла увидеть подлинное лицо обоих классов. В своей книге «Положение рабочего класса в Англии» (1845) Энгельс тоже сравнивает интеллектуальный и моральный облик рабочих и буржуа. Не закрывая глаза на пьянство и другие пороки рабочего класса, как следствие капиталистической эксплуатации, Энгельс в то же время глубоко заглянул в душу того и другого класса: «Рабочий, которому чувство благоговения перед деньгами совершенно чуждо, не так жаден, как буржуа, который готов на все, чтобы больше нажить... Вот почему рабочий гораздо более независим в своих суждениях, более восприимчив к действительности, чем буржуа, и не смотрит на все сквозь призму личных интересов»². Энгельс говорит об отзывчивости рабочего, его глубокой гуманности, а также способности понимать интересы нации лучше, чем буржуа³.

До такого понимания нравственного и интеллектуального облика обоих классов Дэвис, разумеется, подняться не может. При всех этих слабостях повести в ней, однако, есть такие наблюдения и догадки, которые возвышают ее над буржуазной филантропической литературой. Сатирически высмеивает она филантропию Мэя. Правдив и психологический портрет Митчела, который не спас талантливый Вольфа, а спокойно послал его на каторгу.

Дэвис не пытается примирить два класса. Она убеждает читателя, что между ними существует непримиримая вражда. Когда экскурсанты шуточно сравнивают завод Кэрби с Дантовым адом, Митчел говорит сыну заводчика о рабочих: «Судя по выражению лиц... они когда-нибудь устроят вам здесь настоящий ад»⁴.

Дэвис бросает глубокую мысль о том, что спасение народа придет не от сердобольных филантропов, а сам народ породит своих вождей и выволит себя из беды. Эти слова, ввиду их смелости, писательница заставляет произнести Митчела: «Преобразования порождаются потребностью — не состраданием. Ни одно подлинно народное движение не шло сверху, нравится это вам или не нравится; брожение начинается снизу и выносит наверх представителей низов. Вспомните историю. К чему этим отверженным — ворам, падшим женщинам, неграм — свет, про-

¹ Американская новелла XIX века, стр. 219.

² См. К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 2, стр. 357.

³ Там же, стр. 346, 347.

⁴ Американская новелла XIX века, стр. 210.

пущенный сквозь церковные учения, через Бэконов или Гете? Придет час, когда их безысходная нужда сама породит нужного им пророка — их собственного Жан-Поля, Кромвеля Мессию»¹.

Интересно, что в самом Вульфе, при всем его преклонении перед Митчелом, бродят смутные, неясные мысли о лучшей доле для народа, возникает желание «поднять вместе с собой людей, работающих с ним рядом»². Его сознание часто бьется над «загадкой социальной несправедливости». Дважды в нем вспыхивает дух социального протеста. Первый раз — в разговоре с Деборой после ухода хозяев. «Нигде нет правды, — бормотал он. — А отчего — не пойму. Но должно же это кончиться»³. А во второй раз — в речи на суде. Она дана в передаче тюремщика: «С заводскими никакого сладу не стало. Прочли приговор, а он говорит: деньги мои по праву, а правды, мол, нигде нет»⁴.

Писательницу страшит удел пролетариата, трогает его ужасное положение. Но Дэвис не возлагает надежд на помощь капиталистов. Снова, на этот раз от своего имени, она высказывает глубокую мысль о том, что разгадка судьбы пролетариата, тайна его спасения заключена в нем самом: «Там, в этой страшной мгле, скрыта тайна, веками ожидающая разгадки».

Дэвис затрагивает «страшный вопрос, который столько свел с ума, а то и в могилу». И она пытается дать ответ на этот вопрос: «Скажу вас прямо: у меня есть надежда. Мне думается, что этот страшный немой вопрос сам несет в себе ответ; и что ответ этот вовсе не смертный приговор, каким он кажется нам; напротив, со дна мрачной бездны слышится обещание грядущего избавления, самое радостное пророчество, какое когда-либо знал мир. Не смею говорить яснее...»⁵.

Но писательница совершенно ясно говорит о том, что в пролетариате пробуждаются духовные силы и он уже задает вопрос: «В чем наше спасение?»

Повесть Дэвис — первая попытка в американской литературе постановки проблемы исторической роли пролетариата, освещения его жизни, разгадки его судьбы. Проблема эта была поставлена, по крайней мере, на полстолетия раньше, чем в Америке созрели условия для ее разрешения. Отсюда, наряду с поразительными догадками, верой в грядущее спасение пролетариата, неясность и недоговоренность повести.

Дэвис знала, что она ведет буржуазного читателя в такой мир, который был ему непонятным и враждебным. Отсюда

¹ Американская новелла XIX века, стр. 215.

² Там же, стр. 216.

³ Там же, стр. 217.

⁴ Там же, стр. 223.

⁵ Там же, стр. 201.

полемический характер повествования, постоянные отступления, в которых автор спорит с воображаемым оппонентом, опровергает привычные представления и пр.

Композиция повести предельно проста, она характерна нарочитым отказом от дешевой занимательности, интриги. Самый эффектный, с точки зрения занимательности, момент поимки Вольфа полицейскими опущен Ребеккой Дэвис, о нем говорится мельком. Автор равнодушен к сенсации, упускает возможность развернуть на этом материале детективную повесть. Ее интересует другое. Пафос ее повести в правдивом впечатляющем показе страшной участи пролетариата, в постановке вопроса, где его спасение. Именно этим потрясает повесть, а не ловкой интригой и детективными эффектами. Она приобретает характер памфлета, боевого произведения.

«Жизнь на литейных заводах» Р. Дэвис презрительно третируется до сих пор буржуазной критикой в США.

В последующих книгах Дэвис затрагивает другие острые социальные проблемы.

В романе «Маргарет Хоус. История сегодняшнего дня» (1862) Дэвис продолжает свою борьбу за реализм, за изображение будней американской жизни. Не забудем, что в те времена в американской литературе безраздельно господствовали сентиментально-романтические штампы бостонской школы. Дэвис выступила против могущественных «браминов», поставщиков литературы для гостиных.

В самом начале романа Дэвис смело заявляет о своем реалистическом кредо. Она говорит, что ее повесть — «грубая и безыскусственная проза... скучная и обыденная история, которую можно подслушать в любом из пакхаузов или предместий нашего города». Признавая, что публика воспитана на «идиллиях нежных тонов», что сейчас мода на книги, где показываются «сердца, склонные к чувствительности», она призывает писателей «погрузиться в эту обыденную, в эту вульгарную американскую жизнь, которая приобретает новую и ужасающую значительность, чего мы не понимаем»¹.

Это настоящий манифест в защиту критического реализма в США, сознательная попытка избавиться американскую литературу от «идиллии нежных тонов» и повернуть ее на путь критического реализма. Но, будучи пионером реалистического движения, открывая новые темы, ища новые формы, ставя такие проблемы, которые либо пугали ее современников, либо считались абсолютно недопустимыми, Дэвис иногда сбивалась с избранного пути, временно отступала, платила дань «условной манере».

¹ Цит. по книге: Harry Clark. Ed. Transitions in American Literary History, p. 366.

Эти колебания наблюдаются в романе «Маргарет Хоус». Его достоинство в том, что писательница погружается в «вульгарную американскую жизнь». Многозначителен подзаголовок романа: «История сегодняшнего дня» — в нем заключен вызов «традиции благопристойности». Писательница подчеркивает, что она не намерена уходить в прошлое или перепевать мотивы европейской литературы — она вторгается в жизнь, она преподносит читателю историю сегодняшнего дня.

Действие романа происходит в штате Индиана, накануне Гражданской войны. Маргарет Хоус, дочь бедных фермеров, покидает родной дом и отправляется на заработки. Она поступает клерком в контору завода. Здесь она знакомится с молодым человеком, служащим завода, который влюбляется в нее. Изображая любовь, эту святая святых бостонской школы, Дэвис разбивает вдребезги традиционные представления о святости чувств и показывает, что денежные расчеты давно проникли в мир интимных отношений. Полемизируя с «браминами», Дэвис пишет: «Без сомнения, есть люди, способные на любовь, ужасную по своей силе. Но я не знаю ни одного случая, чтобы кто-нибудь не рассматривал ее с точки зрения выгоды брака, в свете долларов и центов»¹.

Верная жизненной правде, Дэвис показывает, как ее герой жертвует любовью ради денег. Покинув Маргарет, он начинает ухаживать за дочерью заводчика, чтобы стать младшим компаньоном фирмы. Писательница иронически замечает по этому поводу: «Он сначала прикинул стоимость предприятия, а потом уже влюбился»². Герой делает предложение и получает согласие.

Но... далее начинается отклонение от взятого курса. Дэвис делает уступку господствующему вкусу и придумывает счастливый конец. Она дает возможность герою стать богатым, не жертвуя любовью; она вознаграждает свою героиню. После помолвки с богатой невестой завод сторел, и герой расторгает помолвку и женится на Маргарет, которую в самом деле любит. Вскоре на ферме отца Маргарет находят нефть, и молодые люди становятся не только счастливыми, но и богатыми.

Свои огромные возможности писательница подтвердила, создав шедевр — роман «В ожидании приговора» (1868). После «Мисс Равенель» Де Фореста это был второй великий американский роман, созданный в 60-е годы и также изображающий американское общество в годы Гражданской войны.

«В ожидании приговора» — многоплановый роман, имеющий несколько сюжетных линий. В прологе романа дается предыстория главной героини — Росслин Берли. Ее мать была совра-

¹ Harry Clark. Op. cit., p. 367.

² Там же.

щена плантатором Стреблингом из штата Алабама. Родив дочь, бедная женщина умирает, а Росслин воспитывается у бабушки — честного и благородного фермера Джо Берли. Бывший лесоруб живет в крайней бедности. Он выращивает овощи, а Росслин торгует ими на рынке в Филадельфии. Подросток Росслин и ее бабушка становятся смелыми аболиционистами. Их ферма, находящаяся на берегу Огайо, превращается в главный пункт «подземной дороги», через который беглые рабы переправляются на север.

Но вот начинается Гражданская война, и старый Джо Берли добровольно уходит на фронт и доблестно «сражается за идею». Во время войны Росслин спасает жизнь Гаррику Рэндольфу, племяннику плантатора Стреблинга. Не желая служить в армии южан, Рэндольф оказывает услугу раненому северянину и, спасаясь от мести южан, бежит в штат Кентукки, переплыв Огайо. Росслин вытаскивает его на берег и укрывает в своем доме. Молодые люди полюбили друг друга, но Росслин в сомнении: она считает себя недостойной любви и брака, ее беспокоит, как отнесется Рэндольф к их социальному неравенству.

Мужественная девушка, находящаяся на попечении богатой квакерши, принятая в буржуазных домах Филадельфии, смело признается Рэндольфу, который кичится своим «аристократическим родом»: «Я не только принадлежу по рождению к тому классу, который ты и люди твоего круга ставят наравне с рабами, но я работала с ними. Я была одной из них. И в глубине своей души я считаю себя одной из них и теперь. Мое сердце оттаивает и добреет, когда я имею дело с ними, а не с теми, кто не рожден в голоде и невежестве»¹.

Плантатор сумел победить свое высокомерие и аристократические предрассудки. Он женится на Росслин, и тогда оказывается, что именно он недостойн быть мужем благородной Росслин. Рэндольф глубоко развращен плантаторским Югом. Он совершает большую подлость, чтобы скрыть позор своего отца, и писательница полностью развенчивает легенду о мнимой «рыцарственности» и джентльменстве плантаторского Юга.

В молодости отец Рэндольфа совершил бесчестный поступок, свидетелем которого оказался его слуга — мулат Хью. Перед смертью старый плантатор пишет письмо и велит Хью хранить его и передать сыну, когда он станет взрослым. В этом письме отец признается сыну в своем позоре и просит отпустить на волю Хью.

Проходит много лет. Старый Хью, растерявший свою семью в рабстве, ибо его жену и двух маленьких сыновей продали с аукциона, рвется на волю. Наконец на плантации появляется

¹ Rebecca Harding Davis. *Waiting for the Verdict*. N. Y., 1868, p. 230.

Гаррик Рэндольф. Прочитав письмо отца, Рэндольф следует морали плантаторского Юга, которая расходится с общечеловеческой моралью: он решает спасти честь рода, избавившись от Хью, единственного свидетеля позора отца. Рэндольф подло обманывает Хью, дав ему отпускную и в то же время издав тайный приказ об отправке его как раба в армию южан на строительство укреплений, послав его на верную гибель.

Таков муж Росслин, и вскоре после замужества бедная женщина убеждается, что она обманута в своих надеждах, что ее муж низок, ленив, груб, неспособен к труду. И Росс набирается терпения, ибо у нее появляется ребенок. Она надеется, что Рэндольф со временем переменится. Росслин находит счастье не в любви к мужу, а в заботах о всех обиженных и угнетенных, о своем дедушке. На ее ферме находят себе пристанище беглые рабы, сироты, старики.

Росслин выступает в романе как истинная дочь трудового народа, носительница его высоких моральных качеств. Дэвис замечает, что в жилах Росслин «текла чистая кровь Берли».

Образ Джо Берли овеян таким же высоким благородством. Этот малограмотный, простой фермер, говорящий на диалекте, поразительно напоминает Натти Бумпо. Берли — носитель высшей справедливости и человечности, величайшей деликатности.

Когда Берли, тяжело раненный в боях, попадает в госпиталь Филадельфии и узнает о том, что Росслин вышла замуж за Рэндольфа, он просит отправить его в другой госпиталь, чтобы не встретиться с внучкой. Он боится помешать ее семейному счастью: ведь он беден, вульгарен, неграмотен. Поэтому Джо, страстно любя «своего маленького ангела», решает навсегда уйти с дороги Росслин. После излечения в госпитале он снова отправится на фронт и вряд ли вернется назад. Так зачем же мешать Росслин? «Нет, я не стану им поперек дороги», — говорит себе старый фермер¹. Но неожиданно нагрянувшая Росс отменяет все эти доводы и забирает старого ветерана домой. Росслин и Берли выступают как олицетворение трудовой Америки — ее мужества, честности и демократических идеалов.

Вторую сюжетную линию романа составляет история доктора Бродерипа. Знаменитый врач Филадельфии Джон Бродерип любил дочь фермера-священника красавицу Маргарет. Бродерип богат, умен, талантлив. У него конюшня с чистокровными лошадьми, великолепный особняк, картинная галерея. Он устраивает приемы, его дом — лучший в городе с точки зрения изысканности и вкуса. Самые богатые семьи лечатся у него, и единственно, что раздражает богачей, — это радикальные, аболиционистские взгляды Бродерипа.

Но вот выясняется тайна его происхождения. Оказывается, что Бродерип — негр, сын Хью. Пятнадцать лет он учился в Па-

¹ Rebecca Harding Davis. Op. cit., p. 217.

риже, а потом обосновался в Филадельфии, став знаменитостью. Он берет огромные гонорары за лечение богачей, но бедняков лечит бесплатно.

Джон Бродерип скрывает свое происхождение, ибо он хорошо знает расистские взгляды своих пациентов. Но полюбив Маргарет, он стал перед мучительной проблемой: открыться ей или нет? Сможет ли Маргарет преодолеть расовые предрассудки? Он колеблется и склоняется к тому, чтобы сохранить свою тайну. В его голове таятся более широкие планы, он хочет принести пользу неграм.

Но его колебаниям кладет конец его брат, Натан. Участник Гражданской войны, раненный в боях, Натан попадает в филадельфийский госпиталь. Здесь он встречается своего пропавшего брата. Он является к Бродерипу в особняк под предлогом перевязки раны и опознает его.

Бродерип в смятении. Если он признает брата, рушится все — и положение в обществе, и личное счастье и нормальная человеческая жизнь. И мгновенно возникает искушение — устранить Натана. Такая возможность есть: рана оказалась плохо перевязанной, началась гангрена. При чистке раны можно задеть жизненный нерв — и всему конец. Но Джон Бродерип гонит прочь эту мысль, ибо это человек сильный, нравственно чистый, способный на трудные поступки. Интересно отметить, что аналогичному искушению подвергается Рэндольф, но борьба в душе плантатора заканчивается победой низменных побуждений.

Бродерип спасает жизнь своему брату, умело перевязав рану. Беседа с братом круто меняет его жизнь. Замечательна эта беседа между братьями. Доктор Бродерип в горячке обвиняет негров в трусости и пассивности. «Четыре миллиона трусов, покорно носивших на своей шее ярмо, и теперь не будут бороться за свободу и не смогут воспользоваться ею, когда победят».

Но Натан не согласен с ним. Он говорит, что слабость негров была в их разобщенности, разъединенности. «Они никогда не знали, что они — великий народ... Сдается мне, что, когда они смогут общаться друг с другом через газеты и книжки, как делают белые, они почувствуют свою силу и воспользуются ею»¹.

Неграмотный, но мудрый Натан помогает своему образованному брату найти настоящую дорогу в жизни, посвятить себя великому делу освобождения своего народа.

Бродерип объясняется с Маргарет, смело заявив ей, что он — негр и что отныне он избрал путь страданий и борьбы. Только теперь начинается для него настоящая жизнь. Говоря о предстоящей травле со стороны расистов, он гордо заявляет: «Я создан для моей профессии. И они не помешают мне быть человеком и жить для других. Нет, моя жизнь не будет пустой».

¹ Rebecca Harding Davis. Op. cit., p. 314.

— Жить для других? — спросила Маргарет. — О такой жизни я, признаться, никогда не думала»¹.

Бродерип публично объявляет о своем происхождении и мужественно переносит травлю. Он порывает все нити, связывающие его с обществом белых буржуа. Теперь весь свой талант, всю свою кипучую энергию он посвящает своему народу.

Доктор Бродерип распродает все свое имущество и на эти деньги формирует негритянский полк, добившись разрешения правительства. Он отправляется на театр военных действий, и его полк покряхтывает себя славой. Сам Бродерип проявляет чудеса героизма, отчаянную смелость. В его полк просятся белые офицеры, чтобы воевать под его командованием. Один из них, лейтенант Маркль, говорит о личной доблести Бродерипа: «Он воевал отчаянно, хладнокровный и смелый, как тигр. За всю войну я не встречал более храброго человека»².

Но вот война окончена, трудная победа завоевана. Во главе своего полка Бродерип возвращается в Филадельфию, приветствуемый населением. И в этот момент он был смертельно ранен предательским выстрелом какого-то расиста из-за угла. Перед смертью герой войны сказал: «Я был счастлив с тех пор, как вернулся к моему народу, я счастлив, что исполнилась заветная надежда — увидеть свободу моей расы сегодня». Но он предупреждает оставшихся в живых, что впереди предстоят огромные трудности, жестокая борьба. Бродерип умирает со словами: «О, мой народ, мой народ!»³.

Героический образ Бродерипа занимает достойное место в галерее положительных героев американской литературы XIX в.

Третья сюжетная линия романа — это история Натана и его семьи. Через эту историю Дэвис показывает трагическую судьбу негров Юга и выносит рабовладельческой системе уничтожающий приговор. Рабство разрушило семью Натана, разлучило отца, мать и детей. Долгих семь лет муж и жена разыскивают друг друга, сохраняя верность, мечтая о свободе. С исключительной художественной силой писательница показала страстное томление негров по свободной жизни, достойной человека.

Писательница рисует поистине гениальную сцену, осуждающую рабство. Энни, жена Натана, скитается вместе с сыном по южным штатам, разыскивая своего мужа. Она несет семилетнего Тома на спине, ибо он выбился из сил. И вот они ведут разговор о будущем. Том жадно интересуется, как они будут жить свободными людьми. Что значит свободная жизнь? И мать «в сотый раз» рисует перед ним картины свободной жизни. Прежде всего, у них будет собственный дом.

¹ Rebecca Harding Davis. Op. cit., p. 202.

² Там же, стр. 357.

³ Там же, стр. 360.

«Но откуда вы возьмете деньги, чтобы заплатить за него? А, мам!» И мать говорит сыну, что им будут платить за их труд. Это только в рабстве им не платили. «Это на деньги, добытые нашим потом и кровью, они купили себе плантации и обставили свои дома. Это мы купили их, мы заплатили за них... Если бы твоему отцу и мне, и всем нам платили за наш труд, мы бы не были сегодня подонками нации, получая удары бичей по спине вместо платы, которая нам полагается!» И ее голос поднялся до крика при последнем слове¹.

Так, устами простой негритянки-рабыни обличает Дэвис позорный институт рабства в Америке. Сквозь весь роман проходит, не смолкая, идея о колоссальном зле, причиненном неграм в США,—о зле, которое трудно компенсировать. Это понимают сами негры. Дэвис пишет о настроениях Энни: «У нее, как и всего ее народа, было тайное чувство ужасной несправедливости, причиненной ей — такого зла, которое не может возместить даже свобода и которое не могут компенсировать никакие деньги».

Сцена эта завершается тем, что на вопрос сына «Кем я буду, мама?» Энни страстно и горячо отвечает: «Нет ничего на свете такого, кем бы ты не мог стать! Ничего!», вложив в эти слова «всю надежду, все томление, все честолюбивые мечты, которые мать сосредоточила за все годы рабства на этом бедном маленьком существе»².

Чудесен образ Натана, рвущегося к свободе. Он не ждет, когда его освободит северное войско, он сам рвется в бой и при первой возможности демонстрирует высокое мужество и доблесть. В то же время Дэвис отмечает, что северная буржуазия не хотела формировать негритянские полки, не хотела дать неграм в руки оружие.

В своем романе Ребекка Хардинг Дэвис ставит острые, серьезные проблемы и решает их с большой четкостью. Такова прежде всего расовая проблема, решенная в духе бескомпромиссного гуманизма и через отдельные образы романа и через прямые высказывания негров и белых. Так, Бродерип, протестуя против расовой дискриминации, с негодованием заявляет, что его «честный и трудолюбивый народ, не хуже любого другого класса людей на Севере, попирается законом и обществом, которые находят позор всего лишь в цвете кожи». С другой стороны, лейтенант Маркль, сын бедного фермера, восклицает: «Ба! Что такое цвет кожи? Этот предрассудок исчезнет, подобно тому предрассудку, который наши салемиские деды имели против старух. Мир движется — он двигается!»³.

¹ Rebecca Harding Davis. Op. cit., p. 271.

² Там же, стр. 272—274.

³ Там же, стр. 163.

Так же четко решена проблема Гражданской войны — ее причин и целей. Подлинный смысл войны, заявляет писательница, — «освобождение негров». Росслин, наблюдающей, как полки северян, проходящие через Филадельфию, направляются на фронт, кажется, что «они отправляются в крестовый поход, который, однако, совершается не во имя отвоевания гроба господня, а для завоевания свободы для рабов». Устами Росслин Дэвис неоднократно подчеркивает, что американский народ «боролся за идею»¹.

Дэвис затрагивает также проблему классовых противоречий Америки. Она говорит о непримиримости интересов между буржуазией и трудовым народом. Ее героиня убедительно вскрывает ложь всех разглагольствований о свободе и равенстве в США. В разговоре с богатой дамой Росслин заявляет: «Существует миф о том, что в нашей стране все рождены свободными и равными. Стоит только нам с вами стать лицом к лицу, как будет доказано бесстыдство этой лжи... Я всю свою жизнь слышу разговоры о равенстве и братстве, но я не встречала на улицах ни одного лица, которое бы не носило на себе ужасных знаков неравенства, созданного деньгами и положением, либо отсутствием их. Иногда моя каста имеет преимущества, иногда — ваша, но пропасть между нами остается всегда»².

Однако самая важная проблема, поставленная в романе и подчеркнутая в его заглавии, — это решение судьбы негритянского народа после Гражданской войны.

После разгрома мятежного Юга американская буржуазия бросила негров на произвол судьбы. Реконструкция Юга проводилась вяло. На Юге начинается террор плантаторов, свирепствуют банды ку-клукс-клана. Готовится сговор крупной буржуазии Севера с южными плантаторами.

В этот критический момент и выступила Ребекка Хардинг Дэвис со своим романом. Она вторгается в политическую жизнь своего времени, чтобы сказать свое слово, мобилизовать общественное мнение на борьбу за справедливое решение судьбы освобожденных рабов.

Ее героев — простых американцев — беспокоит судьба негритянского народа. Таков лейтенант Маркль, с глубоким состраданием наблюдающий за бедственным положением вчерашних рабов: они голодны, разуты, раздеты. Они вымирают от болезней. Эти люди, думает он, «заслуживали лучшей участи. Но что мог сделать молодой солдат?»³.

¹ Rebecca Harding Davis. Op. cit., p. 56, 59.

² Там же, стр. 229.

³ Там же, стр. 176.

Об этом же думает Рослин, и мысли ее мрачны. «Война закончилась, и для нее это значило, что четыре миллиона мужчин и женщин оказались на руках нации, ожидая защиты и помощи, ожидая компенсаций за причиненное им зло»¹.

В романе есть многозначительные сцены, намекающие, что капиталистический Север вообще не желает решить негритянскую проблему, и что приговор, которого ожидают вчерашние рабы, будет для них роковым. Когда раб Коул спрашивает Маргарет, что дает неграм свобода на Севере, следует ответ: «Она ничего не дает им... На Юге охотятся за негром с собаками, а на Севере подсчитывают, сколько лет соревнования с белой расой потребуется для того, чтобы смести его и ему подобных с лица земли»².

Замечательной особенностью романа Дэвис является острота и обнаженность конфликтов. Идеи романа выявляются через прямые столкновения классовых и политических врагов. Автор дает пример высокого служения народу, обществу. Именно это послужило поводом американским литературоведам обвинить ее в тенденциозности, в пропаганде³.

Велики художественные достоинства романа. Тонко используется пейзаж как средство передачи определенных настроений. Частый прием внутреннего монолога позволяет глубоко раскрыть психологию героев. И, наконец, в замечательных сценах народной жизни Дэвис проникает в душу народа.

Роман отличается стройностью композиции, ясностью своего построения. Через немногие фигуры, через две семьи — белых бедняков Берли и черных сыновей Хью — писательница сумела показать величие демократической Америки, ее подлинные настроения и чаяния.

Созданный вслед за этим роман «Джон Эндрос» (1874) явился новым подтверждением творческой зрелости писательницы. Дэвис затрагивает в ней важнейшую тему американского реализма XIX в. — возникновение монополий в стране и его злоешие последствия.

В романе «Джон Эндрос» Дэвис вслед за Твенom рисует типичные явления «позолоченного века»: ужасающую коррупцию, власть боссов, бешеную погоню за долларами. В центре романа — история Хаустона Лейрда, главаря шайки дельцов Филадельфии, монополизировавших торговлю спиртными напитками. Эта шайка контролирует выборы в законодательные органы, широко используя подкуп, шантаж и уголовный мир. Образ Лейрда создан с большой реалистической смелостью: этот безжалостный делец и босс, связанный с преступным миром Филадельфии,

¹ Rebecca Harding Davis. Op. cit., p. 331.

² Там же, стр. 44.

³ Hanp., A. Quinn, American Fiction, p. 181.

дельфии, занимается благотворительностью, аккуратно посещает церковь, тотализатору и карточной игре предпочитает рыбную ловлю.

Адвокат Джон Эндрос, жертва шантажа, становится послушным орудием в руках Лейрда. История его падения составляет вторую сюжетную линию романа. Один из персонажей так говорит о новой эпохе, наступившей в Америке: «В большом городе нет больше места для терпеливого и честного труда. Вы должны иметь капитал, влияние или наглость... Нажива денег — это большая игра мошенников, и скромному человеку не остается никаких шансов»¹.

Следующий роман — «Закон в ней самой» (1878) — свидетельствует о стойкости интересов Дэвис к жизни пролетариата. В нем описывается жизнь обитателей рабочего предместья Филадельфии. (Но, увы! — этот роман отсутствует в библиотеках СССР.)

В 80-е и 90-е годы Дэвис пишет мало, однако ее творчество не теряет гуманистического характера. Об этом свидетельствует сборник рассказов «Силуэты американской жизни» (1892). Здесь мы находим три великолепных рассказа, в которых еще раз блеснул ее незаурядный талант. Основная тема этих рассказов — решительное осуждение буржуазного образа жизни, буржуазной морали и бизнеса. Дэвис всем сердцем протестует против сухого практицизма, деячества и пошлости буржуазной Америки.

В рассказе «Валгалла» Дэвис создает обаятельный образ фермера Ганса Брехта, талантливое художника — резчика по дереву. Ганс не желает унижить искусство ради бизнеса и рекламы, он добровольно отказывается от Нью-Йорка, от успеха и богатства. Вслед за этим Ганс Брехт совершает еще один подвиг благородства и бескорыстия. Предотвратив крушение поезда с риском для жизни, он уходит в горы, чтобы не узнали его имени. Его разыскивает железнодорожная компания, чтобы обеспечить на всю жизнь, его разыскивает жена миллионера, чтобы вознаградить за спасение сына. Оставшись неузнанным, Ганс спокойно наблюдает, как жена миллионера уходит из деревни, так и не отблагодарив спасителя.

Ценность человека, утверждает Дэвис, — не в богатстве и славе, а в его личных качествах. Причем подлинно великие души можно найти только среди простых людей, говорит писательница рассказом «Жена доктора». Здесь дается история ничем не примечательной женщины Доуд Миэр, вышедшей замуж за доктора-вдовца, у которого полдюжины детей. Светские дамы города не одобряют выбор доктора. Они наперебой твердят, что «в этом создании абсолютно нет ничего особенного» и что «док-

¹ Цит. по книге: George Dunlap. The City in the American Novel, p. 156.

тору следовало бы избрать в качестве второй жены интеллектуальную женщину»¹.

Но ирония рассказа — в том, что как раз эта скромная, незаметная женщина оказывается настоящим человеком, способным на любовь и самопожертвование, хотя «она никогда не была ни усердной посетительницей церкви, ни членом благотворительного общества»².

Известная ограниченность Дэвис в данном случае в том, что она увлекается моральными проблемами, оставляя в стороне социальные. Но ее осуждение буржуазных идеалов, ее этический протест против пошлости и нищеты духа буржуазного мира имеет социальный характер. Замечателен с этой точки зрения рассказ «Анна» — настоящая жемчужина американской новеллы. Много лет спустя Драйзер напишет рассказ «Освобождение» со сходными мотивами.

Героиня рассказа любила поэта Джорджа Форбса, но он пренебрег ею и женился по расчету. Анна же вышла замуж за прозаического мистера Пальмера, владельца плантации. Прошло тридцать лет. Джордж Форбс стал знаменитостью.

У миссис Пальмер давно умер муж. Все заботы легли на ее плечи, и она сумела удержать плантацию, сделать ее доходной, дать детям образование. Но достаток не радует ее. В душе Анны живет мечта об иной жизни — красивой, полноценной, духовно богатой. Не радуют ее и дети, очень практичные и сухие. Они не могут понять, как это их мать способна прослезиться, слушая музыку шарманщика, как это она может отправиться пешком за десять миль ради того, чтобы послушать итальянского актера Сальвини.

Со своей стороны миссис Пальмер не может понять своих детей. Ее пугает их «черствый здравый смысл». С отвращением наблюдает она, как за ее дочерью Сюзанной ухаживает некий Джаспер Тирри, «холодный, благоразумный молодой человек, который сначала все взвесит, прежде чем обнаружить какое-нибудь чувство». Наблюдая за романом молодых людей, миссис Пальмер с сожалением думает об их внутреннем убожестве. «А Сюзии тоже хороша — шесть месяцев назад она тщательно проверила доходы Джаспера. И это у них называется любовью!»³.

Ее поражает пошлость и узость кругозора этих мещан: «Печенье к чаю, фланель и сгущенное молоко! В семнадцать лет ее горизонты не были столь ограниченными и узкими».

Живя в окружении этих пошлых людей, Анна с горечью сознает, что ее жизнь оказалась неудачной, ненастоящей. И вот пожилая женщина взбунтовалась. Миссис Пальмер совершает

¹ Rebecca Harding Davis. *Silhouettes of American Life*. N. Y., 1892, p. 69.

² Там же, стр. 68—69.

³ Там же, стр. 79.

то, на что так и не решился архитектор Хеймакер, герой рассказа Драйзера «Освобождение». Она бежит из дома, делает попытку освободиться от мещанского мира, «побыть в обществе людей, живущих в атмосфере чистой мысли, которые никогда не опускаются до сплетен или наживы денег, — подумала она, вспомнив роскошные строфы последнего стихотворения Джорджа Форбса»¹.

Миссис Пальмер едет в спальном вагоне в Бостон, и здесь происходит встреча с «богами Олимпа». Кроме нее, в вагоне едут три пассажира. Анна слышит, как они называют друг друга, и узнает, что дама — миссис Эймс, известная в Америке филантропка, представитель женского Национального общества по ликвидации тюрем, автор многих статей. Один из ее собеседников — знаменитый художник Корвил.

Анна невольно подслушивает их разговор и делает ужасное открытие: эти знаменитости, о которых думают, что они витают на вершинах духа, оказываются отвратительными ханжами и мещанами, играющими роль апостолов гуманности. Уверенные, что они одни в вагоне, знаменитости на какое-то время сбросили свои маски, и Анна увидела неприглядные лица бессердечных эгоистов и пошляков. Миссис Эймс с отвращением говорит о голодных и больных иммигрантах, которых она увидела на станции и от зрелища которых ее едва не стошнило. Но и Корвил оказывается не лучше: он нашел несчастных беженцев очень живописными и сделал два эскиза для своей картины. Он доволен удачной находкой.

Миссис Пальмер с отвращением думает об этих людях: «Это были барышники, торговавшие искусством и гуманностью. Они не принадлежали к высшей среде, где обитали такие великие истолкователи правды, как, например, Джордж Форбс»².

И конечно же, третьим в этой компании барышников от искусства оказывается не кто иной, как Джордж Форбс! Услышав имя любимого человека, Анна вливается глазами в того, кого называли Форбсом.

Форбс заговорил, и Анна с ужасом слушает его циничную речь («...Неужели всегда у него был этот тон вулгарного хвастовства?»). «Я перестал писать стихи, — сказал он. — Поэзия — залежалый товар на рынке. Мои бессовестные издатели прекратили ее сбыт пять лет назад». Он повернулся, и Анна увидела его лицо: «Тонкие жесткие губы, расчетливые глаза. Неужели этот человек был «Джордж»? Или тот Джордж существовал только в ее воображении?»³.

Затем происходит крушение поезда. Анну вытаскивают из-под обломков вагона, и она возвращается домой. Крушение по-

¹ Rebecca Harding Davis. Op. cit., p. 84.

² Там же, стр. 87.

³ Там же, стр. 88.

езда символизирует полное крушение ее надежд, ее иллюзий. Но Анна не «отрезвела», не прониклась мещанской мудростью даже после крушения кумиров. И когда сын однажды называет ей имя знаменитого поэта Джорджа Форбса, Анна с живостью говорит: «Самая неприятная, вульгарная личность... Я бы не хотела, чтобы ты упоминал о таких людях, Джеймс,— жалких литературных лавочниках!»¹

По своей классической простоте, ясности идеи, беспощадному осуждению «литературных лавочников» этот рассказ — одно из высших достижений американского критического реализма XIX в. Этот рассказ важен также для оценки позиций Дэвис в литературной борьбе 90-х годов. Он убеждает нас, что сама Дэвис, будучи известной писательницей, не угождала публике, резко отмежевываясь от барышников, торговавших искусством.

Творчество Ребекки Хардинг Дэвис ценно прежде всего своей проблематикой. Она первой поставила такие важные проблемы, как жизнь американского пролетариата и пути его освобождения, положение негров в послевоенной Америке, преступления «позолоченного века»; наконец, она выдвинула проблему положительного героя. Разрешить эти проблемы предстояло последующим реалистам.

Жоакин Миллер

(1841—1913)

Жоакин Миллер происходил из семьи потомственных пионеров и сам был пионером. Его предки по материнской линии переселились из Северной Каролины на Запад вместе с Даниэлем Буном. Его дед по отцовской линии, шотландец по национальности, тоже был пионером, а отец стал школьным учителем. Миллер родился в переселенческом фургоне, когда семья переезжала из штата Индиана в штат Огайо, двигаясь дальше на запад в поисках «лучших мест». Детские воспоминания Жоакина были воспоминаниями о фронтире с его примитивными условиями существования и тяжким трудом. Образование дал ему отец.

Одиннадцать лет прожила семья Миллеров в штате Огайо, а затем, в 1852 г., двинулась на Дальний Запад, через дикое пространства Америки, в Орегон. Семья отправилась в составе большого отряда. Предстояло преодолеть расстояние в три тысячи миль, учитывая отсутствие дорог. Изнурительное путешествие длилось семь месяцев и пять дней. Немало людей погибло от болезней и лишений.

¹ Rebecca Harding Davis. Op. cit., p. 50.

Прожив два года на ферме отца в Орегоне, тринадцатилетний Миллер бежал из дома в Калифорнию. Некоторое время он работал поваренком в поселке золотоискателей, потом примкнул к барышнику, торговавшему полудикими лошадьми.

Жоакин Миллер становится участником истребительных войн с индейцами. В сражении против племени модоков он получил тяжелое ранение: стрела попала ему в шею, пониже затылка. Одна индианка подобрала его и усыновила вместо погибшего сына. Выздоровев, Миллер бежит от модоков и присоединяется к другому племени. Вскоре модоки уничтожают это племя, но Жоакина щадят.

После нескольких лет скитаний по Америке, Миллер возвратился в Орегон. Он посещал колледж, некоторое время работал учителем в школе, изучал право и был допущен к адвокатской практике.

В 60-е годы Миллер живет в штате Айдахо, работая сначала курьером на золотых приисках, потом — редактором газеты и с 1866 по 1870 г. — судьей. В 1868 г. он издает первый сборник стихов «Образцы», через год выходит второй его поэтический сборник «Жоакин и другие».

В начале 1870 г. Жоакин Миллер прибывает в Сан-Франциско — литературный центр Дальнего Запада. Работая адвокатом, Миллер не оставляет поэзию, входит в литературный мир Сан-Франциско, лидером которого был Брет Гарт. Но Миллеру суждено было острее, чем Брету Гарту, почувствовать, как трудно распуститься цветку поэзии в холодной атмосфере бизнеса. Если рассказы Брета Гарта были оценены хоть на короткое время, то стихи Миллера американская буржуазная публика полностью третировала. Неоцененный мещанской публикой, Миллер подвергается насмешкам в адвокатском мире. Узнав, что он поэт, «деловые люди» проникаются к нему презрением.

Вот почему в августе 1870 г. Миллер уезжает в Англию, став одним из первых писателей — изгнанников поневоле. В Англии он создает свои лучшие произведения — поэтические сборники «Тихоокеанские стихотворения» (1870), «Песни Сьерры» (1872) и романы — «Жизнь среди модоков» (1873), «Первые семьи Сьерры» (1879), «Тени Шасты» (1881).

Через пятнадцать лет, в 1885 г., Жоакин Миллер возвратился на родину. Он по-прежнему не может жить подолгу в городах, он без конца путешествует, живет в бревенчатой хижине в лесу, отправляется на Клондайк во время золотой лихорадки. В 1898 г. поэт поселяется в Калифорнии. Приобретая бесплодный участок на склоне Калифорнийских гор, неподалеку от Сан-Франциско, он своими руками превратил его в цветущий оазис. Здесь, вдали от капиталистической цивилизации, он и доживает свои дни. Но Миллер не превращается в отшельника. Он следит за мировыми событиями и постоянно подает голос гуманиста и друга угнетен-

ных народов. Взволнованный голос он поднимает в защиту Кубы и Филиппин в 1898 г. В защиту буров во время англо-бурской войны он пишет сборник стихов «Песни о бурах» (1900).

* *
*

Жоакин Миллер не был понят в Америке ни как поэт, ни как человек. Два года спустя после смерти Миллера проф. Патти писал: «Для большинства современников он был позер и даже шарлатан». Патти приводит далее отзыв Стоддарда, одного из столпов «традиции благопристойности»: «Его считали в высшей степени эксцентричным существом, состоящим из одних аффектаций, человеком с причудами, даже ненормальным».

Но никто не понимал по-настоящему этого необыкновенного, благородного человека, никто не заглянул в его душу. А между тем Жоакин Миллер скрывал от всех глубокоую драму. Это была драма человека, выросшего в условиях вольной жизни фронта, среди пионеров и индейцев, и навсегда полюбившего этот мир. Миллер ненавидел буржуазную цивилизацию всеми фибрами души, он задыхался в атмосфере погони за долларами. Величие Миллера в том, что он был свободен от буржуазного индивидуализма и хотел свободной нормальной жизни для всех народов, он не мог удовлетвориться личным счастьем.

Отсюда его горячая защита всех угнетенных народов, отсюда его страстное осуждение бизнеса и коммерции, капиталистического города. В своем исследовании о Миллере проф. Патти признает это: «В зрелые годы он возвышался над суетой мира как пророк и провидец. Он разъяснял, советовал, предостерегал... В течение десятилетий его голос был слышен повсюду, где имели место несправедливость и угнетение. Он писал звучные стихи в защиту индейцев, в защиту буров и русских евреев; он написал набатное стихотворение «Кубинская свобода» накануне испанской войны; он выступал в защиту прав женщин. Всюду он вставал на сторону слабых в борьбе против сильных. В этом он напоминает Марка Твена, другого пророка этой эры»¹.

Интересны воспоминания Хэмлина Гарленда о встрече с Миллером в 1892 г. Гарленд начисто разбивает измышления реакционных литераторов о позерстве и эксцентричности Жоакина Миллера. Его поразила величавость внешнего вида Миллера, достоинство и благородство, которые сквозили во всем его облике: «Он поразил меня своим прирожденным благородством. Было видно, что это — человек, много и самостоятельно мысливший»².

¹ F. L. Pattee. A History of American Literature Since 1870, p. 105, 112.

² Hamlin Garland. Roadside Meetings. N. Y., 1931, p. 214.

Миллер заявил Гарленду, что на знамени свободного и справедливого общества должно быть написано: «Кто не работает, тот не ест» — «Если бы этот закон был полностью проведен в жизнь, тогда неравенство, изнурительный труд, лихорадочность и горечь жизни, страх за завтрашний день — все бы исчезло здесь, на земле». Загоревшись, Миллер раскрыл перед Гарлендом свои сокровенные мечты. Это были мечты о социалистическом обществе, о коммунизме. Гарленд пишет: «Он говорил о великом, новом мире свободы и равенства, который, как он был уверен, неизбежно должен наступить»¹.

Жоакин Миллер показал своему восторженному слушателю рукопись утопического романа, который он назвал «Строительство прекрасного города». Гарленд попросил у Миллера эту рукопись, чтобы опубликовать хотя бы часть ее в журнале Флауэра «Арена». «Это предложение почти вызвало слезы у него на глазах, — пишет Гарленд, — ибо, как он признался, у него не было никакой надежды, что рукопись когда-нибудь увидит свет. «В ней мало повествовательного материала, — сказал он, — в ней описывается воображаемый город, город моей мечты. Он не совсем похож на город Беллами², но, безусловно, он в том же духе»³. Нам неизвестно, была ли опубликована хотя бы часть книги «Строительство прекрасного города».

Эстетика Миллера, мечтавшего о расцвете искусства среди народа, основанная на яростном отрицании буржуазного предпринимательства, вобрала в себя (в переработанном виде) заветные мечты романтиков и Уитмена. Поэзия, утверждает Миллер, не должна быть рабыней коммерции, она должна учиться у народа и природы. «Для меня, — писал Миллер, — дикарь прерии или негр Юга является более истинным поэтом, чем ученый Оксфорда. Возможно, что тот и другой родились с любовью к прекрасному, но ученый, запертый в четырех мрачных стенах, постоянно созерцающий пыльные книги, забыл облик Природы и научился только искусству разговора». Истинными же поэтами, по мнению Миллера, являются люди, близкие к природе, например, индеец или негр. «К этим поэтам... этим ценителям прекрасного; к этим могучим жителям гор, находящимся вдали от лихорадочной спешки и шума коммерции; к этим людям, обладающим и простотой, и силой, и божественной смелостью мыслить и действовать за самих себя — к этим людям, которые осмеливаются иметь сердце и энтузиазм, любящим прекрасный мир, соз-

¹ Hamlin Garland. Op. cit., p. 217.

² В 1888 г. Эдуард Беллами опубликовал роман «Глядя назад. 1887—2000», в котором он показывает Америку будущего, избавившуюся от тресков. Утопия Беллами выдержана в духе буржуазного реформизма.

³ Hamlin Garland. Op. cit., p. 220.

данный для них творцом, я обращаюсь за дрожжами для нашего хлеба»¹.

Поэтический хлеб, утверждает Миллер, должен быть замешан на дрожжах устного народного творчества. Это очень важное замечание, ибо, как мы знаем, американский реализм опирался на фольклор.

Однако эстетике Жоакина Миллера свойственна определенная ограниченность. Уитмен ставил вопрос о реалистическом искусстве гораздо шире, включая в это понятие «речи площадных ораторов, местную песню и едкий намек мастерового»; рассказы, рождающиеся в Мэнских лесах или в лагере калифорнийского рудокопа, и т. п. Жоакин Миллер ограничивается лишь негритянским и индейским фольклором, как высшими образцами искусства. Это, конечно, ограничивает проблематику и тематику литературы. Но тем не менее его критика книжной поэзии убедительна, а оценка устного народного творчества глубока и правдива.

С другой стороны, культ природы, идеализация жизни народов, не знающих капиталистической цивилизации, сближает эстетику Миллера с эстетикой романтизма. В своей критике буржуазной цивилизации он продолжает традиции Мельвиля и Купера, противопоставляя ей патриархальную жизнь индейцев.

Однако, как покажет дальнейший анализ, в творчестве Миллера верх берут реалистические тенденции. Поэмы орегонского цикла и его романы свидетельствуют о могучем темпераменте реалиста, давшего глубокий анализ пороков капиталистического общества и вынесшего ему безжалостный приговор.

* * *

Творческая эволюция Миллера особенно четко прослеживается в его поэзии. В своих ранних поэмах Миллер выступает как запоздалый романтик, наряжающий своих современников в романтические одежды.

Такова «Повесть о высоком Алькальде» (сб. «Песни Сьерры», 1871). Здесь дана история испанца Жоакина Мюриетты, который полюбил красавицу индианку и стал защищать ее народ, бороться против белых захватчиков. В одном из сражений индейцы были разбиты, герой схвачен и брошен в тюрьму. Ночью сюда является индианка, перепиливает решетку, и они бегут в чужую страну. В пути индианка переживает сложную душевную борьбу: она не может оставить свое племя и уйти в чужие страны и в то же время она не в силах пережить разлуку с любимым. Наконец, она отпускает Мюриетту, а сама закаляется кинжалом у него на глазах. Возвратившись к своим, Мюриетта рас-

¹ Цит. по книге: F. L. P a t t e e. A History..., p. 113.

сказывает свою историю и навсегда уходит от них «в ночь... и никто никогда не слышал, не видал его более»¹.

Хотя Миллер в примечаниях упоминает «Корсара» Байрона как образец, по которому он писал свою поэму, но как поразительно напоминает она «Кавказского пленника» Пушкина!

Вторая поэма, «Последний из благородных», также раскрывает трагедию американских индейцев. Однако читая ее, мы чувствуем, что романтический метод сковывает поэта. Не случайно поэт вынужден был сопроводить свою поэму большими комментариями. В ней дается история вождя индейского племени Красной реки (штат Орегон) по прозвищу Последний из благородных. Мужественно отстаивал он свободу своего народа, но наконец был схвачен и обречен на гибель: белые посадили его в лодку и пустили в открытое море, под страхом смерти запретив ему приставать к берегу. Идя в открытое море, навстречу гибели, Последний из благородных говорит о вероломстве бледнолицых. Он вспоминает те времена, когда белые только что вступили на землю Америки, на берег Атлантического океана:

Нам говорят предания отцов,
Как бледнолицые достигли наших берегов.
Их было мало, были они слабы,
Тогда мы руку дружбы протянули им.
Теперь же народ наш голоден и тесним,
Прижат к брегам другого океана.
Теперь они сильны, мы — жертвы вероломства и обмана².

В примечаниях к поэме Миллер приводит новые, самые драматические эпизоды из жизни и борьбы Последнего из благородных: «Он был чистый душой, справедливый человек и великий воин... Он прославился своими деяниями в защиту своего народа. Когда наконец его одолели, он и его сын были отправлены на корабле из порта Орфорд в крепость Альказар у Золотых ворот. В открытом море оба индейца в кандалах восстали и после кровавой схватки захватили корабль. Но один из них потерял в борьбе ногу, а другой — руку. И когда на море начался шторм, и корабль грозило разбить о прибрежные скалы, они вынуждены были, в конце концов, освободить команду и солдат и сдаться снова. Вождь умер в заточении, но сын бежал и никогда уже больше не сдавался»³.

Весь этот комментарий, сдержанный и внешне бесстрастный, по стилю напоминающий Стендаля или Мериме, ярко передает мужество и свободолюбие индейцев. Но любопытно, что комментарий говорит больше, чем сама поэма — доказательство того, что романтическая форма ограничивала поэта.

Миллер сбрасывает со своих героев романтические одежды лишь в поэме «Герои Орегона». Это совершенно оригинальная,

¹ Joaquin Miller. Songs of the Sierras. San Francisco, 1915, p. 90.

² Там же, стр. 118.

³ Там же, стр. 120.

художественно зрелая поэма, одно из лучших достижений Жоакина Миллера. Грандиозность образов, смелость сравнений, богатство метафор и мужественный крепкий язык «Героев Орегона» свидетельствуют о большом поэтическом темпераменте и даровании поэта, умеющего заключить многообразные картины в чеканный ритм и строгую рифму.

Вот картина движущегося по бескрайним равнинам Запада обоза, которой открывается поэма, — настолько впечатляющая, зримая, что кажется, будто мы слышим удары бичей и скрип колес:

Равнины! Крик возниц, идущих у возов,
Скрипение осей, мычание волов
И скрежетание раздавленных камней
Колесами телег. Свист кожаных бичей.
Вот наконец широкая дорога,
Стремя свой бег на Запад, распласталась
Среди долины, извиваясь, и казалось,
Что цель уже близка...¹

Перед путниками разворачиваются величественные картины природы Запада — необъятные пространства прерий со стадами бизонов, бескрайние равнины, напоминающие моря. Эти необъятные просторы освобождают душу от всего мелкого, наполняют ее жаждой свободы.

Весьма показательно, что Ф. Л. Патти, анализируя эту поэму, останавливается только на этих картинах, опуская все остальное. Но за ними начинается самое главное, выражена основная идея поэмы. В дальнейших строфах говорится, что герои Орегона — это простые фермеры, люди труда, которые бегут прочь от капиталистической цивилизации, отправляются на Запад в поисках свободной жизни. Миллер гневно осуждает современную ему буржуазную Америку с ее властью золота, пороками и рабством.

Не понят был я, и меня никогда не поймут.
Не хватит ума мне, ни воли, ни сил объяснить:
Считаю я злом все, что благом зовут.
Земли (индейцы должны их забыть!),
Золото, что индейцы с презрением топтали ногой —
Идите, возьмите все это; постройте высокие храмы
Лезьте, толкайтесь, гоняйтесь жадной толпой,
Проклинайте и спорьте, деритесь и лгите
В конгрессе, в церквах, в городах и... умрите!²

¹ Joaquin Miller. Songs of the Sierras, p. 184.

² Там же, стр. 195. Приводим эту строфу в оригинале:

I have not been, shall not be, understood.
I have no wit, nor will; to well explain
But that which men call good I find not good.
The lands that savage held, shall not hold again
The gold that savage spurn'd in proud disdain
For centuries; go to take them all; build high
Your gilded temples; strive and strike and strain
And crowd and controvert and curse and lie
In Church and State, in town and citadel, and... die!

Давая уничтожающую характеристику американским городам, поэт гневно протестует против буржуазного образа жизни, против погони за долларами. Он называет капиталистические города «полями битвы Маммоны». Поэту остается только одно утешение:

Горы все еще свободны
Для меня и остатков племен благородных¹.

Но в чем же спасение от гнета капиталистической эксплуатации для миллионов простых американцев? Поэт забывает об этом, и здесь наглядно проявляется его ограниченность. При всей искренности и силе обличения капиталистической Америки, совершенно очевидна узость кругозора и мировоззрения Миллера. Он ничего не знает о классовой борьбе, он ничего не слышал о забастовках пролетариата в городах, о борьбе фермеров с земельными спекулянтами. Единственное спасение Миллер видит в бегстве от капиталистической цивилизации в отдаленные горы — убежище для остатков индейских племен, в патриархальной жизни среди индейцев. Это было призрачное спасение, и Миллер впоследствии убедится в этом.

Вторая орегонская поэма — «Дорога на Орегон» (из сборника «Корабль в пустыне», 1875) — это литературный памятник безымянным массам, которых нужда толкала все дальше на Запад. В поэме рассказывается о скваттерах — первых поселенцах Запада. Они пересекли Аппалачский хребет, преодолели пустыню и с трудом добрались до зеленой равнины. От поэмы веет духом сурового героизма. В ней нет никакой экзотики, столь характерной для последних приключенческих книг и голливудских фильмов. Потрясающе правдиво переданы страдания переселенцев, их гибель от голода, жажды, от лишений и климата:

Плач ребенка раздался: хлеба дать умоляет
Среди пустыни; скот падает и подыхает.
И мужчины бредут, выбиваясь из сил и хромая,
Многих павших от мук позади оставляя².

Упорно стремились переселенцы на Запад в поисках лучшей жизни, безмерны были их лишения. Миллер особенно подчеркивает выносливость американских женщин — величественно прекрасных в своих безмолвных страданиях.

Но женщина! Женщина, хрупкая, как фея!
Сможет ли мужчина оценить по заслугам тебя?
Ты не колебалась, никогда не роптала,
Ты детей своих крепко к груди прижимала,
Ты прошла через ад, двойное бремя неся³.

Финальная картина: пустыня наконец преодолена, скваттеры прибывают в живописную местность. Но многие погибли,

¹ Joaquin Miller. Songs of the Sierras, p. 195.

² Цит. по антологии: L. Wann. Ed. The Rise of Realism, p. 319.

³ Там же, стр. 320.

дорога усыпана на всем пути могильными холмиками, а остальные чуть живы.

Поэмы орегонского цикла — это эпопея о завоевании Запада в поисках лучшей жизни. О дальнейшей судьбе переселенцев; о том, как они попали в лапы земельных спекулянтов, превратив пустыни в цветущие края; о том, как были обмануты их надежды на лучшую жизнь — обо всем этом расскажут реалисты второго поколения — Киркленд, Гарленд, Норрис и др.

* *
*

Проза Миллера. Первый роман Жоакина Миллера — «Жизнь среди модоков. Ненаписанная история» (1873) — отличается богатством проблематики, беспощадной критикой капиталистического строя как уродливого и преступного. Две большие темы можно выделить в романе — жизнь присковых поселков и городов Калифорнии, и трагедия американских индейцев, обреченных капиталистической цивилизацией на верную гибель.

Роман Миллера — существенное дополнение к рассказам Брет Гарта о калифорнийских золотоискателях. Без миллеровских зарисовок быта и нравов Калифорнии, ее социальных типов картина калифорнийской жизни была бы далеко не полной. Миллер пишет о жестокой и грубой жизни старательских поселков, пришедшей на смену патриархальной жизни индейцев. Цивилизация принесла сюда свои дары — салуны, где ежедневно вспыхивают драки с перестрелкой и убийствами; расовую ненависть и индейские погромы; страшную власть золота.

Не гоняясь за дешевой романтикой, описывая этот мир честно и правдиво, Миллер говорит, что среди золотоискателей были, конечно, бандиты и шулеры, но основную массу составляли честные, работающие люди, которых пригнала сюда нужда. Они оставили дома своих матерей, сестер, невест. «Каждый, кто трудился здесь, — замечает главный герой романа юноша Жоакин, — работал с определенной целью. Одному нужно было погасить долг, другому — выкупить закладную. Один из золотоискателей, с которым я был знаком, мечтал о том, чтобы купить домик для престарелых родителей; у другого были сестры-сироты, и он был их кормильцем; у этого была больная мать, а у того — невеста, а третий обещал девушке жениться на ней. У каждого была своя история, свои планы, свои цели»¹.

¹ Joaquin Miller. Life Amongst Modocs. Unwritten History. London, 1873, p. 152.

В Калифорнию, говорит писатель, явились самые смелые и энергичные люди — цвет Америки. Здесь люди проверялись в труде: здесь на первых порах нельзя было мошенничать, спекулировать, наживаться за счет других — надо было брать лопату и копать. Среди этих честных людей труда сложились своеобразные законы, возникла стихийная старательская демократия.

Но вот явились дельцы, земельные спекулянты, скупщики золота — и установились новые порядки, власть перешла к ним.

В своей критике буржуазной Америки Миллер продолжает традиции Генри Торо. С глубоким презрением говорит герой романа о самодовольных буржуа — нищих духом и жалких людях: «Моя судьба и моя жизнь сложилась так, что я всегда был с бедными и одинокими и буду с ними до конца своих дней. Они могут понять меня... Ваш показной, процветающий человек, ваш самодовольный богатый человек Америки ужасно беден... Правда, у него есть лошади и дома, земля и золото, но это — все, чем он обладает в этом мире. Когда он умрет, все это останется, и мир ничего не потеряет... Его семья, которую он учил чтить золото, забудет его. В глубине души они будут рады, что он ушел. Жалкий человек... каким он должен быть нищим! Когда он умрет, мир не потеряет ни благородной мысли, ни высказываний, даже ни слова в великой песне вселенной. Спаси нас, боже, от таких людей. Америка полна ими... Она бросает их через океан, в монастыри и храмы, куда они входят, нахлобучив шляпу»¹.

Весь роман Миллера пронизан страстным обличением законов и идеалов буржуазного общества, пониманием первопричины всех зол в капиталистическом мире — духа наживы, власти денег: «Что касается меня, то я бы уничтожил на всей земле золото, серебро, как посредников коммерции. Я вижу, что зло заключается в золоте, в погоне за ним. Связанное в мешочках, оно несет человеку тысячи искушений; я вижу, как оно губит мою страну, морально топит ее каждый день...»².

С отвращением пишет Миллер о добыче золота в Калифорнии: «Двести тысяч лучших и храбрейших людей в мире, прибывшие в Калифорнию, копаются в горах, уничтожают леса, загрязняют реки». Если бы труд этих людей, замечает автор, был направлен на полезные, созидательные дела, «у нас был бы, вместо этих разрытых гор, загрязненных рек и погубленных лесов, такой рай, какого еще никто не видел»³. Таким образом, Миллер высказывает глубокую мысль об ином общественном строе, об ином образе жизни, который должен быть установлен на земле.

¹ Joaquin Miller. Life Amongst Modocs, p. 148—149.

² Там же, стр. 256.

³ Там же, стр. 218.

Вторая тема романа — трагическая судьба американских индейцев, ставших жертвами ненасытной алчности белых колонизаторов. Жоакин Миллер — второй после Купера американский писатель, поднявший голос в защиту истребляемого народа. Но если романы Купера — это первые главы истории гибели американских индейцев, то романы Миллера — ее последняя глава.

Жоакин Миллер берет на себя благородную роль защитника этого народа с трагической судьбой. «Я знаю очень хорошо, — пишет он, — ...как непопулярно и невыгодно говорить в защиту этого слабого и сиротливого народа. Всеобщий приговор вынесен ему в последнее время. Сегодня пушки установлены там, где были их твердыни... Штыки ощетинились в их лесах на севере, а сабли сверкают в долинах Апашей. Нет никого, кто сказал бы слово в их защиту, ни одного. Если бы был хоть один человек, я бы молчал»¹.

Для того чтобы понять «вечную ненависть» индейцев к белым, заявляет автор, нужно принять во внимание века угнетения, обмана и зверств со стороны белых пришельцев. Что же касается так называемых «зверств» индейцев, то «на каждого убитого белого приходится сотня уничтоженных индейцев». Когда индейцы убивают белого, замечает Миллер, эта весть облетает весь штат, всю страну, все американские газеты трезвонят и вопят об этом, «но кто поднимает шум, когда убивают индейца, или кто интересуется мотивами противной стороны?»².

Миллер рисует весьма показательный эпизод, обнажающий жестокость и бесчеловечие американской буржуазии. Однажды какой-то шулер, бродяга самого низкого пошиба был убит индейцами за низкий поступок. Это убийство послужило предлогом для массового истребления индейцев. Любопытно, что большинство золотоискателей было настроено мирно. Они решили, что негодяй получил по заслугам. Но мещане, лавочники пришли в ярость. Опираясь на бандитов и пьяниц, на подонков общества, они мобилизуют город Форкс и организуют истребление целого племени. Картина зверской расправы нарисована с жестоким реализмом, она леденит душу. Озверевшие расисты хватали детей за ноги и разбивали их головы о камни.

Замечательно, как умеет Миллер отделять простой народ от мещан и дельцов, как безошибочно определяет он истинных виновников зла. Через несколько дней, когда угар прошел, простым людям стало стыдно за эту вспышку расистского изуверства. Они делают попытку наказать зачинщиков злодеяния.

Жоакин Миллер правдиво рисует эпоху, когда стихийно сложилась старательская демократия, и показывает, как она погибла в результате торжества дельцов, утверждавших демокра-

¹ Joaquin Miller. *Life Amongst Modocs*, p. 110.

² Там же, стр. 106.

тию доллара. Старательская демократия добывается организации судебного процесса над одним из зачинщиков погрома, отличившимся особыми зверствами.

Роль прокурора берет на себя некто Сэнди, вожак старателей. В городке выискался настоящий судья. Но лавочники, поддержанные горлопанамы, взяли верх. Они сорвали процесс и добились оправдания преступника. Негодяй был оправдан.

В центре романа — история двух благородных молодых людей, бросивших вызов буржуазному миру и порвавших с ним. Это — юноша Жоакин и его друг и покровитель Джеймс Томас, бывший игрок, носящий кличку «Принц». Они становятся старателями, и во время индейского погрома спасают двух индейских детей — Кламату и Пакиту. За спасение детей обыватели Форкса готовят им расправу судом Линча. Жоакин и «Принц» с детьми бегут из поселка. Беглецам удается уйти от погони, они проникают далеко в горы, на родину Пакиты. Они строят дом у горы Шаста, живут охотой и рыбной ловлей. Здесь они по-настоящему счастливы.

Полюбив Пакиту, ставшую красавицей, и убедившись, что она не может ответить ему взаимностью, «Принц» покидает друзей и уходит в «большой мир». Он оставляет Жоакину и Паките все свои сбережения. Автор взволнованно говорит о благородной сдержанности Томаса, о чистоте и величии его души. Джеймс Томас — это второй Натти Бумпо, человек «с голубиным сердцем в львиной груди».

Жоакин остается жить среди модоков. Он знакомится с их мифологией, их брядами и обычаями. Он постоянно сравнивает их с законами буржуазного общества, и эти законы кажутся ему еще более отвратительными и жестокими. «Мое пребывание у индейцев, — говорит он, — только усилило мое отвращение к лавочникам и к коммерческому миру вообще»¹.

Герой Миллера, как мы видим, решительно отмежевывается от капиталистического мира. Положительный идеал писателя высок и прекрасен. Его мечта о справедливой жизни, достойной человека, предполагает замену капиталистического строя иным, справедливым строем. Но не будучи в состоянии подняться в 70-х годах до социалистического идеала, Миллер может противопоставить буржуазному строю лишь патриархальную жизнь индейцев. Отсюда наивность его путей спасения от зол капитализма: он мечтает о том времени, когда народы проклянут буржуазную цивилизацию и уйдут в леса, «чтобы никогда больше не возвращаться в города к тяжкому труду, к борьбе за кусок хлеба, к рабству»².

В последних главах романа рассказывается о попытке Жоакина создать индейскую Республику — конфедерацию индейских

¹ Joaquin Miller. Life Amongst Modocs, p. 35.

² Там же, стр. 234.

племен, способную защитить свои границы и заставить американское правительство признать их права.

Как ни утопичен план Жоакина, но способность подняться до бескорыстного служения отверженному и обреченному народу делает его положительным героем.

Жоакин кладет конец междоусобным войнам. Он объединяет три племени модоков, которые «никогда не воевали вместе, заодно, в течение многих поколений, но всегда воевали друг против друга», он избирается главным военачальником этого союза племен». Жоакин достает для своего войска оружие и боеприпасы, делая отчаянные вылазки в поселения белых.

В одну из таких вылазок он был схвачен и брошен в тюрьму за сотрудничество с индейцами. Ночью к нему является Пакита с индейцем и устраивает ему побег. Но неожиданно из засады их окликает патруль. Все трое бросаются в реку, но спастись удалось только Жоакину — индеец и Пакита были буквально изрешечены пулями. Смерть Пакиты — самая волнующая сцена романа. Жоакин вытаскивает ее из реки, и она умирает у него на руках. Юноша оплакивает эту чудесную девушку, он вспоминает всю ее жизнь, полную горя, лишений и страданий.

Похоронив Пакиту по обряду индейцев, т. е. предав ее тело сожжению, Жоакин возвращается в ее племя. Он решает сделать последнюю попытку спасти индейцев от гибели: стать во главе остатков всех племен и изгнать белых с индейской территории. Но после долгих раздумий он отказывается от своего плана, увидев его бесполезность.

Жоакин навсегда поселяется у горы Шаста, женившись на индианке. Сюда же вскоре возвращается и Джеймс Томас. Жоакин глухо говорит о том, что делал его друг в «большом мире»: «Принц» был в Никарагуа, где он боролся за установление порядка вещей еще более невозможного, чем моя Индейская республика¹. Очевидно, он пытался объединить южноамериканские народы. Тайна «Принца» выясняется в самом конце романа. После настойчивых расспросов Жоакина, не настоящий ли он принц по крови, последний отвечает: «Да нет, я человек, как и ты. Американец, сын бедных родителей, так что должен был не падать духом в беде»².

В романе утверждается идеал борьбы за свободу с оружием в руках как единственного спасения для угнетенных народов. Глубокий смысл имеет сожаление героя о том, что он отказался от осуществления своего плана: «Время показало, что я был не прав. Мне следовало бы захватить город, и удерживать его, и продолжать наступательные действия, пока правительство не

¹ Joaquin Miller. Life Amongst Modocs, p. 389.

² Там же, стр. 392.

пришло бы к соглашению и не признало прав этого народа»¹. В другом месте Жоакин, прощаясь с читателем, говорит: «Может быть, придет время, когда... появится новый Джон Браун с оружием в руках, и тогда обо мне вспомнят»².

Такова проблематика этого романа, написанного рукой «провидца». При всей наивности путей избавления от капиталистического рабства на фоне американской литературы тех лет Жоакин Миллер поднимается титанической фигурой. По глубине и бескомпромиссности критики капиталистической Америки, по серьезности затрагиваемых вопросов, по высоте своих идеалов Жоакин Миллер смело может быть приравнен к своему великому предшественнику Генри Торо и современнику Уолту Уитмену.

Роман «Жизнь среди модоков» обладает большими художественными достоинствами. Жоакин Миллер создал оригинальный жанр, сочетающий в себе черты романа-исповеди и романа-памфлета. Наряду с увлекательным повествованием о жизни главных героев, которому бы позавидовал любой поставщик «триллеров», наряду с реалистическими сценами и картинами из жизни калифорнийских городов и поселков, наряду с волнующей повестью о горестной судьбе индейцев ведется непрерывная полемика с буржуазным обществом — его практикой, его моралью, его идеалами. Критика Миллера неотразима, его обвинения всегда бьют в цель, его инвективы исполнены пророческого пафоса.

Наконец, огромное значение романа Миллера в становлении американского критического реализма состоит и в том, что здесь выдвинут положительный идеал, осуществление которого возможно лишь при социализме.

Следующий роман Миллера «Первые семьи в Сьерре» (1874) известен нам лишь по диссертации Роджера Уолтерхауза, опубликованной в сокращенном виде в 1939 г.

«Первые семьи в Сьерре» — это роман о жизни и нравах калифорнийского приискового городка. Снова Миллер гневно осуждает буржуазный образ жизни и нравы, порождаемые духом наживы, господством чистогана. Мещанскому миру и здесь автор противопоставляет своих благородных героев. Таков отшельник Гофер, живущий на окраине поселка.

Миллер показывает, как постепенно власть в городе перешла в руки самых алчных мещан — бакалейщика, содержателя салуна и др. Они создают «Комитет бдительных» и хозяйничают в городке. Они пытаются линчевать Гофера, обвиняя его в убийстве компаньона. На самом деле им нужны мнимые сокровища Гофера, ибо они подозревают, что бедный старик является скря-

¹ Joaquin Miller. Life Amongst Modocs, p. 360.

² Там же, стр. 394.

гой-накопителем. Когда этот затравленный человек умирает, местные «лидеры» обшаривают его хижину, но никаких сокровищ там не оказывается. По найденным бумагам становится ясно, что Гофер не был ни скрягой, ни убийцей. Более того, подвергая себя опасности, он пытается спасти жизнь своего ничемного компаньона. Обнаружилось также, что этот человек умер от голода, выплачивая долги по закладной на ферму, принадлежавшую большой матери компаньона.

Жестокости и алчности мешанского мира противопоставлено также самопожертвование проститутки Долорес Миллер, изучавший ту же среду, что и Брет Гарт, пришел к тем же выводам и создал такие же «эксцентричные» характеры и «парадоксальные» ситуации. Долорес отдает свою единственную и последнюю ценность — золотое кольцо — покалеченному старателю. «А через несколько дней после этого, — пишет автор, — люди узнали, что Долорес умерла. Вскоре пошел слух о том, что она умерла от голода. Бедная женщина долго болела... У нее никогда не было денег, потому что она всегда отдавала их нуждающимся, как только получала их, и таким образом она оказалась безоружной в этом жестоком мире, когда заболела»¹.

Даже этих скупых сведений достаточно, чтобы увидеть направленность романа. Его пафос — в осуждении мира собственников и собственнических вождедений. Миллер ищет людей, свободных от этих пороков, и таковыми оказываются проститутка, игроки, отверженные.

Неудивительно, что критика 70-х годов враждебно встретила романы Миллера. Один из обозревателей журнала «Эпплтон» с раздражением писал в апреле 1876 г.: «Мистер Миллер бросает вызов всему, что уважает цивилизованный и возвышенный человек, все презирая и осуждая. Его социальный идеал сводится к тому, что чем ближе люди к варварству, тем более они заслуживают названия «благородных», «возвышенных», «сердечных», «искренних» и «достойных восхищения»².

Диссертация Уолтерхауза подтверждает, что отношение буржуазной критики XX в. к Миллеру не изменилось. Уолтерхауз называет Жоакина Миллера «слабым подражателем, доведшим до крайности экстравагантную манерность школы Дальнего Запада и повторявшим, с небольшими изменениями, ее самые избитые приемы»³.

Следующий роман «Тени Шасты» (1881), в котором Миллер возвращается к судьбе американских индейцев, также известен нам лишь по скудным отзывам американских исследователей. Это, по-видимому, великолепный роман. Даже Уолтерхауз вы-

¹ Roger Walterhouse. Bret Harte, Joaquin Miller and the Western Local Color Story. Chicago, 1939, p. 68.

² Там же, стр. 63.

³ Там же, стр. 3.

нужден признать, что в этом произведении «Миллер, всегда выступающий как защитник прав доблестных, мудрых и в глубине души добрых краснокожих, поднял оружие против резерваций и изобразил их со всем мелодраматическим ужасом «Хижины дяди Тома»¹.

Один из героев романа, старый поселенец Калифорнии по кличке «Сорок девятый», усыновляет двух индейских детей — девушку Карату и мальчика Джонни. Карата полюбила метиса Джона Логана, обладателя гомстеда. Логан — незаконнорожденный сын индианки и белого офицера, известного героя Гражданской войны.

Участок Логана становится предметом вожделения двух алчных и подлых агентов резервации — Доссона и Эменса. Для того чтобы отнять участок у Логана, негодяи, опираясь на закон, стремятся упрятать метиса в резервацию. Похотливый Доссон, кроме того, надеется достичь и другой цели — сделать Карату своей наложницей.

Логан скрывается. За его голову обещана награда. Начинается охота за человеком, напоминающая многие страницы из «Хижины дяди Тома». В конце концов Джон Логан тайно возвращается домой: он не желает покинуть могилу своей матери. Он скрывается в хижине «Сорок девятого». Вскоре сюда являющийся шериф и Доссон. Они допрашивают девушку и требуют от нее клятвы на библии, что Логана нет в поселке. Не желая, чтобы Карата пошла на клятвопреступление, молодой фермер выходит из укрытия и отдается в руки властей. Негодяй Доссон как раз и рассчитывал на благородство своих жертв, и расчет его оказался верным.

Под охраной шерифа Доссон уводит всех троих несчастных — Логана, Карату и Джонни — в резервацию. Доссон приковывает свои жертвы цепями в разных местах лагеря и оставляет их на произвол судьбы, пока смерть не кладет конец их мучениям. Миллер показал ужасы индейских резерваций и заклеил политику истребления индейцев с неменьшей силой, чем Бичер Стоу и Хильдрет заклеили рабство негров в США.

Разоблачение буржуазных отношений, проникающих на Дальний Запад, дается в романе «Сорок девятый» (1884). Сюжет его прост — это рассказ о розысках пропавшей наследницы, которой оказывается сиротка Кэрри. Сила романа — в изображении нравов калифорнийских поселков, в осуждении буржуазного образа жизни. Заправилами поселка, где разворачивается действие, являются владелец бакалейной лавки Доссон и содержатель салуна Эменс. Это — алчные и жестокие бизнесмены, которые организуют «Комитет бдительных» и держат в страхе всю округу.

¹ Roger Walterhouse. Op. cit., p. 57.

В романе «Разрушение Вавилона» (The Destruction of Gotham, 1886) Миллер обнажает страшную трагедию американского пролетариата. Жоакин Миллер сумел показать две стороны единого процесса: читатель видит, что под пятой капиталистической цивилизации оказались не только краснокожие индейцы, но и белые труженики городов. Написанный под влиянием грандиозного размаха рабоче-фермерского движения 1886 г., этот роман является одним из самых великих произведений американской литературы XIX в. Он представляет собой дальнейшее развитие идей Торо и Липпарда.

Рисуя уничтожение Нью-Йорка восставшим пролетариатом, Миллер доказывает в прологе, что это — не беспочвенная фантазия, а неотвратимый исход развития капитализма в США. В прологе он приводит газетные вырезки о двух полюсах жизни Нью-Йорка: одни из них позволяют заглянуть в бездну, на дне которой живут бедняки Нью-Йорка, другие представляют собой светскую хронику о жизни миллионеров. Эти факты, заявляет писатель, позволяют понять будущее капиталистического города: «Мы можем ясно видеть, что на город пала тень его обреченности и что его разрушение является делом недалекого будущего, если порядок вещей будет сохранен»¹.

Автор видит в этом историческую закономерность. Он ссылается на гибель древнего Рима, он ссылается на более близкий пример — Парижскую коммуну.

Все содержание романа является доказательством тезиса о неминуемой гибели капиталистического общества, олицетворением которого является Нью-Йорк. Однако автору явно не хватает знания научного социализма, и он рисует эту гибель с анархистских позиций.

По-торовски, по-уитменовски изображает писатель мир миллионеров. Транспортные магнаты, биржевые спекулянты, воротилы Уолл-Стрита предстают перед читателем во всем своем омерзении — в своем чудовищном эгоизме, вероломстве и ненасытной алчности. Но несмотря на свое могущество, все они — больные люди, преследуемые страхом смерти и поддерживающие себя опиумом или спиртными напитками.

Бизнес, погоня за долларами, доказывает Миллер, является преступным и грязным делом. Бедный, но честный журналист Уолтон говорит молодому репортеру: «Мой мальчик, есть люди, которые ни к чему не годны, кроме как делать деньги. Ты можешь посвятить себя лучшему делу, чем нажива денег»².

Здесь имеется в виду защита народных интересов, борьба против социальной несправедливости. Именно по этому пути и

¹ Joaquin Miller. The Destruction of Gotham, n. 4, 1886, p. 5.

² Там же, стр. 43.

идет Уолтон. Он связывает свою судьбу с трудящимися, бедным человеком. «Ни один умный человек не станет колебаться в выборе между двумя классами...— пишет Миллер.— Жизнь этого человека, подобно жизням всех тружеников этого великого города, принадлежала социальному дну. Его дело было там с самого начала... Сотни тысяч хороших людей жили там в логовищах и мраке узких улиц. Почему же он должен быть не с ними?»¹.

Миллер ведет читателя в трущобы Нью-Йорка, и картины страданий бедности леденят душу читателя. Но бедняки, заявляет автор,— это лучшая часть нации: «Люди, воспитанные лицом к лицу с бедностью и в труде, сделали эту страну великой»². Миллер находит волнующие слова о величии и доброте народа: «В Америке бедняки гораздо более честный народ, чем богатые люди — и, кроме того, более великодушный»³.

Рисуя грандиозную картину народного восстания, сметающего с лица земли Нью-Йорк, Миллер оправдывает народ. Он смело заявляет, что народ не ошибается, что «народ не может совершить неправого дела»⁴.

Жоакин Миллер не ограничивается идеей уничтожения капиталистического мира, он утверждает коммунистический идеал; он знает, что на американской земле когда-нибудь будет построено справедливое общество. Устами Уолтона он рисует очертания этого общества. Уолтон мечтает о строительстве прекрасного города. «Город, который я бы построил.— сказал он,— был бы совсем не городом торговли и бизнеса... Мы все бы работали там, обрабатывая земли новых полей. У нас не было бы ни оплачиваемых чиновников, ни платной полиции. Да и никто не работал бы ради зарплаты, а все бы работали ради блага своих сограждан. Два часа в день было бы достаточно для этой цели. Двухчасовой рабочий день, мой дорогой мальчик, дал бы нам возможность жить по-царски... Где и когда мы увидим город, подобный этому?»⁵.

Роман «Разрушение Вавилона» свидетельствует об огромном идейном росте писателя: если идея восстания пролетариата и не стала программой Миллера, то все же она указывает на другие средства спасения от капиталистической эксплуатации, кроме бегства в горы к индейцам.

Этот роман заставляет нас поставить вопрос о творческом методе Миллера. Этот писатель не укладывается в рамках критического реализма, они для него тесны. Он неизменно стремится

¹ Joaquin Miller. The Destruction of Cotham, p. 181.

² Там же, стр. 77.

³ Там же, стр. 74.

⁴ Там же, стр. 179.

⁵ Там же, стр. 186—187.

ся показать жизнь в революционном развитии, дать перспективу народной борьбы, выдвинуть коммунистический идеал.

Последний роман Миллера «Строительство прекрасного города» (*The Building of the City Beautiful*, 1897) блестяще завершает его творческий путь. Безоговорочно осудив капиталистический строй, показав, что этот строй порождает силы, которые его уничтожают, писатель создает картину строительства общества будущего — коммунизма.

Сидней Ланьер

(1842—1881)

Сидней Ланьер родился в г. Мэкон (штат Джорджия), в семье бедного адвоката. Окончив колледж в 1860 г., Ланьер мечтал поступить в немецкий университет, но тут разразилась война. Мэкон стал военным центром мятежных южан. Девятнадцатилетний юноша был захвачен ураганом войны и унесен на фронт. Ланьер служил во флоте южан в течение четырех лет в качестве рядового матроса. В ноябре 1864 г. военный корабль, на котором плавал Ланьер, был захвачен северянами. Поэт был взят в плен и брошен в военную тюрьму. Он был освобожден незадолго до окончания войны, в феврале 1865 г.

Война и тюрьма подорвали здоровье Ланьера. В 1868 г. у него открывается туберкулез легких. Американские историки литературы отмечают его мужественную борьбу с болезнью. «С неслыханным героизмом он боролся за жизнь в течение пятнадцати лет,— пишет проф. Патти.— Обессиленный болезнью, которая уложила бы среднего человека в постель, а потом — в могилу, он заставил признать себя ведущим поэтическим голосом Нового Юга и одним из немногих поэтических голосов своего времени»¹.

Вторым страшным врагом Ланьера была бедность. Не имея средств к жизни, он работает клерком в юридической конторе, учителем сельской школы, музыкантом в симфоническом оркестре Балтимора. Ланьеру было мучительно сознавать, что он не может прокормить семью, не может посвятить себя целиком искусству. И тем не менее он сумел написать множество стихотворений и поэм, два трактата и большой роман... Героическая жизнь поэта оборвалась в 1881 г.

При жизни Ланьер совершенно не был известен и оценен. И только в XX в. его признали некоторые критики, назвав великим поэтом, достойным быть поставленным рядом с Уитменом².

¹ F. L. Pattee. Op. cit., p. 281.

² John Macy. *The Spirit of American Literature*, p. 310. Hamlin Garland. *The Roadside Meeting*, p. 147.

Эстетика Ланьера представляет определенный интерес, хотя она и лишена четкости и социальной глубины «Демократических далей» Уитмена. В отличие от Уитмена, главный интерес Ланьера сосредоточен на технике и теории стиха, хотя он не игнорирует и содержание искусства.

Поиски законов стихосложения привели его к созданию трактата «Наука об английском стихосложении». Будучи музыкантом, Ланьер особое внимание уделяет звукам и ритму стиха. Тайна музыкальности стиха, аллитерация, звучание гласных и согласных, их артикуляция — вот предмет исследования поэта.

Но Ланьер не был формалистом-эстетом. Большое значение он придавал содержанию поэзии. В своей статье о Ланьере (1931) Стэнли Уильямс замечает, что Ланьер «в самом деле не доверял искусству ради искусства. Содержание его поэзии соответствует его дидактической теории искусства»¹.

Каковы же его взгляды на роль и содержание поэзии? Ланьер считал, что поэт должен знать много: хорошо знать жизнь своей страны, свой народ, достижения науки и политику. Не случайно в критической статье об Э. По он писал: «Беда По заключалась в том, что он мало знал»².

Кроме знания жизни и человека, Ланьер требует от поэта правды, доброты и любви к человеку. В своих лекциях он говорил студентам: «Пока вы не проникнетесь правдой, мудростью, добротой и любовью, откажитесь от надежды на то, что последующие века признают вас как художника»³.

В статье о Суинберне Ланьер требует от поэта значительно-сти содержания, больших мыслей — «настоящей пищи», а не острых приправ. «Он приглашает меня пообедать, — писал Ланьер о Суинберне, — сервировка стола состоит из золота и серебра, но на ней нет пищи, а только перец и соль»⁴.

Определенная линия обнаруживается в высказываниях Ланьера об американских поэтах. Он резко осуждал бостонскую школу за ее снобизм и холодную поэзию. В то же время, расходясь с Уитменом во многом, Ланьер восхищался его «Листьями травы». Эта книга, писал он, «освежает душу, подобно грубым соленым брызгам, бьющим в лицо»⁵.

Вопросы эстетики затронуты и в стихах Ланьера. В поэме «Урожай» (1874) Ланьер говорит, что поэт

¹ John M а s y. Ed. The American Writers on American Literature. N. Y., 1934, p. 332.

² Poems of Sydney Lanier. Ed. by His Wife. N. Y., 1908, p. XXXVI.

³ Т а м ж е, стр. XXXVII.

⁴ Т а м ж е, стр. XXXVIII.

⁵ Цит. по книге: Jay H u b b e l. The South in American Literature. 1607—1900, 1954, p. 768.

Ведет авангард своего робкого времени
И песней подбодряет трусов,
Мужественным ритмом
Обучая йоменов бескорыстной отваге¹.

Поэт, продолжает Ланьер, должен воспитывать в себе мужество и отвагу, закаляясь в жизненных бурях, трудах и поражениях. В стихотворении «Индивидуальность» (1878) он выступает против идеи «бессознательности» творчества поэта, говорит о его могучей власти над людьми. Поэт, утверждает Ланьер, не похож на Золую арфу, которую любой ветер заставляет одинаково звучать, и она не свободна в своей игре. У поэта же — прекрасный и ужасный дар: творить по своей воле, у него есть великая цель.

«Ужасна власть искусства, ибо оно свободно», — заявляет Ланьер².

Эти мысли об «ужасном даре» поэта, об «ужасной власти» искусства обогащали передовую американскую эстетику. Ланьер понимал роль поэта в общественной жизни страны, говорил о его ответственности. Этим самым Ланьер помогал Уитмэну в его борьбе против пошлости, безыдейности искусства.

В стихотворении «Пчела» (1877) Ланьер сравнивает труд поэта с трудом пчелы (впоследствии это сравнение повторит Драйзер). Подобно пчеле, поэт по капле собирает мед искусства, подобно ей он оплодотворяет мир духовно, делает его более богатым³.

При всех этих достоинствах эстетика Ланьера, как уже отмечалось, имеет и определенные слабости: в ней не определены общественные цели, нечетко выявлена социальная роль искусства. Слишком отвлеченно говорит поэт о правде, добре и любви к людям.

Проза Ланьера. Первым прозаическим произведением Ланьера явился его роман «Цветок войны» (The Tiger Lilies, 1867), посвященный Гражданской войне.

Роман состоит из двух частей, написанных в разном ключе. Первая часть уводит читателя в мир романтически настроенных героев, влюбленных в природу, увлекающихся искусством и философией. Они рассуждают о поэзии, музыке, о красоте жизни, о духовных ценностях, которым угрожает война. Что-то тревожно взволнованное, трагическое звучит в словах Ланьера, который шлет проклятье войнам.

Война как ужасное, преступное и позорное явление олицетворяется Ланьером в виде кроваво-красного цветка. «Ранней

¹ Poems of Sydney Lanier, p. 55.

² Там же, стр. 12.

³ Там же, стр. 39—40.

весной 1861 года расцвел, посреди фиалок и жасминов, странный, огромный и ужасный цветок. Это был кроваво-красный цветок войны, растущий среди молний; и цветок, окропленный, вместо росы, кровью и горячими слезами. Тень от него замораживает землю; запах его ядовит и душит народы; корни его уходят в ад»¹.

Ланьер поистине неистощим в описании зловещих свойств этого страшного цветка, он обвиняет виновника войны в чудовищных преступлениях: «Выращивание этого растения — очень дорогое занятие... Чтобы поддерживать его жизнь, абсолютно необходимо самое обильное и непрерывное удобрение человеческими костями, причем желательно, чтобы эти кости были хорошо перемолоты, что легко делают копыта кавалерийских лошадей и колеса артиллерийских орудий... Точно так же он не будет расти нигде, кроме влажных мест, вблизи потока человеческой крови; вдовьи слезы льются на него, чтобы освежать его лепестки по утрам.

Это растение требует колоссальных затрат человеческого труда: и оплата этого труда вызывает огромные расходы... Однако следует заметить, что растение это выносливое и хорошо переносит любой климат — от снежной Москвы до знойной Индии».

Далее идут рассуждения об американском цветке войны и американских «садоводах»: «Он был выращен в Северной Америке двумя богатыми земельными владельцами (намек на Север и Юг. — Авт.), которые объединили свои ресурсы денег, крови, костей, слез и пороха, чтобы произвести на свет этот огромный образец современного садоводства». Некоторые полагают, продолжает Ланьер, что семена этого цветка войны еще живы в США. Поэт призывает уничтожить эти семена — «ча веки веков, независимо от того, в чьем амбаре они хранятся»².

Поэт обращается к проблеме уничтожения войн. Он говорит об извечной борьбе между врагами мира и его сторонниками.

«От времени до времени появляются личности, которые протестуют против выращивания этого цветка войны. Те же, кто его выращивают, заявляют, что они делают это для того, чтобы защитить себя от града, который разрушает их дома и урожай. Но находят люди, которые считают, что само это растение хуже любого града и что оно разрастается так стремительно, что убивает и вырывает с корнем все злаки — и пшеницу и хлопок.

Защитники войны соглашаются с этим. Но они единодушно заявляют, что было бы трусостью позволять граду бесстыдно палать с неба и что мужество требует борьбы против этого. Но противная сторона отвечает: сила духа более могущественное

¹ Цит. по антологии: L. W a n n. Ed. The Rise of Realism, p. 191.

² Там же, стр. 191.

дело, чем храбрость»¹. Те, кто выращивают цветок войны, пытаются сослаться на проповедников, восхваляющих этот цветок, но Ланьер разбивает эту аргументацию и заявляет, что Христос никогда не проповедовал подобных диких идей.

Вся эта полемика противников и сторонников войны приобретает особо злободневный характер в наши дни. Призывы Ланьера уничтожить семена войны разоблачают современных империалистов США.

Война — страшное дело, заключает Ланьер, ее трудно остановить. Зачинщики войны умело спекулируют на самых разнообразных чувствах и слабостях, на невежестве и благородстве и т. д. «Они взывают к бедности и богатству; к алчности, ненасытной утробе; спекуляции, узаконенной азартной игре, к патриотизму и родине; к государственным деятелям и правительству; к добродетели и чистоте»². Обличения Ланьера вдохновенны и страстны. Ему не хватает лишь одного: четкого понимания войн справедливых и несправедливых. Ланьер выразил пацифистский протест против войны.

Вторая часть романа содержит сурово реалистические картины Гражданской войны в США. Каждая сцена, каждый эпизод этой части романа воспринимаются как подтверждение, как убедительная иллюстрация тех рассуждений о бедствиях и безумии войны, которые содержатся в первой части.

В романе повествуется о мытарствах двух солдат-южан — Стерлинга и Бриггса, участников походных маршей и сражений. Бриггс нелепо погибает от шальной пули, преследуя отступающих северян, а Стерлинг в этом же сражении попадает в плен и познает все лишения и ужасы тюрем для военнопленных.

«Цветок войны» остается, при всех своих слабостях, замечательным антивоенным романом — честным и мужественным протестом против несправедливых войн. Ланьер выразил чувства американского народа своего времени, и его благородное негодование созвучно настроениям всех честных людей нашего времени, живущим в эпоху, когда американские империалисты выращивают новое злое растение — атомный гриб.

Поэзия Ланьера. Большинство стихов и поэм Ланьера посвящено природе и мирозданию. Поэт любит величавым спокойствием природы, просторами моря, он шлет восторженный гимн солнцу, он воспевает величественные пейзажи Америки.

Среди этих произведений выделяются две поэмы — «Урожай» и «Симфония», представляющие несомненный интерес. В них поэт затрагивает большие социальные проблемы, резко осуждает капиталистический мир, основанный на грабеже трудящихся. Эти поэмы — значительный вклад в развитие американского критического реализма.

¹ См. L. Wann. Ed. Op. cit., p. 192.

² Там же, стр. 193.

В поэме «Урожай» (1874), написанной в условиях тяжелого экономического кризиса 1873—1878 гг., Ланьер гневно осуждает капиталистическую систему. Американский фермер, кормящий страну, находится в лапах биржевых спекулянтов и банкиров, ему постоянно грозит разорение и нищета. Поэт прослеживает весь процесс тяжелого труда фермера, процесс получения урожая, полный тревог и забот.

Посеяв зерно, фермер посеял
Свое сердце с надеждами на скорую награду.

В надежде на урожай фермер обращается в банк для займа. Но этот заем означает плавание в утлом челне по бурному и коварному морю коммерции. Поэт создает сложный образ-метафору:

Он плыл на кораблях, взятых у ростовщиков на прокат,
Ища золотое руно и находя нищету...

Но опасно плавание на этих кораблях, коварно море коммерции:

Он поставил свою жизнь на карту в игре «продай и купи»
И превратил свое поле в ад биржевой игры.

Реалистически точно, с полным знанием дела описывает Ланьер все невзгоды жизни фермера, который с наступлением нового года вынужден обратиться к банкиру:

Увы, как только начинается новый год,
Мой фермер в соседний город бредет,
Прижатый к стене суховеем, вредителями, сорняком.
Он входит с озабоченным, угрюмым лицом
В контору банкира.

Здесь, после унижительных просьб, уговоров и обещаний, он добивается нового займа, кабального по своим процентам. На эти деньги он покупает жизненно необходимые товары, надеясь расплатиться после уборки и продажи урожая. Но в капиталистическом мире хлеб не может дойти до потребителя, не пройдя через «ад биржевой игры». Толпа «мерзавцев и шарлатанов» — биржевых спекулянтов — пускает фермера по миру.

Увы, по мере того, как к концу идет год,
С горечью в сердце, устав от забот,
Жестокую судьбу свою он клянет.
И в пыль и в дождь, выбиваясь из сил,
Он выращивал хлопок, поля бороздил.
Волнуемый страхами, вести о бирже ловил.
Терзался, когда узнавал о курса паденьи,
Трепеща от чередующихся воплей Быков и Медведей¹,
От страха и волнений вечно бледный.
И так из года в год, сквозь надежду и страх,
С проклятьями — днем и ночью — в слезах,
Вечно долги отдавая и вечно в долгах,
Он видит, что жизнь обманула его.

¹ Быки — биржевые спекулянты, играющие на повышение цен, медведи — на понижение.

Приводим далее подстрочный перевод:

И все его добро становится легкой добычей
Шайки мерзавцев и шарлатанов,
От государственного деятеля до мелкого плута,
Что завели его в ловушку, подло обманув.
А сам он, в лучшем случае, при всей своей показной храбрости,
Лишь пешка в руках биржевого игрока и раб банкира.
И тогда измученный, поседевший и больной от душевных страданий,
Он уходит на дающий забвение Запад
Неоплаканный, несчастный¹.

Поэт проклиняет законы капиталистического мира, законы коммерции. Трагедия американского фермера изображена правдиво, ярко, впечатляюще; причины его разорения показаны четко, порочность капиталистической системы вскрыта наглядно. В этом плане Ланьер явился предшественником Гарленда и Норриса, которые четверть века спустя станут разрабатывать эту тему в жанре новеллы и романа.

Поэма «Урожай» обладает большими поэтическими достоинствами, которые нам не удалось донести в переводе. Ланьер проявляет большую гибкость в ритме и размере стиха. Поэма написана строфой, состоящей из шести строк, рифмующихся по схеме: а — а — а — б — б — б.

Размер не выдерживается строго, хотя стих ритмичен и рифмован. Но Ланьер не боится нарушить и размер и ритм, он часто ломает их, подчиняя их содержанию стиха. Он прибегает к ломаной строке, стремясь к максимальному воздействию на читателя².

Как впоследствии Маяковский, Ланьер ценил не размер, а рифму и ритм. В этом отношении он резко отличался от Уитмена, предпочитавшего белый стих. Если Уитмен отрицал рифму и говорил, что «рифмы — это кандалы», то Ланьер отвечал на это: «Мы сделаем их золотыми браслетами»³.

Поэзии Ланьера свойственно богатство поэтических образов и склонность к метафоре. Поэт берет материал для своих метафор и сравнений из фермерской жизни.

В поэме «Симфония» (1875) Ланьер переходит к более широким обобщениям. От превратностей биржевой игры, от спекуляций дельцов-мошенников страдают не только фермеры, стра-

¹ Poems of Sydney Lanier, p. 56—58.

² Приводим в оригинале строфу, данную нами в подстрочном переводе:

And all his best-of-life the easy prey
Of squandering scamps and quacks,
that lined his way
with vile array.
From rascal statesman down to petty knave;
Himself, at best, for all his bragging brave
A gamster's catspaw and a banker's slave.

³ Цит. по книге: Hamlin Garland. Roadside Meetings, p. 148.

дает все общество. Поэма представляет собой страстное отрицание коммерческого мира как уродливого и порочного. Здесь Ланьер выступает продолжателем Жоакина Миллера.

Поэма начинается с описания игры симфонического оркестра. Жалобно поют скрипки. А на сцене жених ведет невесту и оба поют:

О, что полезного в бесконечной истории
Выигрыша за счет коварства и прибыли за счет торговли?
Посмотрите вверх, посмотрите вниз на страну:
Бедняки, бедняки, бедняки спину гнут...
«Каждый день, весь день,— бедняки говорят,—
Годами томительно и безрадостно живя,
Мы ткем на фабриках, изнываем у печей,
Мы просеиваем породу под холмами
И крадем золото из сейфов дьявола,
Чтобы добыть, о боже, какое зло!
Скот голодает, живет, умирает.
Так и мы. А мир идет своим чередом».

Буржуа цинично говорят беднякам, что, если им не нравятся условия труда, пусть убираются — найдутся другие.

Существуют многие, которые смогут, если вы не можете,
Мы это знаем, и нас это не тревожит.
Убирайтесь, если вы считаете, что вам недоплачивают.
Бедняки плодovиты, их много. Мы не боимся.
Бизнес есть бизнес¹.

Но Ланьер яростно отрицает законы буржуазного мира:

О, если бы люди имели время подумать,
Как низок и ложен их жалкий лозунг,
Что бизнес есть бизнес.
Если бизнес означает «Умри ты, а я буду жить»,
Тогда этот лозунг лжив,
Ибо бизнес означает только войну.
Если бизнес — это кровавая битва, так и скажите.
Тогда преступления войны меньше будут осуждаться,
И вдовы будут меньше проклинать войну, а больше — бизнес².

Всеобщей вражде и войнам, порождаемым торговлей, поэт противопоставляет всеобщее братство людей всех рас на земле. Поэт мечтает о том времени

Когда руки человека замкнут
В один круг людей всех рас³.

¹ Poems of Sydney Lanier, p. 61.

² Там же, стр. 61—62. Приводим последнюю строфу в оригинале:

Does business mean, «Die, you—live, I»?
Then «Trade is trade» but sings a lie:
'Tis only war grown miserly.
If business is battle, name it so:
War-crimes less will shame it so,
And widows less will blame it so.

³ Там же, стр. 65.

У торговли, бизнеса есть только голова, но нет сердца, с горечью замечает поэт. Дельцы изуродовали отношения между людьми. Они осквернили любовь, семью, брак.

Коммерция иссушила цветок любви.
Мужчины не любят женщин, как в былые времена,
В эти холодные, продажные дни.

Теперь является поклонник с острым оценивающим взглядом

И говорит: «Итак, мадам,
Продавайте, я цену приличную дам.
Ну, что же, сердце за сердце, сделаем сделку?
Как, вы плачете? От такой безделки?»
Позор таким воздыхателям-торгашам!
Горе тем, кто лукаво торговлю сердцами ведет! ¹

Дельцы цинично говорят, что честь, вера, правда — все это чепуха. Но поэт не верит этому, он протестует:

Неужели же Честь ушла в могилу?
Неужели Вера стала презренным мошенником,
А Достоинство обратилось в раба,
Чтобы работать в пещере Маммоны?
Неужели длинное острие Истины никогда не сверкнет опять?
Неужели Гигант-Торговля убила в темницах
Все великие добродетели — презренные к обману
И ненависть к скрытому пороку?
Неужели же всегда будут продаваться имя и слава?
И за место будут держаться ради золота,
И ограбленное Правосудие будет робко
Осуждать Преступление, порожденное деньгами? ²

Несмотря на этот взрыв негодования, намек на лезвие истины, поэма заканчивается евангельской проповедью любви ко всем обиженным:

Любовь, только одна любовь может пролить бальзам
На все эти беды...
Только любовь слышит плач бедняков,
Только любовь слышит вздохи женщин.
Но она глуха ко лжи и блеску торговца.
Так пусть же любовь будет услышана...
Музыка — вот любовь, ищущая слова ³.

Подстрочный перевод некоторых строф поэмы, сделанный нами, не может дать представления о ее поэтических достоинствах. Ланьер и в «Симфонии» чаще всего пользуется строфой, состоящей из шести строк, с таким же чередованием рифм, как было отмечено выше.

Поэма Ланьера «Симфония» явилась выдающимся произведе-

¹ Poems of Sydney Lanier, p. 66—67.

² Там же, стр. 68.

³ Там же, стр. 70.

дением американского критического реализма. В ней четко названо зло, которое несут человечеству буржуазные отношения, перечислены многочисленные пороки капиталистического общества. Впоследствии писатели-реалисты раскроют эти тезисы подробнее, развертывая картины американской действительности в повестях и романах.

Альбион Уильям Турже

(1838—1905)

Альбион Турже родился в штате Огайо, здесь провел он детство. Юношеские годы Турже прожил в штате Нью-Йорк. В 1858 г. он окончил колледж в Рочестере и работал школьным учителем в г. Вильсоне. С самого начала Гражданской войны Турже ушел добровольцем на фронт, поступив в Нью-Йоркский полк. Он прошел всю войну, отважно сражаясь за освобождение негров, дважды был ранен. Турже попал в плен к южанам и побывал в четырех лагерях военнопленных.

Это был мужественный, прямой и справедливый офицер. А. Кауи рассказывает о том, как Турже во время войны был дважды арестован за неподчинение старшим офицерам. «Случай его первого дисциплинарного проступка хорошо иллюстрирует независимость характера Турже и его подлинные симпатии к неграм: он был арестован за отказ отчислить из батальона цветного, который спас его солдат»¹. Позднее Турже хотел создать батальон из негров и командовать им, но не смог осуществить своего намерения.

В 1864 г. Турже ушел из армии из-за столкновений с несправедливым начальством. Он уехал в штат Огайо, где начал адвокатскую деятельность. Но как только закончилась война, Турже переехал на Юг и поселился в г. Гринсборо (штат Северная Каролина). Здесь он прожил четырнадцать лет, «ведя исключительно активную жизнь,— пишет А. Кауи,— как бизнесмен, судья, редактор газеты, лектор, агент пенсионного бюро и писатель. Его независимость и резкость суждений часто вызывали гнев южан, но он был абсолютно бесстрашен и продолжал высказывать нежелательные для них мнения даже тогда, когда жизнь его была в явной опасности»².

Турже был свидетелем провала реконструкции Юга, он со всей энергией протестовал против ее срыва и описал все это в своих замечательных романах. В 1881 г. Турже покинул Юг, переехал в г. Мэйвилл (штат Нью-Йорк), обосновался на ферме, где прожил шестнадцать лет. В 1897 г. президент США Мак-

¹ Alexander Cowie. The Rise of the American Novel, p. 521.

² Там же, стр. 522.

Кинли назначил его консулом в Бордо. Турже уже не возвратился в Америку, оставаясь на этом посту до своей смерти.

* *
*

Турже был человеком горячих демократических убеждений, хотя, как и многие другие, не мог понять порочности буржуазной демократии. С начала Гражданской войны до ее окончания политические и социальные взгляды Турже ярко окрашены в антирабовладельческие, антирасистские тона. В эти годы он полагает, что в США существует лишь одно общественное зло — рабство негров на Юге США. После Гражданской войны и до 1880 г. таким злом он считает нежелание американского правительства осуществить подлинное освобождение негров, решить радикально эту проблему.

1886 г., который стал переломным для общественного сознания Америки, явился переломным и для него. Он так же отказывается от иллюзий об исключительности американского капитализма, его вера в американскую демократию была поколеблена. В романе «Мюрвейл Истмен, христианский социалист» (1889) Турже столь же пылко нападает на монополии, как он нападал до сих пор на рабство. Однако в качестве спасения от гнета монополий Турже предлагает христианский социализм, он пытается разрешить противоречия капитализма за счет соглашения между пролетариатом и капиталистами.

Большой интерес представляют эстетические взгляды писателя. Он рассматривал литературу как орудие в общественной борьбе, как средство пропаганды определенных взглядов. Турже утверждал, что художественное произведение всегда должно иметь цель. «Роман без цели,— заявлял он,— это все равно, что человек без цели»¹.

Требование идейности, служения общественному делу — примечательная черта эстетики Турже. Он написал свои знаменитые романы «Бесполезная миссия» (1879) и «Напрасный труд» (1880) с единственной целью остановить расистов, срывающих реконструкцию, убедить правительство в необходимости принятия чрезвычайных мер, чтобы спасти свободу негров.

Отсюда острая полемичность и страстность этих романов. А. Кауи писал по этому поводу: «Все романы Турже — это романы, защищающие определенную доктрину. Он писал с такой пылкой убежденностью, которая неизбежно разделяла его читателей на яростных врагов и горячих сторонников. Безразличие к Турже было невозможно»². Этот же исследователь отмечает, что Турже интересовали прежде всего общественные проблемы,

¹ Alexander C o w i e. The Rise of American Novel, p. 533.

² Т а м ж е, стр. 521.

а литературные интересы стояли у него на заднем плане: «Подобно миссис Стоу, он полностью отдавался своему делу. Роман как литературное явление интересовал его во вторую очередь. Он был более заинтересован в том, чтобы служить своему поколению, чем увековечить свое имя, как художник»¹.

Как было отмечено, Турже не смог стать выше предрассудков своего времени, он разделяет буржуазно-демократические иллюзии. Но Турже не уставал честно и прямо указывать на пороки общества и бить тревогу по поводу преступлений расистов и монополистов. Это сознание ответственности писателя перед народом, этот пример выполнения гражданского долга писателя укрепляли реалистические традиции в американской литературе.

Глубоким было понимание им литературы как разновидности науки, как могучего средства познания жизни. Он считал, что роман «превосходит историю как документ, говорящий правду и преподносящий уроки мудрости», что эти уроки мудрости философия не смогла бы без помощи литературы донести до человека².

* *
*

Начиная с первого романа «Туанетта» (1874), переизданного в 1881 г. под заглавием «Королевский джентельмен», Турже обращается к теме рабовладельческого Юга. Действие происходит на плантации до и после Гражданской войны. В романе показана судьба молодой мулатки Антуанетты. Эта женщина поразительной красоты является рабыней-наложницей богатого плантатора Хантера. Несмотря на то, что Туанетта имеет от этого «джентельмена» ребенка и сама она — натура богато одаренная, Хантер держит ее на положении рабыни. Туанетта же продолжает любить Хантера, и во время Гражданской войны она ухаживает за тяжело раненым плантатором, спасая ему жизнь.

Но вот плантаторский Юг разбит, Туанетта свободна. Любя Хантера, она отказывается возобновить прежние отношения с ним. Она требует брака, «освященного уважением и любовью». Туанетта хочет, чтобы этот человек рассматривал ее как равную себе, а не как рабыню. И здесь проявляется вся низость и глубокая испорченность плантатора, который отказывается от новых отношений, по-прежнему считая Туанетту своей вещью. «Ни один Хантер никогда не женится на негритянке или на негритянском отродье!» — в бешенстве кричит он, желая, однако, обладать ею как наложницей³. И теперь Туанетта понимает,

¹ Alexander C o w i e. The Rise of American Novel, p. 521.

² Там же, стр. 535.

³ Эльбонн Таурджи. Борьба за освобождение (A Royal Gentlemen). Спб., 1889, стр. 168.

что из них двух настоящим свободным человеком является она, а Хантер — жалкий раб, закованный в цепи вековых предрассудков. Молодая женщина покидает Хантера и начинает самостоятельную жизнь, обучая детей музыке.

Роман ценен своим стремлением показать духовное пробуждение негритянского народа в результате Гражданской войны, осознание им его права на уважение, на нормальную человеческую жизнь. Туанетта выступает как символ пробуждающегося к жизни нового Юга. Интересна и важна попытка создать в ее лице образ положительного героя.

В то же время роман предостерегал читателей, он указывал, что вековая система рабства глубоко развратила плантаторский Юг, что плантаторы не разоружились, хотя и были разбиты. Роман заканчивается многозначительными словами, в которых проглядывает тревога за будущее: «Рабство фактически уничтожено даже в южных штатах, но старые предрассудки еще живы даже и не на Юге, и «цветные люди», на руках которых еще сохранились следы цепей, среди неприглядного настоящего с любовью и надеждой протягивают эти много трудившиеся руки к будущему, решение которого никому, разумеется, не известно»¹.

Решение судьбы негров пришло скоро. В 1877 г. закончился последний акт драмы, разыгравшейся на Юге после Гражданской войны: усилиями плантаторов и при попустительстве американского правительства реконструкция была сорвана, негры не получили свободы и прав. Писатель поведал об этой трагедии в романе «Бесполезная миссия» (1879).

Сюжетным стержнем романа является история Комфорта Сервосса. Многозначительно происхождение главного героя романа: он — сын лесоруба, потомка канадских французов, и учительницы из Новой Англии. Молодая чета уезжает на Запад, в штат Мичиган, и здесь у них рождается сын Комфорт. Окончив колледж, где он изучал право, Комфорт Сервосс начинает адвокатскую деятельность. Но тут разразилась Гражданская война, и с первых же дней войны Сервосс добровольно уходит в армию северян, несмотря на протесты жены, которая ждет ребенка. Пылкий патриот говорит своей жене: «Я бы не смог смотреть без стыда на невинное лицо ребенка, если бы я уклонился от долга и не принял участия в великой борьбе, которую ведет нация против несправедливости»².

Пройдя через всю войну, отличившись в боях, Сервосс вырастает до командира полка и уходит в отставку в чине бригадного генерала (в американской армии при увольнении в отставку

¹ Эльбион Таурджи. Цит. изд., стр. 170.

² Albion W. Tourgee. The Invisible Empire. Part I. A Fool's Errand. N. Y., 1880, p. 15.

повышают в чине на одну ступень), но отказывается от этого звания и называет себя полковником, ибо «презирает привилегии, оказываемые в порядке вещей, а не завоеванные в тяжелых и трудных боях»¹.

Турже задумал произведение с большим положительным героem, неуклонно следующим своему долгу, стремящимся выполнить свою миссию, которую возложило на него время и обстоятельства. Миссия Сервосса заключается в том, чтобы помочь осуществлению реконструкции Юга и разрешить негритянскую проблему в демократическом духе.

Возвратившись домой после войны, Сервосс узнает, что пока он воевал, его место адвоката занял другой, и он вынужден уехать на Юг. В округе Дикси полковник Сервосс покупает плантацию разорившегося южанина и начинает вести хозяйство, восстанавливать свое подорванное здоровье. Но он не может замкнуться в личной жизни. На Юге кипит политическая борьба, так как разгромленные плантаторы принимают реконструкцию в штыки. Они готовы к мести и террору. Сервосс смело дает отпор расистам, в своих речах на сходках он доказывает необходимость реконструкции Юга, горячо отстаивает права негров.

Фанатики расисты вносят Сервосса в черные списки. Ему угрожают расправой, шлют анонимные письма, велят убраться из штата. Но мужественный герой Гражданской войны презирает эти угрозы и остается в штате, чтобы помочь осуществлению реконструкции Юга. Он пишет письма сенаторам и государственным деятелям в Вашингтон; он знакомит их с опасной ситуацией, сложившейся на Юге. Он предупреждает их, что реконструкция Юга срывается. Сервосс горячо протестует против отвода союзных войск с территории южных штатов, он возмущается тем, что американское правительство оставляет негров на произвол судьбы.

Государственные деятели США умывают руки; они отвечают Сервоссу, что американское правительство сделало все возможное. Вот их рассуждения: «Переходный период окончился. Теперь установился мир и гармония. Теперь Юг должен позаботиться о себе сам. Нация сделала свое дело: она освободила рабов, дала им избирательный бюллетень, открыла для них двери судов»². Полковник Сервосс возмущен этим фарисейством. Его тревожит положение дел на Юге: «Как ни кратка история реконструкции, она полна глупостей и позора»³.

Встретив равнодушие и прямое нежелание государственных деятелей что-либо предпринять, полковник Сервосс развивает кипучую деятельность на месте. В ходе избирательной кампа-

¹ Albion W. Tourgee. The Invisible Empire, p. 18.

² Там же, стр. 157—158.

³ Там же, стр. 117—118.

нии он горячо ратует за предоставление неграм гражданских и политических прав наравне с белыми, за реформу судопроизводства, за совместное обучение негров и белых.

Полковник Сервосс понимает, что для разрешения негритянской проблемы на Юге не обеспечены элементарные условия. Замечательно, что он указывает на основное зло, из-за которого освобождение негров оказалось формальным актом в Америке: отказ наделить негров землей. «На каждую сотню негров,— с горечью пишет Сервосс другу-сенатору,— приходится девяносто пять безземельных и неграмотных и по крайней мере семьдесят, которые не могли бы прокормить себя без помощи тех, кто выступает против них»¹. Полковник Сервосс говорит далее, что республиканская партия, осуществляющая реконструкцию Юга и приведшая под свои знамена негров, не оказывает им действительной помощи. «Три четверти членов этой партии не умеют ни читать, ни писать, пять седьмых — безземельные, две трети совершенно обнищали». Сервосс заявляет, что эксперимент на Юге потерпит неудачу, реконструкция провалится «и Север, особенно Республиканская партия Севера, будет ответственен за эту гибель, за этот позор и за эти потери»².

Замечательно, что главной причиной срыва реконструкции Турже считает не беспомощность и невежество негров, будто бы не способных строить новую жизнь, а равнодушие правительства, развязавшее руки плантаторам. В романе рассказывается о создании террористических организаций ку-клукс-клана, о разгуле террора на Юге, о злодеяниях клановских банд.

Над головой самого Сервосса нависла угроза смерти. Он пойман в ловушку, но дочь полковника, Лили, спасает отца. Здесь вводятся эпизоды, придающие роману занимательность и напряженный драматизм, хотя все эти приемы заимствованы из арсенала развлекательной литературы — подслушивание, бешеная скачка, спасение отца, находившегося на волосок от смерти, и т. п.

В последних главах показан распад ку-клукс-клана, но Турже, прощаясь с читателями, говорит, что проблема Юга осталась неразрешенной. Негры не добились избирательных прав, права на образование. Автор доказывает, что реконструкция оказалась колоссальной неудачей, бесполезной миссией. Устами Сервосса он говорит, что цепи рабства будут снова надеты на негров.

Обличая американское правительство, полковник Сервосс предлагает свой план реконструкции Юга. Здесь мы отмечаем непоследовательность и наивность положительной программы

¹ Albion W. Tourgee. *The Invisible Empire*, p. 159.

² Там же.

Турже. Сервосс заявляет, что для разрешения негритянской проблемы нужно осуществить гигантскую просветительную работу на Юге — построить школы, ликвидировать неграмотность. Но он не требует наделения негров землей, хотя критикует по этому поводу правительство.

Роману присуща еще одна слабость идейного порядка — хотя в нем есть разговоры о «медянках», автор не ведет нас за кулисы конгресса и не показывает сговор буржуазного Севера с плантаторами Юга.

Неумение назвать конкретного виновника срыва реконструкции — американскую крупную буржуазию — у Турже в то время было не случайным. Писатель не понимает порочности капиталистического строя. Главное зло в стране, по его мнению, — в остатках рабства на Юге. Турже не видит ничего страшного в колониальных захватах США. Он полагает, что это — приобщение отсталых народов к цивилизации. Вот почему он не боится сделать своего положительного героя соучастником колониальных авантюр. «Сервосс был нанят компанией капиталистов, — читаем мы, — и взял на себя попечение об их интересах в одной из республик Центральной Америки. Работа эта имела очень важное значение не только для кругов, заинтересованных в ней, но она играла важную роль в соревновании между цивилизацией и полуварварством»¹.

Сервосс заболевает в Центральной Америке желтой лихорадкой и умирает, оплаканный родными. Турже компрометирует своего героя в силу ограниченности своего мировоззрения.

Вслед за «Бесполозной миссией» Турже пишет документальную книгу «Невидимая империя» (1880). Цель этой книги — подтвердить документальным материалом справедливость предыдущего романа. Автор приводит огромное количество фактов, взятых из газет, официальных документов и материалов комиссии конгресса, которая была послана на Юг для расследования деятельности ку-клукс-клана. Писатель обвиняет, с фактами в руках, эту террористическую, бандитскую организацию в многочисленных преступлениях против негритянского народа. Перед общественным мнением Америки Турже заклеивил преступления рабовладельческого Юга, пригвоздил плантаторов и их сторонников к позорному столбу, пролил беспощадный и яркий свет на дела, творившиеся под покровом ночи. Он заявляет, что членами клана были «судьи, шерифы, редакторы газет, члены законодательной палаты штата, члены Конгресса США»².

В конце книги Турже заявляет, что дух ку-клукс-клана не умер. «Дух и предубеждения этой организации все еще живут. Она не мертва, она только спит. В любой момент она снова

¹ Albion W. Tourgee. The Invisible Empire, p. 368.

² Там же, стр. 515.

может быть разбужена наглыми политическими пиратами, которые контролируют ее»¹. Эти слова свидетельствуют о большой принципиальности Турже, о глубоком знании жизни. Действительно, ку-клукс-клан возродился в XX в. как полуфашистская организация для борьбы против негров и сознательных белых пролетариев.

В том же 1880 г. Турже заканчивает второй роман о реконструкции — «Напрасный труд». В художественном отношении это более зрелое произведение. Здесь автор добился более органического слияния идейности и художественности, нежели в «Бесплезной миссии». Публицистичность сочетается в этом романе с живыми, яркими картинами быта и нравов южных штатов.

Роман написан в широкой эпической манере. Первые его главы рисуют жизнь плантации в начале 40-х годов XIX в. Плантация расположена в штате Северная Каролина и принадлежит полковнику Десмиту, сыну бывшего надсмотрщика. Плантация приносит Десмиту хороший доход, причем главным источником дохода является торговля рабами. Десмит превращает плантацию в питомник рабов. В апреле 1840 г., за двадцать лет до Гражданской войны, полковник вносит в записную книжку, под номером 697, ребенка, которому дана кличка Нимбус.

Так искусно вводит автор в повествование двух главных героев романа — плантатора Десмита и негра-раба Нимбуса, которые столкнутся в непримиримом конфликте во время Гражданской войны. Когда началась война, полковник Десмит посылает партию рабов под командой Нимбуса в распоряжение южной армии для строительства укреплений. По дороге Нимбус бежит к северянам. Он отважно борется за свободу негров.

И вот южане разбиты, и на территорию южных штатов вводятся северные войска. Начинается период реконструкции. Подробно описывается деятельность Бюро по делам освобожденных негров. Тепло характеризует автор агентов этих бюро: он говорит, что все они были отважными офицерами и солдатами, прославились на войне; они потеряли в борьбе против рабства кто руку, кто ногу, кто здоровье. Миссия этих людей благородна: «Впервые в истории человечества продажные и беспринципные агенты безликой власти стали слугами, друзьями, покровителями — агентами, помогавшими бедным и слабым и подавлявшими богатых, сильных, грамотных и хитрых»².

Тепло говорится в романе о неграх, их страстном стремлении к новой, человеческой жизни, об их удачных попытках строить

¹ Albion W. Tourgee. The Invisible Empire, p. 517.

² Albion W. Tourgee. Bricks without Straw. N. Y., 1880, p. 112.

новую жизнь. Инициатором строительства этой новой жизни, вожак негров выступает Нимбус — широкая и благородная натура, — который увлекает за собой всех бывших рабов Десмита. Община строит новую школу, где учатся негритянские дети. Далее автор с гневом пишет о предательстве Севера, об отзыве союзных войск, о терроре ку-клукс-клана. Все завоевания Гражданской войны почти сводятся на нет.

Однако и в этом романе автор не называет конкретных виновников катастрофы — крупную северную буржуазию, не показывает сговора промышленников Севера и плантаторов Юга. Пути решения негритянской проблемы все те же: «...дать неграм избирательный бюллетень и дать им образование»¹, оставив без земли.

Однако есть и существенное различие между двумя этими романами о реконструкции: центральным героем второго романа становится бывший раб, негр Нимбус.

Нимбус определенно выдерживает экзамен на звание положительного героя. Он умен и отважен, он с оружием в руках завоевывал свободу для негров. За короткое время предоставленной ему свободы он научился мыслить широко. Нимбуса не обманешь рассуждениями о том, что существуют добрые и злые плантаторы и что будто бы в этом все дело. Он принципиально осуждает рабство: «Я ненавижу не мистера Десмита, я ненавижу рабство, которое сделало меня его вещью, ненавижу его сильнее, чем охотник гремучую змею; я ненавижу все, что напоминает мне об этом, ненавижу!»².

Едва лишь предоставилась Нимбусу маленькая возможность стать на ноги, как он удивил всех своей предприимчивостью и энергией. Он ухитрился скопить деньги и купил у своего бывшего хозяина участок земли (не зная, что участок этот уже заложен). Нимбус оказывается великолепным табаководом, его табачная плантация — лучшая в штате. Благодаря ему становятся на ноги и другие негры, которым он бесплатно раздает мелкие участки. Нимбус хочет лучшей доли для всех негров, он рискует жизнью, защищая общие права.

Случай с табачной плантацией Нимбуса весьма показателен. Он разбивает легенду южан о том, что негры не смогут сами жить и управлять, что они погибнут без своих «законных» господ и прочее. Турже говорит об исключительном трудолюбии негров, их способности строить новую жизнь.

Замечательна сцена романа, показывающая столкновение вчерашнего раба Нимбуса с его бывшим хозяином Десмитом. Десмита буквально душит злоба, когда он видит перед собой Нимбуса, убежавшего к северянам и теперь пришедшего поку-

¹ Albion W. Tourgee. Bricks without Straw, p. 519.

² Там же, стр. 265.

пать у него землю. Он оскорбляет Нимбуса, гонит его прочь. Но Нимбус не теряется, не робеет. «Армейская жизнь научила его стойко удерживать позиции, даже против белого человека. А кроме того,— иронически замечает автор,— он еще не научился тому, что ему следует забывать уроки свободы и принимать на себя снова роль раба»¹.

Нимбус не только добился своего и приобрел участок, но и смело потребовал оплаты труда своей жене, которая работала у Десмита и ничего не получила. Десмит выгоняет Нимбуса из дома, но негр привлекает его к судебной ответственности и заставляет Десмита через суд заплатить жене.

Размышляя о свободе негров, Нимбус приходит к глубоким мыслям: «Я начинаю понимать, что закон может дать нам только возможность сделать себя свободными. Свобода должна быть завоевана, добыта с бою; она не может быть подарена»².

Негры с полным основанием видят в Нимбусе своего вождя, защитника их прав. Они избирают его в законодательное собрание штата Северная Каролина. Турже показывает, что Нимбус способен отстаивать их права, способен быть государственным деятелем.

Кроме Нимбуса, в романе выступает еще один выдающийся негр — Элиаб. У него искалечены ноги, но голова у этого негра светлая, ум глубокий. К тому же Элиаб — образованный негр, что было большой редкостью во времена рабства. В лице Нимбуса и Элиаба писатель показал лучших представителей даровитого негритянского народа.

Однако надеждам негров на счастье не суждено сбыться. Озверевший Юг при попустительстве американского правительства вырвал с корнем ростки новой жизни, сорвал реконструкцию. Картины расправы плантаторов со вчерашними рабами, нарисованные в романе, потрясают читателя, но главное, на чем автор сосредоточивает свой интерес,— это мужественное поведение негров перед лицом этого несчастья.

Клановцы учиняют гнусную расправу над идейным руководителем общины, Элиабом. Они совершают нападение на дом Нимбуса. Последний мужественно встречает врагов и дает им отпор. Он убивает одного бандита в белом балахоне, а его жена ударом топора — второго. Остальные были обращены в бегство. Клановцы уносят труп своего единомышленника на той самой крышке гроба, которую они приколотили к дверям дома Нимбуса, написав на ней гнусные угрозы.

После полного разгрома негритянской общины Нимбус бежит из штата и через несколько лет возвращается, забирает семью и уезжает на Север, в штат Канзас.

¹ Albion W. Tourgee. Bricks without Straw, p. 171.

² Там же, стр. 104.

Так закончилась попытка негров зажить по-человечески.

Турже не показывает примеров содружества негров и белых бедняков Юга, совместно строящих новую жизнь. Тем не менее он создает интересный образ белого бедняка Джордана Джексона. Участник Гражданской войны, находившийся в армии южан, Джексон после войны всем сердцем принимает реконструкцию, понимает необходимость союза негров и белых бедняков Юга: «Он сказал, что цветные и белые бедняки Юга должны стать на стороне этого великого делового Севера, который открыл перед ними путь к свободе и прогрессу»¹.

Но ирония романа такова, что Джексон, вследствие предательства «великого делового Севера», был пойман клановцами и на первый раз выпорот. Перед лицом неминуемой гибели Джексон, как и Нимбус, вынужден бежать из штата. Автор с горечью замечает по этому поводу: «Подобно беглым рабам старых времен, он отправился на Север в поисках свободы»². Какова дальнейшая судьба Джексона и какова цена той свободы, которую ищет Джексон — все это проблемы другого порядка, и автор их не затрагивает.

Выше было сказано, что роман «Напрасный труд» в художественном отношении выше «Бесполезной миссии». В самом деле, роман этот отличается полнокровным реализмом, глубоким раскрытием характеров, стремлением передать жизнь в живых и ярких сценах и характерах.

Великолепна одна из таких сцен, в которой показано, как глубоко деморализует рабство хозяев и рабов. Десмиту, возвратившемуся на плантацию, надсмотрщик докладывает, что негр-тянка Лоренция, любимица хозяйина, родила мальчика. Десмит отправляется к негр-тянским хижинам. Окруженный рабами, плантатор ведет шуточный разговор с Лоренцией. Он дарит ей серебряный доллар и вносит новорожденного в книгу учета.

Перед нами — отнюдь не идиллия старого плантаторского Юга, а сцена, вызывающая в душе читателя тяжелый осадок. Она умело вставлена в композицию романа и играет роль пролога, идея которого: плантаторы, посеявшие семена зла, пожнут воездие. Тонко введен мотив грозового облака. Десмит, увидев младенца, называет его «черной тучей», что вызвало смех челяди над этой шуткой. Но это оказалось нечаянным пророчеством Десмита: Нимбус оказался грозовой тучей, из которой ударила молния.

Стройность композиции романа подчеркивается принципом повторяемости сцен, но уже в новом качестве. Турже создает вторую сцену встречи Десмита с Нимбусом, двадцать лет спустя, но теперь уже роли переменялись: перед нами раздавленный плантатор, потерявший власть и богатство, и полный челове-

¹ Albion W. Tourgee. Bricks without Straw, p. 345.

² Там же, стр. 351.

ческого достоинства мужественный негр, сознающий свою силу.

Большую роль в романе играют авторские отступления, в которых писатель комментирует события, выносит приговор, предоставляет читателю возможность посмотреть на жизнь с более высокой точки зрения. Замечательны, в частности, комментарии Турже к сцене «крещения» Нимбуса. Турже говорит, что ужасы рабства — не в истязаниях: «У южанина не было антипатии к негру как лакею или работнику. Подобно тому, как фермер любит повести свою любимую лошадь на хорошее пастбище, наблюдать ее шалости, смотреть, как она пасется, валяется и бегает; подобно тому, как он хлопает по ней, ласкает ее, когда уводит ее с пастбища, и радуется хорошему настроению преданного животного — точно так же рабовладелец находит удовольствие в довольстве раба, глядя с одобрением на радости его домашней жизни, и желает видеть его лоснящимся, крепким, физически здоровым.

И только когда речь заходит о негре как *человеке*, белый относится к нему с отвращением. И с этой точки зрения его антипатия становится исключительно сильной, поскольку он рассматривает претензию негра на звание человека как наглое посягательство на священные и исключительные права его собственной расы»¹.

Приведенные рассуждения разоблачают лживые версии о доброте плантаторов и счастливой доле негра-раба, которые столь часто встречаются в реакционной литературе.

В романе «Напрасный труд» мы видим, как зреет творческий метод Турже. Главное его достижение — это создание типических характеров. Десмит, Нимбус, Джексон — это живые, незабываемые фигуры, выхваченные из жизни, и в то же время это — типы, характерные представители своего класса.

Северянин, живущий на Юге, Турже острее, чем какой-либо другой писатель в США, понимал пагубность расовых предрассудков, не искорененных Гражданской войной. Неумоимо доказывал он американской общественности, что, хотя рабство уничтожено, плантаторский Юг не разоружился идеологически. Отравленный ядом расовой ненависти, он несет опасность стране, в которой шестую часть населения составляют негры.

И вот в своем четвертом романе «Горячие лемеха» (1883), составляющем своеобразную тетралогию о рабовладельческом Юге, Турже снова возвращается к мотивам «Туанетты», описав историю южанина и его наложницы. На этот раз Турже видоизменил ситуацию, чтобы показать дикость расистских законов, по которым живет плантаторский Юг.

В отличие от Хантера, герой «Горячих лемехов» сумел преодолеть свои расовые предрассудки. Он женится на красивой де-

¹ Albion W. Tourgee. Bricks without Straw, p. 176—177.

вушке, но этот брак немедленно расторгается, когда разносится слух, что в жилах молодой женщины есть негритянская кровь. Герой увозит ее в Нью-Йорк, снова женится на ней официально и узаконивает своего ребенка.

Однако, возвратившись в Южную Каролину, он не может защитить свою семью, ибо его брак и на этот раз признается незаконным. В конце романа автор с горечью констатирует: «Никогда не было в мире другой такой страны, в которой господин не мог бы ни отпустить на волю раба по своему желанию, ни сделать его свободным за счет законного оформления брака»¹.

В конце 80-х годов Турже обращается к совершенно новой для него теме — миру буржуазного предпринимательства, миру американских бизнесменов. Он взялся за изображение того круга, который знал поверхностно, и как реалист терпит большое поражение. В самом деле, в то время как события 1886—1887 гг. потрясли всю Америку, заставили многих американских писателей понять порочность капиталистической Америки, Турже в своей книге «С адвокатской фирмой Годж и Своллоу» (1888) рисует безмятежный мир честных добряков-дельцов. Книга состоит из тринадцати новелл из жизни адвокатской фирмы, входящей на Уолл-Стрит в Нью-Йорке. Новеллы пронизаны филистерством и идеализацией буржуазного мира. Владельцы фирмы — благодущные и честные старики, их верный клерк женится на молодой вдове миллионера.

Насколько глубоко Турже понимал ужасы рабства негров, настолько он был далек от понимания ужасов наемного, капиталистического рабства. Перефразируя слова Турже, можно было бы сказать, что он не понимал, что бизнесмены тоже ничего не имели против рабочих как преданных слуг. Но когда рабочие, протестуя против нищеты и эксплуатации, посягали на их *кошелек*, дельцы рассматривали претензии пролетариата на нормальную человеческую жизнь как наглое посягательство на священные права собственности.

Но как только Турже обращается к расовой проблеме, берет за изображение Юга, он весь преображается. Он становится смелым и суровым реалистом. Об этом свидетельствует единственная стоящая новелла сборника «Конфликт между церковью и штатом» из жизни послевоенного Юга. Турже создал чудесный образ белого бедняка Абии Вилькинса, женившегося на своей служанке — негритянке. Елена народила ему кучу детей. И вот честный фермер решает законно оформить свой брак. Но против него встают фурии закона, церкви, расизма. Взбесившиеся расисты пытаются линчевать Абию и Елену, но Вилькинс стоит на своем и обращается за разрешением жениться к право-

¹ Цит. по статье: George Becker. Albion W. Tourgee. Pioneer of Social Criticism (American Literature, vol. XIX, March, 1947, p. 63).

судию. Дело доходит до Верховного суда, но и Верховный суд США отклоняет просьбу Вилькинса, взяв сторону расистов. Тогда семья Вилькинсов уезжает на Запад.

Роман «Мюрвейл Истмен, христианский социалист» (1889) явился попыткой отразить существенные стороны американской жизни конца XIX в. — рост монополий и обнищание американского народа. Но Турже был плохо подготовлен для правильного раскрытия этой темы. К сожалению, роман этот отсутствует в хранилищах СССР, и мы можем составить о нем лишь общее представление.

Турже осуждает монополистическую Америку. Он говорит о том, что в Америке развился «новый феодализм», при котором «денежные бароны» гораздо более могущественны, чем старые феодальные бароны.

Действие романа разворачивается в «империи» одного из железнодорожных королей Америки, некоего Киму. Священник Истмен, стремясь служить бедным, поступает инкогнито в качестве рабочего в транспортную компанию Нью-Йорка. Во время забастовки он спасает жизнь президента компании Киму, но в то же время он сочувствует рабочим. В их интересах он организует «Лигу христианских социалистов».

Комизм и наивность романа в том, что Истмен и Киму меняются ролями: Истмен женится на богатой наследнице, а Киму разоряется и проникается идеями христианского социализма.

Итак, Турже силен только там, где он изображает послевоенный Юг. Эти его романы представляют значительный вклад в американский реализм.

Именно этих романов ему не простил ни плантаторский Юг, ни капиталистический Север. Имя Турже — страстного и непримиримого врага расизма, высоко поднявшего знамя идейной литературы, стало ненавистным реакционным силам в США. Академическое литературоведение о нем лишь бегло упоминает. Джордж Беккер писал в 1947 г. «Альбион У. Турже — вероятно, самая забытая фигура среди американских писателей... В образцовых трудах по американской литературе ему уделяется в лучшем случае несколько строк»¹.

Пренебрежение к Турже говорит о том, что его романы сохраняют свою актуальность, продолжают задевать за больное место. Его традиции живут в романах Синклера Льюиса, У. Фолкнера, Э. Колдуэлла. Проблемы, которые он выдвигал, остались не разрешенными в США, о чем свидетельствуют хронические вспышки расовой ненависти на Юге. Его четыре романа о Юге служат делу борьбы против расовой дискриминации — борьбы, которая разгорается с каждым годом все сильнее в США и завершится неминуемой победой прогресса.

¹ George Becker. Op. cit., p. 59.

Глава IX

РЕАЛИСТЫ 80-х ГОДОВ

В начале 80-х годов в американскую литературу вступает новый отряд реалистов. Это было время затишья классовой борьбы США. В 1878 г. закончился тяжелый экономический кризис. Отгремели великие битвы пролетариата 70-х годов. Стремительно растут тресты, под фанфары прессы совершается победное шествие капитала.

Но творчество реалистов начала 80-х годов — Эдгара Хоу, Джозела Гарриса, Генри Кинена, развиваясь в традициях Твена и Миллера, говорило о том, что капитализм в США чреват глубокими, неизлечимыми противоречиями. И действительно, жизнь подтвердила их выводы: события 1886—1887 гг. снова потрясли Америку, снова подняли пролетариат и фермеров на героическую, самоотверженную борьбу за хлеб и права человека.

Реализм писателей 80-х годов отмечен большими идейными и художественными победами. Продолжается дальнейшее проникновение в мир буржуазных отношений, обнажение его эгоистической и бесчеловечной природы. Крепнет мастерство психологического анализа. Новые масштабы приобретает социальный роман.

Лукреция Гейл (1820—1900)

Лукреция Гейл родилась в Бостоне, в семье со знаменитой родословной. Ее предки были первыми поселенцами США. Ее дед, Натан Гейл, был героем войны за независимость, казненным англичанами. Брат Лукреции, Эдуард Гейл, также был писателем, автором известного рассказа «Человек без родины» (1862).

Лукреция Гейл была активной деятельницей в области образования. «Она боролась за расширение сети общественных школ, создавала школы заочного обучения, была активным членом различных комитетов по вопросам образования, куда до сих пор женщины не имели доступа», — пишут Кьюниц и Хэйкрафт¹.

Лукреция Гейл вступила в американскую литературу в 60-х годах, но ее имя стало широко известным после того, как она написала свою замечательную сатиру «Записки Петеркиных» (1880) и ее продолжение «Последние из Петеркиных со своими родственниками» (1886).

«Записки Петеркиных» — это сатира на буржуазную Новую Англию. Веками буржуазия Новой Англии утверждала свои ре-

¹ S. Kunitz and H. Hayeraft. American Authors, 1600—1900. N. Y., 1945, p. 352.

лигиозные, этические и культурные нормы как образец для подражания. Ревниво охраняла эти вековые традиции бостонская школа во главе с Холмсом. Бостон стал твердыней этих традиций. Новая Англия поставляла священников и школьных учителей для всей страны, а также других специалистов интеллектуальных профессий. Ученость считалась одной из прерогатив Новой Англии. Здесь был Гарвардский университет, здесь жили Эмерсон, Торо, Готорн, Уитьер. Питомник проповедников и ученых, рассадник культуры — такой считалась буржуазная Новая Англия.

Но если Эмерсон, Торо, Готорн и другие действительно были образованными людьми своего времени, мыслителями и поэтами, то в бостонских буржуазных домах и ученых обществах эта ученость, лишенная широты кругозора, приобрела карикатурные формы. Здесь выработался тип книжного человека, эксцентричного и далекого от практической жизни.

Запад давно уже стал смеяться над этой рафинированной культурой, над этой книжной ученостью. Но вот настало время, когда в самой Новой Англии раздался смех над всем этим. Уже Бичер Стоу стала выражать скрытый протест против уклада жизни пуританской Новой Англии. В «Рассказах Сэма Лоусона» (1872) она оттолкнулась от книжной учености и пуританской морали и погрузилась в живой родник народной жизни. Уитмен в «Демократических далях» (1871) с суровой прямоотой развенчал бостонскую культуру и ее творцов — «этих жеманных карликов... Жалкую компанию франтов, которые затопляют нас своими тонкими салонными чувствами, своими зонтиками, романами и шелканьем рифм»¹.

Молчаливый протест Бичер Стоу, язвительный сарказм Уитмена отразили то, что назревало в американской нации, которая сбрасывала с себя иго векового религиозного, морального и культурного владычества Новой Англии. В свое время эта культура и ученость имели значение, но к 70-м годам они превратились либо в мертвые дефиниции, либо в орудие реакции и консерватизма.

Теперь был нужен только *смех*, чтобы похоронить притязания Новой Англии на интеллектуальное руководство нацией, нужно было все это показать в смешном виде, ибо ничто так не убивает, как смех. И эту задачу выполнила Лукреция Гейл в «Записках Петеркиных».

Перефразируя Маркса, можно сказать, что «олимпийцам» Новой Англии, трагически раненым насмерть в «Демократических далях» Уитмена, пришлось еще раз комически умереть в «Записках Петеркиных» Лукреции Гейл и что американская нация смеясь расставалась со своим прошлым.

¹ Уолт Уитмен. Избранное, стр. 277, 283.

Петеркины — продукт бостонской культуры и книжной учености. Привычка руководствоваться справочниками и учебниками, стремление к овладению знаниями по энциклопедии, начиная с буквы «А», полная беспомощность в практической жизни — все это доведено у них до абсурда, до гротеска.

По жанру «Записки Петеркиных» — это роман-гротеск, роман-пародия. Глупость Петеркиных колоссальна, беспредельна, она заставляет вспомнить «Шильдбургеров». Но сразу же следует отметить и слабость этой книги: отсутствие острых социальных проблем. Правда, при изображении семейной жизни Петеркиных осмеиваются значительные явления — нелепость культуры, беспомощность господствующих классов, живущих на всем готовом, — но все же социальная критика в романе приглушена.

Однажды за завтраком миссис Петеркин по рассеянности положила в кофе соль вместо сахара. «Кофе решительно имел дурной вкус. Что тут было делать? Конечно же она не могла пить этот кофе. Пришлось созывать семейный совет. Семья явилась. Все были озадачены, что же делать, и сели за стол обдумывать проблему. Наконец Агамемнон, который в свое время учился в колледже, сказал: «Почему бы не сходить к химику и не попросить у него совета?»

Сказано — сделано. И вот является химик, нагруженный чемоданом препаратов. Он пытается улучшить вкус кофе, добавляя туда поочередно десятки кислот и химикалий. «Миссис Петеркин пробовала каждый раз кофе на вкус, и наконец сказала, что аромат стал приятным, но решительно не свойственным кофе как таковому»¹. Химику было заплачено, и он уходит, оставив проблему кофе неразрешенной.

Тогда решено было обратиться к старухе, которая торговала травами. Старуха явилась с сотней узелков. «Сначала она добавила хмеля для горечи. Миссис Петеркин, попробовав, сказала, что кофе приобрело вкус помоев, но никак ни кофе. Тогда старуха поочередно испытала корень ириса, змеиный корень, потом добавила немного сосновой смолы и десятки других специй и кореньев. Дети пробовали на вкус очередную смесь, и на их лицах появились страшные гримасы. Пробовала и миссис Петеркин и реагировала в точности так же. Чем больше старуха мешала кофе и чем больше она добавляла специй, тем хуже становился вкус...»². Наконец и старуха, получив деньги, отправилась восвояси.

«Теперь семья пришла в отчаяние, и все сели за стол и стали усилено думать. Уже становилось поздно, дело шло к вечеру, а миссис Петеркин не выпила до сих пор своей чашки кофе»³.

¹ Lucritia Hale. The Peterkin Papers. Boston, 1886, p. 13.

² Там же, стр. 19.

³ Там же, стр. 19—20.

Наконец решено было обратиться к даме из Филадельфии, которая гостила в доме напротив. Дети отправились к ней и все ей рассказали. Внимательно выслушав их, дама из Филадельфии сказала: «А почему бы вашей маме не сделать другую чашку кофе?» — «Элизабет-Элиза широко раскрыла глаза от удивления; Соломон-Джон закричал от радости; так же поступил Агамемнон, им вторили малыши. — Как же это мы не подумали об этом сами? — сказала Элизабет-Элиза». И все они поспешили домой к матери, и миссис Петеркин получила наконец свою чашку кофе.

Не меньше хлопот доставила Петеркиным история с фортепьяно. Кто-то подарил Элизабет-Элизе фортепьяно. Когда его привезли, Петеркины дали указание грузчикам поставить инструмент к окну, которое выходило из гостиной на веранду. Грузчики сделали свое дело и ушли. А потом Петеркины обнаружили, что фортепьяно поставлено клавишами к окну, а задней стенкой — в гостиную. Что тут было делать? Растерялись Петеркины и снова стали думать. Наконец выход нашел Соломон-Джон: надо открыть окно, и пусть Элизабет-Элиз играет через окно, сидя на стуле, установленном на веранде. Идея оказалась удачной, и все шло хорошо, пока было лето. Но зимой Петеркиным решительно стало невмоготу. То, что Элизабет-Элиза надевала теплый салоп, не спасало положения, ибо холод проникал в гостиную через открытое окно, и у всех Петеркиных зуб на зуб не попадал. Пришлось отказаться от музыки.

И вот однажды Элизабет-Элиза пожаловалась даме из Филадельфии на это неудобство, и та сказала: «Но почему вы не повернете фортепьяно лицом к гостиной?» Элизабет-Элиза немедленно отправилась домой и с помощью Агамемнона и Соломона-Джона повернула фортепьяно на сто восемьдесят градусов. «Как же мы не подумали об этом раньше? — сказала миссис Петеркин. Что же мы будем делать, если дама из Филадельфии уедет домой?»¹.

Печальная истина состоит в том, что сами Петеркины не обманываются насчет своих интеллектуальных способностей, они понимают, что «как семья они поголовно не были умными»².

Безуспешно попытавшись поумнеть с помощью книг, Петеркины махнули на себя рукой — видно уж им на роду написано быть глупыми! Остается одна надежда на даму из Филадельфии, благо она заболела, и ее пребывание в Бостоне затянулось. Дама из Филадельфии не раз спасает Петеркиных из самых безнадежных для них положений. Как-то миссис Петеркин решила прокатиться с дочерьми в отсутствие мужа. Все садятся в экипаж, и миссис Петеркин берется за вожжи и трогает лошадь. Но

¹ Lucritia Hale. Op. cit., p. 22—23.

² Там же, стр. 24.

лошадь не может сдвинуться с места, несмотря на понукания всех пассажиров и применение кнута.

Петеркины решили, что препятствием является слишком большой груз. Они сошли на землю и сняли пустые коробки и цветы, но лошадь по-прежнему не могла тронуться. Были испробованы и сливки, которые подносили животному, но все было бесполезно. Наконец Петеркины прибегают к последнему спасительному средству — к даме из Филадельфии. Посмотрев из окна в бинокль, она сказала: «Но почему вы не отвяжете лошадь от привязи?»¹ — после чего Петеркины смогли совершить свою прогулку.

Очень часто Петеркиных вызывают из затруднительных положений люди труда — плотники, фермеры, посыльные лавок и др. Замечательна глава «Петеркины занесены снегом», в которой сатирически высмеивается полнейшая жизненная неприспособленность Петеркиных, их беспомощность и глупость. Они и дня не могли бы прожить без простых людей. Глава эта перекликается со сказкой Салтыкова-Щедрина «Как мужик двух генералов прокормил».

Проснувшись однажды рано утром, миссис Петеркин увидела через окно, что дом их занесен снегом, и тут же подумала, что в доме не было запасов продуктов. Не будучи сильной в логике и как всегда вопреки здравому смыслу, она решает, что лучшим выходом из создавшейся ситуации будет разбудить всех на два часа раньше, чтобы семья поскорее позавтракала!

Вторая глупость Петеркиных, которую они совершили в создавшихся обстоятельствах, состояла в том, что они, боясь умереть с голоду и охваченные паникой, решают прорубить окно в той стене дома, которая не занесена снегом и звать ко спасению. И только фермер, появившись в дверях дома с бараньей тушей, остановил их нелепое предприятие: они подняли такой шум, что не слышали его стуков в дверь!

Не больше здравого смысла проявляют Петеркины, когда они устраивают в доме рождественскую елку. Оказалось, что она слишком высока и не может поместиться в гостиной. «Этот факт повлек за собой заседание тайного совета, состоящего из мистера и миссис Петеркин, Элизабет-Элизы и Агамемнона. Последний предложил установить елку в наклонном положении, но миссис Петеркин заявила, что это вызовет у нее головокружение. Но тут блестящая идея озарила голову мистера Петеркина. Он предложил поднять потолок гостиной так, чтобы обеспечить пространство для верхушки елки»².

Несмотря на протесты плотника, приглашенного для выполнения этой операции и предложившего другой выход (срезать нижнюю часть елки и подогнать ее высоту под размеры гости-

¹ Lucritia Hale. Op. cit., p. 32.

² Там же, стр. 64—65.

ной), Петеркины настаивают на своем варианте. Целые две недели идут плотничьи работы в доме, сыплется штукатурка, стоит дым коромыслом, и в конце концов Петеркины торжествуют: елка установлена в гостиной во *весь* свой рост!

Здравый смысл людей труда противопоставлен книжной глупости Петеркиных при описании переселения этой семьи в другой дом. «Элизабет-Элиза хотела иметь какую-то систему при перевозке вещей, и она провела целый вечер за выработкой плана... Агамемнон сказал, что можно многого достичь с помощью составления списка вещей и программы их перевозки. Эта программа составляется под девизом: «Ничего не класть не на свое место!». Но, несмотря на все эти предосторожности, Петеркины все перепутали, и положение спасли лишь грузчики, нанятые для перевозки вещей. Они стали перевозить сначала вещи массивные, затем — легкие, «даже не удостоив взглядом программу Элизы»¹.

Вся книга выдержана в тонах гротеска. Петеркины решают устроить пикник на открытом воздухе в честь дамы из Филадельфии, которая так часто выручала их из беды. Задолго до выезда начинаются сборы. Петеркины предусмотрели решительно все — и термометр для определения температуры воздуха, и барометр, чтобы в случае угрозы дождя заблаговременно убраться восвояси, и зонты, и дождевики. Словом, Петеркины не забыли ничего... кроме самой дамы из Филадельфии!..

Книжная ученость буржуазной Новой Англии высмеивается в главе «Петеркины решают изучать иностранные языки». Петеркины решают стать семьей-полиглотом, ибо каждый член семьи собирается изучать какой-нибудь иностранный язык. Наведя справки и узнав, что в основе всех языков мира лежит санскрит, папа Петеркин предложил изучать этот мертвый язык. «Им потребовался бы всего лишь один учитель, после чего каждый смог бы, получив основы, обратиться к своему языку»². Предложение это было, однако, отвергнуто, и Петеркины приступают к изучению разных языков — с таким же успехом, с каким они дали образование детям.

История обучения детей в семье Петеркиных — это сатира на систему образования, на поиски всевозможных методов обучения в Новой Англии. Агамемнон, который учился в пяти колледжах и ни одного не окончил («потому что его всегда спрашивали о том, чего он не знал»), решает заняться самообразованием и овладеть универсальными знаниями, изучив все тома энциклопедии; но он застрял на букве «А», не будучи в состоянии овладеть всеми явлениями и предметами, начинающимися на эту букву.

¹ Lucritia H a l e. Op. cit., p. 128.

² Т а м ж е, стр. 137—138.

Семья Петеркиных в восторге перед перспективой овладения энциклопедическими знаниями. Элизабет-Элиза предлагает забрать детей из школы и поручить Агамемнону учить их по энциклопедии. Папаша Петеркин добавляет к этому методу принцип наглядности: он предлагает изучать предметы, окружающие человека. «Им следовало бы начать с завтрака и изучать все, что подается на стол — состав и строение предмета, откуда он привезен и т. д.»¹. В результате в легкой и доступной форме будут изучены биология, география, ботаника и пр.

Так родилась идея «Завтраков с образовательными целями». Решено было начать с буквы «А». «Миссис Петеркин была в отчаянье. И без того было трудно подобрать меню на завтрак, а составить его из блюд, начинающихся на одну и ту же букву было просто невозможно»². Наконец «образовательный завтрак» устраивается. Правда, миссис Петеркин по ошибке, вместо одной буквы закатаила завтрак на все буквы алфавита, тем не менее идея была реализована!

Последняя глава книги имеет многозначительный смысл. Петеркины получают приглашение от своих знакомых, Сильвестров, провести лето на море. Петеркины отправляют на дачу Сильвестров свои многочисленные сундуки и чемоданы, а потом выезжают сами. Приехав в деревню, которую они разыскивали согласно объяснениям Сильвестров, они несколько удивились тому, что хозяева их не встретили и что на даче много хмурых стариков и старух. Разочаровало также и то, что море находится в шести милях, хотя Сильвестры писали, что море — в двух шагах. Петеркины нанимают телегу и едут на море. На побережье они встречаются своих знакомых, и тут выясняется недоразумение. Оказывается, чемоданы и сундуки Петеркиных прибыли по назначению, а сами Петеркины попали в богадельню, где мистера Петеркина приняли за нового директора. Сильвестры просто диву давались, куда девались Петеркины — вещи пришли, а хозяев нет. «На этот раз, — сказала Элизабет-Элиза, — были утеряны не вещи...» — «Но наша семья», — закончила миссис Петеркин»³.

Этой фразой, многозначительной, полной сарказма, заканчиваются «Записки Петеркиных».

Эдгар Хоу

(1853—1937)

Эдгар Хоу долгое время оставался незамеченным в США. Единственным из современников, кто почувствовал в нем боль-

¹ Lucritia Hale. Op. cit., p. 166.

² Там же, стр. 167.

³ Там же, стр. 219.

шой талант, был Марк Твен. Критика же только в середине XX в. стала отмечать важную роль, которую он сыграл в развитии критического реализма в США. Но никто из критиков не останавливается подробно на его биографии и творчестве.

Вот немногие сведения о жизни Эдгара Хоу. Он родился на Среднем Западе, в штате Канзас, в семье фермера, который одновременно был методистским проповедником, наподобие Эгглстона. Эдгар еще мальчиком сопровождал отца в его разъездах и помогал организовывать молитвенные собрания. Позднее, когда отец будущего писателя стал владельцем и редактором провинциальной газеты, Эдгар Хоу научился искусству набора и стал странствующим типографским наборщиком, обойдя многие города Среднего и Дальнего Запада. Затем он начинает сотрудничать в газетах. В американскую литературу Хоу вошел своим единственным романом «История провинциального города» (1882). Этот роман явился новым словом в истории критического реализма Запада, заметной вехой на пути его развития.

Роман лишен областнического духа, лишен местного колорита в такой степени, чтобы быть привязанным к какому-то штату, как произведение Брет Гарта или Эгглстона. В нем показан типичный провинциальный городок, который вобрал в себя характерные черты городков всего Запада. И хотя в нем социальные мотивы приглушены, хотя акцент сделан на бытовую сторону, на морально-психологические проблемы, тем не менее огромная наблюдательность автора, его писательская честность и откровенность спасают произведение от узкого бытовизма и психологизма и превращают его в социально-психологический роман. Мрачность колорита романа, трагизм судеб его героев, безнадежность и отчаяние, которое охватывает их, скука и бездарность жизни провинциального города — все это новые краски и мотивы для Запада, который по-прежнему считался краем «безграничных возможностей». Этот роман подтвердил обвинения, брошенные Жоакином Миллером буржуазному миру. Впервые в американском романе, посвященном жизни провинциального города Запада, зазвучали трагические мотивы, впервые в нем наметились контуры трагической Америки.

В романе показана история трех семейств — Уэстлоков, Эрингов и Демингов, проживающих в местечке Фэйрвью, в штате Айова.

История Уэстлоков имеет автобиографический характер. Повествование ведется от лица Нэда Уэстлока, сына фермера. Его отец, преподобный Джон Уэстлок, — типичная для Запада фигура, соединяющая в себе фермера и проповедника. Самый богатый фермер округа, Джон Уэстлок, является инициатором постройки церкви в Фэйрвью и добровольно бесплатно читает проповеди прихожанам. Он громит пороки прихожан, грозит им карами небесными за их грехи. Но, несмотря на такое религиоз-

ное рвение и праведную жизнь, сам Уэстлок и его семья далеки от того, чтобы быть счастливыми. Безрадостно, неуютно в этой семье, и виной этому — глава семьи, которого сжигает демон честолюбия. Джон Уэстлок проповедует две религии — религию Христа и религию доллара. Он закупает все новые и новые участки земли, с расчетом, что в будущем они будут повышаться в цене. Его заветная мечта — стать очень богатым. Уступив церковную кафедру священнику из Бостона, он всецело посвящает себя накопительству. «Это он рассматривал как почтенное и безгрешное дело, и этой деятельности он отдался со всей энергией», — замечает Нэд¹.

И все-таки Джон Уэстлок глубоко неудовлетворен своей жизнью. Он считает, что совершил непоправимую ошибку, женившись на мягкой, нетребовательной женщине. Он уверен, что если бы у него была честолюбивая жена, которая подхлестывала бы его — он многого достиг бы.

Но если в доме Уэстлоков мрачно и неуютно из-за честолюбия его главы, то жизнь населения всего поселка Фэйрвью безрадостна из-за бедности и непосильного труда. Наблюдая жизнь родного поселка, Нэд приходит к такому выводу: «С раннего детства на меня произвел глубокое впечатление тот факт, что жители нашего поселка были несчастными и недовольными. И я часто удивлялся, почему они не погрузят свой скарб в фургоны опять и не покинут этого места, жизнь в котором сделала мужчин угрюмыми, а женщин — бледными и раздражительными»².

Мимо дома Уэстлоков проходит тракт, и Нэд наблюдает, как по нему нескончаемым потоком движутся переселенцы на Дальний Запад. Переселенцы часто спрашивают у маленького Нэда дорогу, и он им старательно объясняет, как ехать дальше. «Иногда я садился рядом с возницей и некоторое время ехал с ним, указывая дорогу в прерии, и всегда я замечал, что позади, в фургоне, сидели женщины и дети, плохо одетые и усталые. И мне казалось, что только несчастные ехали по нашей дороге, потому что только такие люди жили в Фэйрвью, и я никогда не видел счастливых людей, едущих по ней»³.

Так, заставляя читателя увидеть Америку сквозь призму восприятия наивного, но наблюдательного ребенка, автор достигает большого эффекта. Он говорит о безрадостной жизни фермеров Новой Англии и Запада. Судьба народа и здесь и там тяжела, разница только в степени бедности.

Хоу описывает внешний вид деревушки, и мы чувствуем иронию, скрытую в ее названии, ибо она означает «Прелестный вид». Несмотря на простор полей, бедность придает деревушке уны-

¹ Edgar W. Howe. The Story of a Country Town. N. Y., 1929, p. 17.

² Там же, стр. 2.

³ Там же, стр. 11.

лый вид, а в домах мало света и воздуха: «Стены домов были сырими и заплесневелыми, потому что яркое солнце и свежий воздух господнего неба покинул их, как будто над ними тяготело проклятие»¹.

Наблюдательный Нэд замечает, что религиозным зудом одержим только его отец. Что касается остальных жителей Фэйрвью, то им некогда молиться. «Церемония служения богу отправлялась по возможности быстрее, чтобы позволить прихожанам возвратиться домой и залечивать свою бедность. Все жители были измучены трудом, и я до сих пор помню, как женщины, бледные и несчастные, говорили низкими и дрожащими голосами, стоя на коленях во время богослужения, о тяжком кресте, который приходится нести, и потом садились на скамьи и так горько плакали, как будто разрывались их сердца»².

Хоу рисует отдельные типы жителей западной общины тех лет. Значителен эпизодический образ сапожника — инвалида Уинтера, который не может прокормить своих детей.

А на другом полюсе общины мы видим богатую миссис Тремен. Это — типичная американская ханжа, воплощение мещанства. «Хотя во всем округе не было ни одного пьяницы, она немедленно начала борьбу против алкоголизма... После желания спасти всех от пьянства, ее вторым коньком было спасти всех от греха прелюбодеяния и она тратила все свое время на обсуждение этих вопросов»³.

Карьера миссис Тремен, открывшей крестовый поход против порока в Фэйрвью, закончилась самым скандальным образом, когда эта ханжа тайно бежала из поселка с чужим мужем.

Устами ребенка Хоу дает мастерский портрет миссис Тремен: «Лицо у нее было очень бледное, а волосы очень черные. Мне казалось, что она напоминает хорошо одетый и вежливый труп, восставший из мертвых, миссия которого состояла в том, чтобы ходить среди людей и предупреждать их, что если они не раскаются в своих грехах при жизни, то они сильно раскаются в этом после смерти»⁴. Нэду, как мы видим, присуща известная доля юмора и иронии. Юмор этот, однако, какой-то сдержанный, в книге нет раскатистого смеха, что вполне гармонирует с ее общим мрачным колоритом.

Честолюбие гонит Джона Уэстлока в город. Распродав земли, ферму и имущество, Уэстлок переезжает с семьей в ближайший город, Холмы-близнецы. Здесь он покупает типографию и местную газету, становится ее издателем и редактором. Дела его идут хорошо, он преуспевает.

¹ Edgar W. Howe. Op. cit., p. 12.

² Там же, стр. 36.

³ Там же, стр. 53.

⁴ Там же, стр. 54.

И вот Нэд с тем же неугомонным любопытством знакомится с жизнью города. Тонкая наблюдательность Нэда, его наивные сопоставления и суждения глубоко раскрывают американскую действительность конца 70-х — начала 80-х годов: «Хотя в городе было обычное число преуспевающих купцов, адвокатов, механиков и т. п., я всегда терялся в догадках, как сводила концы с концами по крайней мере половина его жителей. У некоторых из них были упряжки, и они фермерствовали в окрестностях; другие занимались этим же, но таскали все на себе, третьи перебивались случайным заработком, но все они были бедны и постоянно меняли квартиры»¹.

Другая же половина жителей города ведет бессмысленное мещанское существование. Хоу говорит о скуке и рутине жизни американской провинции. Монотонное существование засасывает людей в свою трясиину. Обыватели, и в первую очередь так называемые именитые люди, здесь мелочны, завистливы, они погрязли в грошовых интересах, в тине мещанского существования. Подросток Нэд дает такую оценку этому существованию: «Я очень часто слышал о том, как невежественны и недалеко были выдающиеся граждане города... Их ничтожные деловые интересы, их ссоры над библией или очередная судебная сессия вполне удовлетворяли их, и они были такими довольными, как будто достигли в жизни действительно чего-то ценного»².

Эта глава, названная автором «Специфические черты жизни провинциального города», являет собой высокий образец критического реализма. Здесь схвачены типичные черты американского захолустья, здесь даны большие обобщения. Два года спустя аналогичный образ западного провинциального города создает Марк Твен в книге «Приключения Геккльберри Финна» (1884). Читая книгу Хоу, начинаешь понимать, почему в этой атмосфере некоторые люди не выдерживают — либо бегут из семьи, либо кончают с собой.

Не выдерживает этой рутины и беспокойный, честолюбивый Джон Уэстлок. Неудовлетворенный своей жизнью, своей нечестолюбивой женой, этот преуспевающий делец бежит из дома с миссис Тремен. В своем письме жене он так объясняет причину своего поступка: «Я бежал от самого себя, я нервничал, чувствовал себя несчастным, и настолько безотчетным было мое неудовлетворение, что один вид нашей семьи, один твой вид, приветствия знакомых наполняли мою душу отчаянием и озлоблением. Я уверен, что, останься я дома еще на одну неделю, я бы убил кого-нибудь»³.

Здесь гениально схвачена типичная черта буржуазной Америки — дух беспокойства, суеты и глубокая неудовлетворенность.

¹ Edgar W. Howe. Op. cit., p. 156.

² Там же, стр. 212—213.

³ Там же, стр. 185.

В этой застойной атмосфере одни мещане вполне довольны собой, другие ведут крестовые походы против порока, а потом делают гадости, третьи впадают в отчаяние и кончают самоубийством.

Преданная жена Уэстлока терпеливо ждет его многие годы. Джон Уэстлок наконец возвращается, но находит жену лежащей в гробу. Старый, изможденный, оборванный, он просит у мертвой прощения: «Она всегда была терпеливой, но я был неудовлетворен и беспокоен. Я думал, что если бы я женился на кричаще вульгарной, честолюбивой женщине, ничего не было бы невозможного для меня. Но теперь я понял, что ее спокойное терпение и умение быть довольной немногим были редкими алмазами, которыми я пренебрег и которые вышвырнул. Я признаюсь теперь, что я был неправ, а права была она»¹. Джон Уэстлок в ту же ночь навсегда покидает дом.

Так беспощадно осуждает Хоу буржуазную деловую Америку в ее двух проявлениях — самодовольном мещанстве и сжигающем честолюбии.

В этом мире мещан и стяжателей особенно трагично складывается судьба благородного человека. Таков Джо Эрринг, сын белых бедняков Запада. Его мать собирает лекарственные растения и торгует ими, отец плотничает и занимается сельским хозяйством. Старики настолько бедны, что вынуждены отдать своего сына в семью замужней дочери, жены Джона Уэстлока. Джо, который не знал радости детства, живет у своего зятя на положении батрака, ничего не получая за это, кроме порки.

Джо — высокоодаренный юноша. Он много читает и думает. Его страсть — механика. Все свободные часы он проводит на мельнице Баркера и быстро осваивает мельничное дело. Став помощником Баркера, он копит деньги, чтобы на отцовском участке построить мельницу.

Он влюбляется в дочь бостонского священника, не зная о том, что девушка любит своего кузена, Брэгга Клинтона, свадьба с которым почему-то расстроилась. Джо решает завоевать Матильду. Он строит мельницу, влезает в долги, наконец вводит жену в новый дом. Джо безмерно счастлив, но это — последняя радость в его жизни. Вскоре он делает открытие, что Матильда любит не его, а Клинтона. Последний преследует Матильду и вызывает ссору супругов. Матильда возвращается в родительский дом, хотя в глубине души она полюбила Джо. Она ждет, что Джо приедет за ней, но гордый и страдающий муж не делает этого. Тогда она уходит к Клинтону.

Для Джо — это страшный удар, которого он не в состоянии вынести. Когда коляска, в которой сидели Матильда и Клинтон, проезжает мимо его дома (наглая выходка счастливого

¹ Edgar W. Howe. Op. cit., p. 289.

соперника!), Джо убивает Клинтона и просит Нэда сообщить шерифу об убийстве.

Джо Эрринга арестовывают и бросают в тюрьму города Холмы-близнецы. Ему предоставляется возможность бежать из тюрьмы, но он отказывается от побега. Наглость богача Клинтона, напрасные старания добиться счастья на пути преуспевания — все это раскрывает перед Джо низость и подлость буржуазного мира. Он убеждается, что искал ложные ценности. «Моя жизнь была сплошной ошибкой», — с горечью констатирует он.

Человек необычайной энергии, ума, неисчерпаемой доброты и любви к людям. Джо чувствует себя безмерно одиноким в мире честолобивых и холодных дельцов. Глубокой печалью овеваны его слова: «Я верю, что мог бы быть достойным друзей, если бы они встретились мне на пути. Но никогда они мне не встречались»¹.

Это самое важное место романа, ибо оно позволяет понять истинные причины трагедии Джо. Не несчастная любовь, не ошибка в выборе жены, а закон буржуазного общества «человек человеку волк» — вот что губит Джо. Оглядывая всю свою жизнь, он видит лишь цепь лишений и несчастий. Неудачный брак и убийство Клинтона — это лишь звенья в этой цепи. В беседе с Нэдом накануне гибели, он сожалеет, что люди, «вероятно, не сумеют понять, почему моя жизнь была такой трагедией»². В тюрьме Джо принимает яд и умирает.

Писатель стремится показать, что трагедия Джо имеет социальный характер. Описав жизнь Джо, сына бедняков Запада, с раннего детства до безвременной гибели, Хоу дает основание читателю сделать вывод, что Джо погубила социальная система, вся совокупность условий жизни Запада, хотя временами автор сбивается на мелодраму и в финале рисует трагедию ревности.

Хоу сумел глубоко заглянуть в недра американской жизни, внешняя сторона которой казалась столь оптимистической и полной возможностей. В этом его великая заслуга. В начале 80-х годов это казалось странным и непонятным буржуазному читателю. Даже Хоуэллс в апреле 1886 г. будет утверждать, что всякий американский писатель, затронув трагическую тему, «сделал бы ложную вещь». Вот почему Хоу не был замечен. Вторично американскую трагедию, более социально осмысленную, покажет Теодор Драйзер почти полвека спустя.

* *
*

Повествование ведется от лица Нэда Уэстлока. Функция этого образа очень важна в романе: Нэд наблюдает, оценивает

¹ Edgar W. Howe. Op. cit., p. 334.

² Там же, стр. 342—343.

и судит действительность. Его можно считать подлинным положительным героем романа. Образ этот показан в духовном росте. Мы видим, как серьезный и наблюдательный мальчик превращается в отзывчивого и благородного юношу. Он осуждает мир тупых обывателей и преуспевающих дельцов. Он понял всю их пустоту и ничтожество. Он возмущен жестокостью и несправедливостью жизни, которая обрекла на гибель благородного, великодушного и талантливого Джо Эрринга. Хоу, правда, не привел своего героя ни к каким решительным выводам. Но для того времени это было неизбежно. В целом Нэда следует рассматривать как непосредственного предшественника Гека Финна.

Обращают на себя внимание достоинства языка и стиля романа. Стиль романа так же серьезен и искренен, как и его содержание. У Хоу нет ничего фальшивого, нет у него стремления поразить ловким литературным приемом, как это показательно, например, для Т. Б. Олдрича. Хоу чужд всякой аффектации и позерства. Все это гармонически сочетается с простым и ясным языком романа, его прозрачным стилем. Эти особенности языка и стиля Хоу высоко оценил Марк Твен.

В предисловии к своему роману Эдгар Хоу рассказывает, как в 1882 г. он послал два экземпляра романа Хоуэллсу и Твену. Марк Твен прислал ему теплый отзыв, высоко оценив стиль автора и подтвердив правдивость его картин. «Ваш стиль, — писал Твен, — такой простой, искренний и прямой и в то же время такой ясный и сильный, что, как я думаю, он, должно быть, родился готовым, а не сделан по заказу. Ваши картины суровой деревенской жизни яркие и, что более важно, они истинны. Я знаю это, ибо я видел и пережил все это»¹.

Достоин упоминания тот факт, что ни один издатель не решился опубликовать роман, и тогда Хоу набрал его собственными руками и напечатал в маленькой типографии своей газеты.

Пройдет целых пятьдесят лет, прежде чем американское буржуазное литературоведение признает этот роман. Так, Ф. Л. Патти писал в 1930 г.: «Ни один другой роман не был столь оригинальным, столь верным жизни, которую он отразил, так что некоторое время была надежда, что Америка обрела своего Томаса Гарди. Этот роман был полностью списан с жизни, а не с книг»².

Патти не пожелал выяснить, почему Америка «не обрела своего Томаса Гарди». А дело в том, что капиталистическая Америка не хотела иметь своего Томаса Гарди, она настойчиво старалась предать имя Хоу полному забвению. Точно так же

¹ Edgar W. Howe. Op. cit., p. VI.

² F. L. Pattee. The New American Literature, 1890—1915. N. Y., 1931, p. 234.

она поступила с Де Форестом и Ж. Миллером, не пожелав иметь своего Теккеря и Радищева.

Эдгар Хоу, никем не замеченный, кроме Хоуэллса и Марка Твена, оставил глубокий след в американской литературе и является одним из зачинателей американского критического реализма. Он проложил дорогу таким писателям, как Киркленд и Гарленд, которые без его опыта не смогли бы создать свои мрачные картины жизни фермеров Запада 90-х годов.

Джоэл Гаррис

(1848—1908)

Из всех писателей-реалистов Юга Джоэл Гаррис — самый значительный художник. Он подчинил местный колорит задаче создания большой реалистической литературы и сыграл большую роль в преодолении узости и фактографии областничества.

Джоэл Гаррис, сын ирландского рабочего, прошел большую школу практической жизни. С двенадцати лет, не имея отца, мальчик начинает зарабатывать свой хлеб: бросив школу, он поступает учеником в типографию Итонтона (штат Джорджия). В 1864 г., когда войска Шермана прошли через Итонтон, типография закрылась, и Гаррис отправился в Новый Орлеан, где работал в газетах. В 1867 г. он возвратился в родной город, а через четыре года переехал в г. Саванну, где также сотрудничал в газете. После двенадцатилетних скитаний по городам штата Джорджия, Гаррис поселился в столице штата — городе Атланта, где проработал в течение двадцати четырех лет в газете «Конституция», став одним из лидеров литературного мира Атланты.

В 1877 г. Джоэл Гаррис начал интенсивно изучать негритянский фольклор и диалект. На этом материале он создал свои знаменитые книги — «Дядюшка Римус, его песни и побасенки» (1880) и «Вечера с дядюшкой Римусом» (1883), которые явились выдающимся событием в истории американского реализма.

Большое значение для развития американского критического реализма имела борьба Гарриса против областнических тенденций, за общенациональную американскую литературу. 30 ноября 1879 г. Гаррис выступил со статьей «Провинциализм в литературе» на страницах газеты «Конституция». В ней он высказал глубокую мысль о том, что, хотя писатель берет материал из жизни своего штата, его книга должна отражать жизнь нации и принадлежать общенациональной литературе. «Подлинным ароматом и экстрактом литературы, подлинным мозгом костей, сущностью всего литературного искусства является местный колорит. Где тот чародей, который схватит эти местные особен-

ности и сохранит их для последующих поколений? Но будьте уверены, что писателю, который делает это, будет совершенно безразлично, создает ли он при этом литературу Юга или Севера; более того, он посчитает значительно обесцененным свое творчество, если оно будет рассматриваться любой стороной как достижение областничества.

Областничество, эта самая примечательная черта нашей современной политики, не должно вторгаться в литературу. Его вторжение фатально для литературы, и именно эта фатальность преследовала, настигла и погубила литературные усилия Юга. Надо сказать правду, как бы горька она ни была. У нас нет литературы южных штатов, достойной этого названия, потому что у нас старались главным образом передать странности, любопытные областнические особенности, вместо того, чтобы сообщить произведению всего лишь аромат местного колорита»¹. Гаррис учил писателей тому, что местный колорит должен быть не самоцелью, а одним из средств отражения жизни во всей ее сочности и полнокровии.

Гаррис выступает против сектантских, узко областнических тенденций южан во всех сферах жизни — экономической, политической, культурной и литературной. По этому поводу он писал 6 декабря 1879 г. в той же газете. «Мы не рассматриваем вопрос об областничестве только в политическом плане, в обычном значении этого термина. Мы смотрим на него как на бедствие самого фатального свойства — как на болезнь, которая убивает общественные инстинкты народа и губит коммерческую предприимчивость и национальный прогресс. Мы протестовали уже против него — не как жители штата Джорджия, а как американцы»².

Чтобы убедиться, что фундаментального различия в укладе жизни между Севером и Югом нет, Гаррис отправился в северные штаты. Посетив Новую Англию, пишет П. Бойнтон, «он нашел то, что искал: такую же бедность, такой же провинциализм и слепоту к собственным недостаткам и, в целом, меньше великодушия по отношению к неграм, чем на Юге, непонимание их»³.

Некоторые исследователи, например П. Бойнтон и Джой Хаббел, приписывают Гаррису терпимость к рабовладельческому Югу, идеализацию рабства. Эти исследователи обычно ссылаются на облик рассказчика, дядюшки Римуса. Это — патриархальный негр, преданный своим хозяевам. Во время Гражданской войны он охранял плантацию и свою госпожу, сын которой

¹ Цит. по книге: Percy Boynton. Literature and American Life. N. Y., 1936, p. 586.

² Там же, стр. 586.

³ Там же, стр. 587.

боролся в рядах южан. Когда северяне захватили плантацию, преданный негр выстрелил в офицера-северянина и ранил его в руку, которую потом пришлось ампутировать. После войны этот офицер женился на дочери плантаторши мисс Салли. Их ребенок как раз и является тем слушателем, которому дядюшка Римус рассказывает свои сказки. Консерватизм дядюшки Римуса совершенно очевиден — он, например, против школ для негритянских детей, считая, что учение сделает их непригодными к труду. Было бы неверным, однако, на этом основании приписывать консерватизм самому писателю. Гаррис был труженником-интеллигентом, близким к народу. Он питал симпатии к неграм, сочувствовал их судьбе, уважал их культуру. Сами сказки дядюшки Римуса рисуют Юг отнюдь не в идиллических тонах, в них показана жестокость и бесчеловечие плантаторского Юга. Но Гаррис не мог открыто осудить рабство, ибо он хорошо знал нравы расистов-плантаторов. Писателю приходилось прибегать к эзоповскому языку. «Будущий Теккерей Юга,— писал Гаррис в 1881 г.,— несомненно удивится, узнав, что если бы он появился на полстолетия раньше, он бы, по всей вероятности, был выпровожден за пределы нашего солнечного Юга верхом на шесте»¹.

Интересно высказывание Гарриса о Гражданской войне, которое мы находим в его книге «Свободный Джо и другие зарисовки штата Джорджия» (1887). Гражданская война оздоровила Юг, заявляет писатель. «Я остро реагирую на положительные результаты войны и надеюсь, что понимаю всю ценность освобождения и белых и черных от разлагающего влияния рабства негров, а также цену удивительное развитие наших материальных ресурсов, которое война сделала возможным»².

О гуманизме и демократизме Гарриса свидетельствует и его отношение к негритянскому фольклору. Он сумел глубоко оценить великие идейные и художественные достоинства устного творчества негритянского народа. Он увидел в этом фольклоре выражение сокровенных сторон души негритянского народа и его чаяний. Все это надежно предохраняло Джоэла Гарриса от искажения негритянского фольклора, а незаурядный талант помог ему передать его со всеми тончайшими оттенками...

Джоэл Гаррис отверг предложение издателя, которые советовали ему включить его книгу в каталог юмористической литературы: «Какой бы юмористический эффект ни вызвала моя книга,— заявил он,— ее намерение исключительно серьезное»³.

¹ Цит. по книге: Jay Hubblee. The Southe in American Literature, p. 791.

² The Local Colorists. American Short Stories, 1857—1900. Ed. by C. Simpson. N. Y., 1960, p. 243.

³ Joel Chandler Harris. Uncle Remus, His Songs and His Sayings. N. Y., 1921, p. VII.

С этим заявлением согласуется и статья Гарриса о книге Твена «Приключения Геккльберри Финна». Гаррис отметил такие ее достоинства: «Здесь мы видим человеческий характер, освобожденный от всех утомительных деталей. Мы видим, как люди живут и растут; нас смешит их юмор, мы разделяем их печаль; и незаметно для себя мы получаем уроки честности, справедливости и сострадания»¹.

В этом отзыве Гаррис косвенно охарактеризовал как свой метод (сдержанность и скудость характеристик героев, нелюбовь к излишним подробностям и в то же время стремление создать иллюзию подлинной жизни), так и свою эстетическую программу (писатель должен в живой форме, без навязчивого дидактизма, учить читателя, преподносить ему уроки честности, справедливости и сострадания). Это была прямая и ясная защита реализма в искусстве.

* *
*

Большое идейное богатство заключено в первой книге Гарриса, обработавшего негритянский фольклор. Хищники животного царства — деспот Медведь, жадный Волк, хитрый Лис, хищный Коршун — преследуют Братца Кролика и стремятся его погубить. Они подстраивают ему коварные ловушки, готовят ему жестокую расправу. На каждом шагу кроткому Братцу Кролику грозит гибель. Но силе, жестокости и коварству своих врагов Братец Кролик противопоставляет удивительную сообразительность, необычайную находчивость, бездну изобретательности. В результате Братец Кролик либо посрамляет своих врагов, либо губит их, делая их жертвой их собственной жадности и коварства.

Композиционно книга «Дядюшка Римус, его песни и побасенки», состоящая из тридцати четырех рассказов, построена так, что сначала показаны жестокость и вероломство хищников звериного царства. От козней своих врагов Братец Кролик часто спасается, будучи на волосок от смерти. А в последующих рассказах все больше нарастает гнев Кролика, усиливается его сопротивление, все более страшным становится он для своих врагов.

Однажды к нему прибежал Волк, ужасно перепуганный. «Спаси меня, Братец Кролик! За мной по пятам гонятся собаки!». Кролик открывает ларь, и туда влезает Волк. Закрыв крышку ларя, Братец Кролик сверлит в ней множество отвер-

¹ Цит. по книге: F. L. Pattee. A History of American Literature Since 1870, p. 308.

стей и льет внутрь кипяток. На память о Волке остается его шкура¹.

Расправа Братца Кролика с Медведем описана в двадцать восьмом рассказе «Конец мистера Медведя». Кролик умело сыграл на слабости врага-лакомки. Он сообщает Медведю, что нашел гигантское дерево, в дупле которого много пчелиного меду. Соблазнившись, Медведь полез на дерево и на высоте трех метров нашел дупло. Он просунул туда голову, а Братец Кролик через нижнее дупло стал ворошить пчел. Пчелы полезли наверх и так искусали голову Медведя, что она распухла и застряла в дупле. «Братец Медведь так и остался висеть там до сего дня, если только голова у него не оторвалась», — добавляет рассказчик.

В последнем рассказе книги «Печальная судьба мистера Лиса» наступает очередь Лиса — самого хитрого врага. Братец Кролик провоцирует Лиса убить Корову, принадлежащую Человеку, и спрятаться в кротовую яму. Затем он говорит Человеку, где спрятался Лис, и третьему врагу Братца Кролика также приходит конец. Так расправился Братец Кролик со своими преследователями.

В первой книге Гарриса мы находим чудесные легенды о том, как Черепаха обогнала Кролика в беге; о том, почему теперь у кроликов короткие хвосты, а у енотов — голые и т. п. Все эти легенды стали классическими и попали в хрестоматии.

В предисловии ко второй книге рассказов — «Вечера с дядюшкой Римусом» (1883) — Джоэл Гаррис отмечает, что его первая книга была тепло принята этнологами и фольклористами, что в собирании негритянского фольклора для второй книги ему деятельно помогали незнакомые ему люди — десятки корреспондентов любезно присылали записи услышанных ими негритянских сказок. Гаррис рассказывает о своих поездках по Югу, о своем опыте собирания фольклора.

В «Вечерах с дядюшкой Римусом» собрано свыше семидесяти сказок. В них продолжается история преследований Братца Кролика его вековыми врагами и показано торжество этого маленького зверька над притеснителями.

Однажды Волк поймал Кролика и решил его съесть. Братец Кролик просит сделать для него перед смертью только одно одолжение: помолиться за него. Не успел Волк поднять передние лапы, как Братец Кролик дал стрекача (двадцать седьмой рассказ).

В сказках проводятся многочисленные случаи жестокой расправы Братца Кролика со своими преследователями. Эта жестокость оправдана, ибо мирный Кролик использует оружие

¹ Joel Chandler Harris. Uncle Remus, His Songs..., p. 69.

своих врагов. Так, в тридцать шестом рассказе показано, как Братец Кролик погубил Волка, сыграв на его жадности. Волку было предложено помочь вытащить из реки огромную тушу по прозвищу Большие деньги. Не желая делиться ни с кем, Волк велит привязать себя к туше, чтобы вытащить ее одному, и в результате сам идет на дно.

Однажды зимой встретились голодные Волк и Кролик. Они заключают между собой договор: продать на рынке своих матерей и на вырученные деньги купить мяса. Кролик сумел перехитрить жадного Волка, продавшего свою мать, и завладеть его продуктами (тридцать девятый рассказ).

Вековой опыт научил притесняемый и угнетаемый негритянский народ тому, что гуманизм и великодушие по отношению к врагу неразумны. В сказках дядюшки Римуса хорошо обоснована эта народная мудрость: Братец Кролик беспощаден к своим притеснителям. Только однажды он проявил гуманизм по отношению к врагу, вызволив Волка из беды, но едва не заплатил жизнью за свое великодушие.

Однажды, гуляя в лесу, Кролик услышал крики о помощи. Прибежав к месту происшествия, он увидел Волка, придавленного каменной глыбой. Не теряя времени, Кролик сбросил пиджак, засучил рукава и приподнял глыбу, спасши жизнь Волку. Но Волк тут же схватил Кролика за горло, решив, что нельзя упускать удобный момент. Защищая свою жизнь, Кролик пытается усовестить насильника: «Так вот как ты благодаришь меня за то, что я спас тебе жизнь!». В ответ Волк ухмыляется и говорит: «Да, я сначала поблагодарю тебя, а потом съем!»¹. И только присутствие духа Кролика и находчивость Черепahi, выступившей в качестве судьи, помогают ему спастись от неминуемой гибели и наказать Волка (сорок шестой рассказ).

В сказке «Еще одна беда мистера Волка» Братец Кролик учиняет жестокую расправу над своим вероломным врагом: хитростью он заманивает его внутрь дуплистого дерева и сжигает волка в этом дупле (пятьдесят первый рассказ). Затем Кролик живьем сварил старую Волчицу, мать Волка, в котле, куда он заманил ее под предлогом излечения от ревматизма (пятьдесят четвертый рассказ).

В сказке «Братец Кролик связывает Льва» описывается триумф Братца Кролика. Создав панику в лесу, запугав Льва ураганом, он привязывает его к дереву в целях безопасности. Сбегаются все звери посмотреть на чудо: Кролик связал Льва и привязал его к дереву! После этого, говорится в сказке, звери долго боялись Кролика и не решались его трогать².

¹ Joel Harris. Nights with Uncle Remus. London, n. d., p. 264.

² Там же, стр. 313.

Герои негритянского фольклора — это, безусловно, наряженные в звериные шкуры люди. Еще со времен Эзопа идет эта традиция аллегорического изображения людских пороков и несправедливости.

В негритянском фольклоре аллегория весьма прозрачна, ибо кролики здесь заботятся о детях, строят дома, корчуют кустарники и распахивают поля, убирают кукурузу — словом, делают все, что делали на Юге негры. С другой стороны, Медведь, Волк, Лис и Коршун, преследующие беспомощного на вид Кролика, — это работорговцы, плантаторы и надсмотрщики, угнетающие негров. Любопытно, что мотив продажи Волком своей матери на рынке — это отголосок работорговли на невольничьих рынках Америки.

Образ Братца Кролика — величайшее создание негритянского гения. Если французский народ создал образ Ренара, русский народ — Иванушки-дурачка, который оказывается умнее всех, то негры дали мировой литературе Братца Кролика как главного героя негритянского фольклора. Сам Гаррис писал, что собранные им сказки — «это сказки, полностью характерные для негров. Не требуется научных изысканий для того, чтобы показать, почему они выбрали в качестве своего героя самого слабого и самого безобидного зверька во всем животном мире и заставили его одерживать победу в борьбе с медведем, волком и лисом. Это не какие-либо добродетели одерживают триумф, а беспомощность, не злоба, а лукавство»¹.

Но при всей своей незлобivosti и кротости Братец Кролик отнюдь не беспомощен. Неумолимая изобретательность, ум, находчивость, мужество, умение отомстить своим врагам — во всем этом гений негритянского народа выразил самого себя. Братец Кролик выступает как олицетворение негритянского народа, который, живя в страшных условиях рабства, не пропал, не превратился в бессловесное животное, но сохранил здравый смысл, лукавство, чувство юмора, умение видеть низость и глупость своих хозяев.

Американская критика, справедливо отмечая, что Братец Кролик — это негр, склонна, однако, недооценивать этот образ. Так, например, проф. Патти верно замечает: «Братец Кролик, в конце концов, это — негр, завуалированный весьма прозрачно... Беспомощное маленькое существо окружено со всех сторон жестокостью и грубой силой. Кажется, что враги вот-вот одолеют его, но в конце рассказа они всегда побеждены и всегда — за счет более тонкой хитрости и более ловкого обмана в самый драматический момент»².

Все это — верно и тонко подмечено. Вместе с тем проф. Патти видит в Братце Кролике только детскую беспомощность

¹ Joel Chandler Harris. Uncle Remus. His Songs etc., p. XIV.

² F. L. Pattee. A History..., p. 304—305.

негров. «Беспомощность Кролика,— заявляет Патти,— служит прообразом беспомощности негров, и все-таки Братец Кролик всегда побеждает. Вкрадчивость, двуличность и ловкие проделки — единственные средства защиты слабого. Уловки Кролика — всегда уловки детски непосредственного ума»¹.

Но проф. Патти упускает из виду те сказки, в которых коварству и обману Волка или Лиса противопоставлена двойная хитрость Кролика и особенно те сказки, где Братец Кролик является активной нападающей силой и инициатором борьбы. В рассказах Гарриса много жестоких сцен расправы Кролика с врагами. И эти жестокие сцены — отголоски непрерывных негритянских восстаний, в частности восстания Ната Тернера в 1831 г.

Буржуазное же литературоведение не видит эту сторону сказок, эти грозные черты Братца Кролика, как носителя боевых качеств негритянского народа. Почему побеждает Кролик? На этот вопрос проф. Патти отвечает так: «Эта победа — самая сущность детских сказок: великан, убитый Джеком; волк, бесильный одолеть Красную Шапочку, и все другие — ибо сам негр был только ребенком»².

Но это уже в некотором роде искажение образа. На самом деле в лице Братца Кролика в американскую литературу пришел новый герой — ловкий, находчивый, смелый; не беззащитное существо, но именно герой! Имя и обличье Кролика — это лишь условная маска, надетая на ловкого и отважного негра. Братец Кролик — достойный преемник белых бедняков Юга — Симона Сагса и Сата Лавингуда.

Джозель Гаррис называл себя журналистом и собирателем фольклора — и только. Он настойчиво отклонял от себя звание писателя. В зените своей славы он говорил: «Люди постоянно называют меня писателем, тогда как я — журналист и ничего не знаю в той области, которая именуется литературным искусством. Я не имел возможности питать серьезное писательское честолюбие и, по всей вероятности, предоставься мне такая возможность, я бы отказался воспользоваться ею»³.

Проф. Патти приводит и другие факты, подтверждающие скромность этого писателя: «Ни разу в жизни не домогался он публикации своих произведений; ни разу в жизни не послал он рукопись в издательство или журнал, если его настойчиво об этом не просили; ни разу в жизни он не написал ни строчки с чисто литературным намерением»⁴.

Гаррис не придавал значения своим шедеврам «Дядюшка Римус» и «Вечера с дядюшкой Римусом», считая их собранием

¹ F. L. Pattee. A History..., p. 304.

² Там же, стр. 305.

³ Там же, стр. 303.

⁴ Там же.

негритянских легенд. Одним из тех, кто решительно возражал против этого, был его друг Марк Твен. В письме к Джоэлу Гаррису великий сатирик указывал на важность обрамления и художественной переработки фольклора, сделанных Гаррисом: «Себе вы, пожалуй, еще можете внушить, будто источник жизни в самих сказках, а не в их обрамлении; но не трудитесь понапрасну, убеждая в этом других... В действительности эти сказки — просто груша «аллигатор», которая идет лишь на украшение салата». И далее Твен дает такую оценку обрамлению Гарриса и образу рассказчика и его маленького друга: «Дядюшка Римус — обрисован преискусно, это такое милое и славное ваше творение; он и малыш, их отношения друг с другом, — это настоящая, отличная литература, они достойны жить сами по себе и, конечно, это не заслуга сказок»¹.

Марк Твен глубоко прав: книги Гарриса никак нельзя считать простым собранием негритянских сказок. Блестящее мастерство Гарриса проявилось и в обрамлении, и в создании образа дядюшки Римуса, и в изумительном языке книги, воспроизведении негритянского диалекта. Гаррис создал образ рассказчика и его восторженного слушателя; передал не просто костяк, голый сюжет негритянских сказок, но создал иллюзию самой жизни, внес в легенды такие детали, сделал такие психологические открытия, что заставил жить весь этот мир животных, создал картины подлинной жизни. И во всем этом видна рука большого мастера.

Сам Гаррис признавал, что не всякий рассказчик способен хорошо передать все богатства негритянского фольклора. Интересно будет привести оценку Гаррисом многочисленных негров-рассказчиков, которых ему приходилось слышать, собирая легенды: «Некоторые рассказывали их плохо, давая только скелет легенды; другие же рассказывали их довольно сносно; но один или два своим языком и жестами могли бы посрамить самого дядюшку Римуса»². Но посрамить дядюшку Римуса, непревзойденного рассказчика, — задача трудная и редко достижимая.

Образ дядюшки Римуса раскрывается постепенно, обрстая все новыми чертами. Все больше мы узнаем о нем через комментарии самого дядюшки Римуса, через его отступления по поводу тех или иных деталей. В них раскрывается его жизнь, полная труда и борьбы, его богатый жизненный опыт, его тоска по справедливой жизни, его гуманизм.

В отличие от Сэма Лоусона дядюшка Римус не добродушный бездельник, но человек, которого жизнь приучила к суровому и постоянному труду. Уже будучи стариком, Римус не сидит без дела. Мальчик, прибегая к нему послушать сказки,

¹ Марк Твен. Собр. соч. в 12 томах, т. 2, стр. 579.

² Joel Parris. Nights with Uncle Remus, p. VII.

постоянно застаёт его за работой: то он шьёт хомут, то плетёт сети, то чинит обувь, то делает рукоятку для топора. И наблюдая за его работой, затаив дыхание, мальчик слушает его неторопливый, обстоятельный рассказ. Все это подано мимоходом, вскользь, и лишь в самом конце второй книги автор даёт прямую оценку дядюшке Римусу как замечательному труженику: «Он был чемпионом уборки кукурузы, самым выносливым при рубке леса, самым быстрым при работе с мотыгой, самым аккуратным при пахоте поля, и негры плантаций смотрели на него как на своего лидера»¹.

Дядюшка Римус многое перенес, всего насмотрелся за свою долгую жизнь. Это чувствуется в его отступлениях и комментариях. Так, например, в сказке «Мистер Кролик находит, наконец, равного себе» он рассказывает, как Черепаха-самец надул Кролика при соревновании в беге, выставив на каждом повороте членов своей семьи. И когда мальчик с возмущением говорит, что это — обман, дядюшка Римус отвечает: «Конечно, милый. Сначала звери начали обманывать друг друга, потом люди переняли это от них и стали обманывать еще лучше. Это — как зараза, и ты держи ухо востро, милый, чтобы тебя не обманули прежде, чем волосы у тебя поседеют, как у старого негра»².

Точно так же, слушая сказку «Мистер Кролик лакомится маслом», в которой погибает невинный Енот, ребенок возмущается вероломством, царящим в животном мире. «Но, дядюшка Римус, ведь братец Енот не воровал масло», — говорит мальчик. На это следует ответ: «В этом мире многие люди страдают за чужие грехи»³.

Дядюшка Римус осуждает жестокий мир угнетения и вероломства. Со вздохом говорит он мальчику, что «было время, когда все звери жили дружно, вместе. Они свободно ходили по лесу, не опасаясь врагов, как будто они принадлежали к одной семье»⁴. Здесь, в сущности, выражена мечта о справедливом обществе.

Однако оценка мастерства Джоэла Гарриса будет неполной без анализа языка, на котором дядюшка Римус рассказывает свои сказки. Этот язык — диалект негров Юга — придает рассказам Гарриса незабываемый аромат, колорит. Диалект в книгах Гарриса несет сложную функцию: он помогает передать и юмор, и поэтический дар негров, и особенности их души. «Если язык дядюшки Римуса, — писал Гаррис в предисловии к первой книге, — не сможет дать живое представление о подлинно поэтическом воображении негров; если он не сможет передать стран-

¹ Joel Harris. Nights with Uncle Remus, p. 384.

² Joel Chandler Harris. Uncle Remus, His Songs..., p. 93.

³ Там же, стр. 87.

⁴ Joel Harris. Nights with Uncle Remus, p. 97.

ный, но привлекательный и безыскусственный юмор, что является самой выдающейся чертой негров; если он не дает понятия о живописной чувствительности — любопытной экзальтации ума и темперамента, которую не объяснишь словами — тогда я передал только форму диалекта, а не его сущность, и моя попытка может считаться неудачей»¹.

Но Джоэл Гаррис не потерпел неудачу, он с блеском справился со своей сложной задачей. Это единодушно засвидетельствовано американскими литературоведами. Так, Уолтер Блэйр отметил, что язык Римуса тонко передает особенности негритянского диалекта: «Своеобразный поэтический дар негритянской расы сообщает его речи свои собственные качества: она имеет ритм, она почти метрически повторяется в своей регулярности: в ней используется, как в спиричуэлз, какой-то печальный прием повторения... Ее самой примечательной чертой, однако, является ее уклончивость»². Блэйр приводит пример этой уклончивости, ссылаясь на рассказ, в котором дядюшка Римус не говорит мальчику прямо, что Братец Кролик украл рыбу, которую оставил на берегу Волк, но передает это косвенным образом, уклончиво: «Вон тут была рыба, вон там был Братец Кролик. Теперича подумай, что мог изделать такой продувной малый, как Братец Кролик? Я могу тебе сказать, что рыб не было там, где их положил Братец Волк. Когда Братец Волк вернулся, их и след простыл»³.

Приведем пример ритмичности речи дядюшки Римуса, той почти ритмической повторяемости, о которой пишет Блэйр. Речь идет о соревновании между Медведем и Черепахой в перетягивании каната. Черепаха-самец, фигурирующий в рассказах как олицетворение мудрости, незаметно привязал свой конец каната к огромному бревну, лежащему в воде... и соревнование начинается.

«Братец Видмедь намотал бичевку на руку, моргнул девцам и с тем дернул как следует. Но Братец Черепах не шевельнулся. Тогда он схватил веревку двумя руками и потянул изо всех сил, а Братец Черепах хучь бы что — не шевельнулся. Тогда он повернулся лицом вперед, перекинул бичевку через плечо и хотел утащить Братца Черепаха, а Братец Черепах похоже было не собирался трогаться»⁴.

Этот отрывок дает представление о том «странном, но привлекательном и безыскусственном юморе», составляющем самую выдающуюся черту негров, о которой писал Гаррис. В самом деле, благодаря диалекту тонко передан комизм ситуации и нарастание драматизма.

¹ Joel Chandler Harris. Uncle Remus, His Songs..., p. VIII.

² W. Blair. Ed. Native American Humor, pp. 144—145.

³ Joel Chandler Harris. Uncle Remus, His Songs..., p. 102.

⁴ Там же, стр. 130.

Прелесть негритянского диалекта и его необыкновенная выразительность раскрыты в предисловии к лондонскому изданию первой книги Гарриса. Автор предисловия, Ф. Уэйринг, производит любопытный эксперимент: он берет отрывок из книги Гарриса и переводит его на литературный язык. Благодаря такому сравнению выявляется несомненное превосходство диалекта.

В отрывке описана встреча Кролика с Лисом, задумавшим для него каверзу.

«— Погоди, Братец Кролик,— говорит Братец Лис.

— Мне некогда прохладиться, Братец Лис,— говорит Братец Кролик, а сам запузывает еще шибче.

— Мне охота погутарить с тобой, Братец Кролик,— говорит Братец Лис.

— Ладно, Братец Лис, только ты гутарь оттуда, где стоишь, и лучше не подходи ко мне близко: нынче утром блох у меня тьма-тьмушая,— сказал Братец Кролик, так и сказал»¹.

Теперь, пишет Уэйринг, переведем все это на обычный правильный литературный язык.

«— Остановись, Братец Кролик,— говорит Братец Лис.

— Я не располагаю временем, Братец Лис,— говорит Братец Кролик, ускоряя свой бег.

— Я хочу поговорить с тобой, Братец Кролик,— говорит Братец Лис.

— Хорошо, Братец Лис, но ты лучше говори оттуда, где стоишь, потому что сегодня у меня много блох.

И далее Уэйринг спрашивает читателя: «Который из этих вариантов вы бы предпочли? Что вам больше нравится: «Ускоряя свой бег» или «а сам запузывает еще шибче», «я не располагаю временем» или «мне некогда прохладиться»? Я думаю, что вы бы скорее захотели слушать дядюшку Римуса на его собственном языке, чем на «хорошем» английском»².

Идейный и художественный анализ рассказов Гарриса позволяет сделать вывод, что в лице Джоэла Гарриса мы имеем большого художника, крупного представителя американского критического реализма.

Джоэл Гаррис затронул и другие стороны жизни Юга с таким же знанием дела. Он создал книгу рассказов о жителях

¹ Joel Chandler Harris. Uncle Remus. Ed. by F. Waring. London, p. 10—11.

Вот этот отрывок в оригинале:

«Hol'on, Brer Rabbit», sez Brer Fox, sezee.

«I ain't got time, Brer Fox», sez Brer Rabbit, sezee, sorter mending his licks.

«I wanter some confab wid you, Brer Rabbit», sez Brer Fox, sezee.

«All right, Brer Fox, but better holler fum whar you stan.

I'm monstus fuller fleas dis mawnin», sez Brer Rabbit, sezee».

² Там же, стр. 11.

горных районов Юго-Запада США — «Минго и другие рассказы о черных и белых» (1884). К сожалению, мы не располагаем этой книгой. Но судя по отрывку из рассказа «Минго», который цитирует проф. Патти, рассказы эти отличаются суровым реализмом и беспощадно правдивы. Здесь дана меткая и типичная характеристика «крэкеров» — бедняков Юго-Запада: «Медлительные в манерах и речи, с бесстрастными лицами, гостеприимные, но подозрительно относящиеся к пришельцам, не затронутые прогрессом, стойко переносящие нищенские суровые условия жизни, подавленные меланхолическим молчанием огромных, косматых гор, среди которых они живут. Женщины — худые, болезненные, грязные. Они нюхают табак, курят трубки — даже девушки, — и великие мастерицы у плиты: полны ворчливого терпения и угрюмой верности мужьям»¹.

Этот отрывок — целая школа реализма, образец предельно строгой, скупой, но меткой характеристики.

Следующий сборник рассказов «Свободный Джо и другие зарисовки Джорджии» (1887) явился новым творческим достижением Джоэла Гарриса.

В рассказе «Свободный Джо и остальной мир» — Гаррис являет нам лучшие стороны своего дарования — способность откликаться на самые острые проблемы своего времени, горячий гуманизм, артистичность таланта. Рассказ этот можно рассматривать как ответ Гарриса на срыв реконструкции Юга. Впервые у него проблема рабства поставлена не в аллегорической форме, а в упор. Правда, действие рассказа происходит до Гражданской войны, в 50-х годах, но трагическая судьба «свободного» Джо, оказавшегося без земли и без средств, воспринимается как символ послевоенного негритянского Юга, брошенного на произвол судьбы северной буржуазией.

Джо вместе с женой принадлежал работорговцу Фрэмptonу. Однажды хозяин проиграл в карты всех своих рабов, кроме слуги Джо, которому он дал отпускную. Джо это кажется чудом, он упивается свободой. Но радость его была недолгой. Его жена Люсинда продана на аукционе жестокому плантатору Колдервуду. «Свободный» Джо может передвигаться по штату и навещать жену, только получив пропуск местных властей. Но и эту возможность у него отнимает Колдервуд. Заметив Джо, Колдервуд разрывает пропуск и прогоняет негра, запретив ему появляться на плантации. «И теперь свободный Джо, — пишет автор, — кажется, начал яснее понимать ложность своего положения. Во всяком случае, он осознал тот факт, что, хотя он был свободен, он был более беспомощен, чем любой раб. Поскольку

¹ Цит. по книге: F. L. Pattee. A History..., p. 308.

он не имел хозяина, первый попавшийся белый становился его хозяином»¹.

И все-таки Джо не желает променять свое положение на участь раба. Даже его жалкая призрачная свобода лучше рабства. Гаррис говорит о подозрительности и враждебности плантаторов и властей по отношению к Джо. Они испытывают тайный страх перед жалким и беспомощным негром, ибо он являет «дурной» пример для других. Им мерещатся бунты, они живут в страхе перед угрозой восстания рабов.

Теперь Джо украдкой встречается с женой в лесу, возле хижины белых бедняков Стэйли. Узнав об этом, Колдервуд продает Люсинду в другой штат. Джо не знает о совершившемся несчастье. Он терпеливо ждет жену, ждет всю весну, все лето, всю осень. Но Люсинда не появляется у заветного дерева... Однажды Стэйли увидел на рассвете Джо, сидящего на пне, и окликнул его. Но Джо не ответил — он был мертв.

Сила рассказа — в глубоком психологизме. Писатель тонко раскрывает душевные страдания простого, неграмотного негра, не умеющего выражать своих чувств. Но Гаррис умеет это сделать за него. Глубокой печалью веет от этого рассказа, написанного в духе тургеневского «Муму».

Генри Кинен

(1847—1928)

Генри Кинен был первым реалистом, наиболее полно изобразившим жизнь капиталистического города в эпоху монополий.

Кинен родился в г. Рочестере (штат Нью-Йорк). В его биографии есть много сходных моментов с биографией Де Фореста. Юность его совпала с Гражданской войной. Генри Кинен подростком вступил в армию северян в конце войны и отважно боролся против рабства. В боях он был ранен. После войны Кинен, окончив среднюю школу, едет в Европу и здесь пополняет свое образование, посещая Гейдельбергский, а затем Парижский университеты. Видимо, его семья была небогата, так как он добывает средства к существованию, работая в газетах.

В течение пятнадцати лет, с 1868 по 1882 г., Кинен был парижским, а затем вашингтонским корреспондентом нью-йоркских газет. В Париже он запоем читает Бальзака. Вся его последующая жизнь связана с редакторской и писательской деятельностью.

1885 г. Генри Кинен анонимно издал смелый обличительный роман «Денежные воротилы», за что и подвергся остракизму со

¹ The Local Colorists. American Short Stories, 1850—1900. Edited with an Introduction by Claude Simpson. N. Y., 1960, p. 232.

стороны буржуазных литературоведов и критиков. Этот роман навсегда закрыл Кинену доступ в критические исследования, монографические труды и книги по истории американской литературы. Вокруг его имени был устроен заговор молчания, существующий до сего дня.

Нам неизвестно, выступал ли Кинен со специальными статьями в защиту своих эстетических взглядов. Но на страницах его романа разбросано много рассуждений по вопросам литературы и искусства, которые позволяют сделать вывод, что этот писатель рассматривал литературу как высшее служение истине, как серьезное общественное явление, призванное не развлекать, а показывать правду и преподносить полезные уроки.

В этом плане интерес представляет сцена в романе, в которой журналист Фред Кэрю протестует против того, что пресса в США не отражает важнейших событий в жизни страны (забастовки, съезды рабочих партий, фермерские восстания и т. п.), а главное внимание уделяет рекламе и описанию балов миллионеров. «Что это значит? Или я сошел с ума или в самом деле в этом заключается подлинная миссия прессы?»¹. Эти рассуждения можно распространить и на художественную литературу: Кинен считает, что миссия литературы состоит в изображении важнейших сторон жизни народа, а не в восхвалении пресыщенных четырехсот семейств.

Кинен в то же время решительно протестует против бойкота правдивой литературы со стороны монополий. Честный старый редактор Ривер с горечью говорит: «Я знаю роман, написанный одним из самых ярких умов Нью-Йорка, но так как автор не захотел опуститься до литературных трюков и ловких ухищрений, возбуждающих любопытство, рукопись лежит на полках фешенебельного издательства, нечитанная вот уже пять лет»².

Устами другого редактора, Блэкдоу, Кинен сурово осуждает современную ему модную буржуазную литературу: «Сегодня романы пишутся исключительно ради гладких фраз и приторной сентиментальности. Каноны, которые в настоящее время управляют вкусами, объявили бы «Ярмарку тщеславия» вульгарной бессмыслицей, а реализм Диккенса грубым и бесчеловечным. Сегодня художественная литература должна быть отражением расслабленных манер и ложных стандартов нашего времени, короче — рафинированным репортажем, показывающим обезьянничанье и лицемерие господствующих классов. Нет, Хиллиард, предоставь писание романов учтивым посредственностям, которые спасают от забвения бесцветность и нанизывают пустые фразы с грациозной легкостью»³.

¹ Henry Keenan. The Money Makers. A Social Parable. N. Y., 1885, p. 103.

² Там же, стр. 105.

³ Там же, стр. 184--185.

Буржуазной литературе США здесь вынесен поистине уничтожающий приговор. Кинен зло высмеивает бостонскую школу и ее отпрыска, «традицию благопристойности» — Холмса, Олдрича, Стэдмана и др. Этим «учтивым посредственностям» Кинен противопоставляет Теккерея и Диккенса, как наиболее яркие фигуры критического реализма. Можно было бы назвать третье имя — Балзака, методу которого бесспорно следует Кинен в своем романе.

Выражая сочувствие своему герою, разоблачающему преступление монополистов Толедо, Кинен замечает: «Я сам обнаруживаю, что пылаю вместе с абсурдным энтузиазмом Фреда и глупо разделяю его веру в то, что факел правды все же может пронизать мрак эгоизма и тьму человеческого тщеславия»¹.

Эти слова можно рассматривать как своеобразное кредо Генри Кинена. Долг писателя, по его мнению, — осветить факелом правды тьму эгоизма и стяжательства, преступный мир миллионеров и политиканов, захвативших власть в Америке, в эпоху «прозлоченного века».

* *
*

Киненом создано в XIX в. пять романов, в том числе «Денежные воротилы» (1884), «Троян, история сентиментального молодого человека» (1885), «Чужестранцы» (1886), «Железная игра» (1891), — роман о Гражданской войне, «Игроки» (1896). К сожалению, о последних четырех романах нам решительно ничего не известно.

Роман «Денежные воротилы» имеет подзаголовок «Социальная притча». Автор стремится осмыслить изображаемые им события, сделать из них определенные выводы, преподать урок своим соотечественникам.

Чтобы избежать преследований и нареканий, автор не только издал свой роман анонимно, но и зашифровал широко известные имена, названия городов и партий. Крупный промышленный город северо-запада Толедо назван в романе Валедо; соседний с ним Чикаго носит имя Бигбрэг, что значит Большой хвостун. Члены правящих партий США выступают под именами оптиматов (республиканцы) и ультракратов (демократы). Один из крупнейших монополистов Америки 80-х годов носит фамилию Гримстоун (Мрачная скала), президент Грант выступает под именем генерала Аякса, а сенатор с самой скандальной репутацией, один из первейших мошенников Америки, носит имя Киллгор (Убей-Забодай) и т. д.

В романе затронуты очень важные темы (преступления монополий, продажность прессы, рабочие восстания), но не все эти

¹ Henry Keenan. Op. cit., p. 218.

темы автору удалось глубоко раскрыть в силу ограниченности его мировоззрения. Кинен — враг монополий. Он понимает, что монополии несут несчастье нации, страдания миллионам трудящихся, бесчестье и преступления. Они несут гибель американской демократии.

Но Кинен верит в буржуазную демократию. Он не видит ничего плохого в свободном предпринимательстве — зло, по его мнению, заключается в монополиях. Он убежден, что существует «честный» бизнес и честные редакторы и журналисты в Америке, которые могут остановить зло. Он не понимает, что монополии логически и неизбежно вырастают из частного предпринимательства.

Рассматривая, однако, роман с точки зрения общественного сознания 80-х годов прошлого века, мы должны будем признать, что по тому времени это была честная и очень смелая книга. В романе показана Америка в бурный период — в период кризиса 1873—1878 гг. и жестоких классовых битв. Кинен показывает возникновение монополий в США, их наступление на демократические свободы, на жизненные права трудящихся.

Монополистическая Америка представлена двумя яркими, типическими фигурами — миллионером Гримстоуном и сенатором Киллгором. Гримстоун, как неоднократно подчеркивает автор, — крупнейший денежный воротила США 70—80-х годов. Прототипами его могли быть Карнеги, Рокфеллер, Морган или Вандербильт.

Кинен замечает, что при изображении карьеры Гримстоуна «ни одна деталь не может быть незначительной, ни один инцидент — банальным»¹. Ценной чертой творческого метода Кинена является его стремление «дать анатомию методов, с помощью которых делаются миллионы, и бросить взгляд на те радости, которые приходят к тем, кто делает миллионы»². И когда он дает эту анатомию, читатель видит, что миллионы загибают самые низкие и подлые люди за счет преступлений и мошенничеств.

Аарон Гримстоун обосновался в Валоде в 1847 г. Он был кузнецом и разбогател еще до Гражданской войны во время строительства железной дороги в Валоде: он скупил все подковы в городе, вывел конный транспорт из строя и получил выгодный контракт на подковку лошадей. После этой ловкой проделки Гримстоун женился на дочери одного из директоров железнодорожной компании, получив большое приданое. Но основное богатство было накоплено им во время Гражданской войны: он колоссально нажился на бедствиях войны.

После войны Гримстоун стал одним из самых могущественных магнатов Запада. «Он владел рудниками в одном месте,

¹ Henry Keenan p. Op. cit., p. 132.

² Там же, стр. 136.

угольными копиями — в другом, домнами — в третьем, механическими заводами — в четвертом месте. В 1870 г. он был директором сорока железнодорожных компаний и президентом двух таких компаний. Под его контролем находились океанские и местные пароходные линии (Тоledo находится на берегу озера Эри, в районе Великих Озер.— *Авт.*). Он вложил полмиллиона в эксплуатацию только что открытых курортов на морском берегу. Короче, он входил в состав одной из тех могущественных группировок, которые выросли в Америке после войны и которые, перефразируя Тьера, «управляли, но не царствовали»¹.

Кинен показывает глубочайшие изменения, происшедшие в общественной жизни США после Гражданской войны, когда крупные хищники, вроде Гримстоуна, захватывали власть в стране. С беспощадной правдой писатель говорит о глубоком кризисе американской демократии, о ее разложении в эпоху монополий.

Кинен показывает, что монополии установили контроль над правительственным аппаратом США. Обличая Гримстоуна, Фред восклицает: «Не оплачиваете ли вы уже много лет судей от Валедо до Нью-Йорка? Не платите ли вы законодателям, чтобы проводить свои законопроекты? Не куплены ли вами сенаторы в Конгрессе, которыми вы командуете, как клерками в своем банке..? Не является ли городской совет Валедо органом, регистрирующим ваши приказы в течение вот уже пятнадцати лет?»².

О Гримстоуне, пишет автор, всюду говорят, что «если он захочет заняться политикой, он сделает себя президентом пожизненно или объявит в стране монархию — настолько доминирующей является его фигура. Пока же его интерес к политике сводится к тому, что он дает деньги для избрания нужных ему людей»³.

Кинен ведет читателя в особняк Гримстоуна, показывает его частную жизнь. Личная жизнь миллионера грязна, а семейная — безрадостна. Богатство развратило его сына Герберта, сделало его ленивым, наглым и жестоким, кутилой и развратником. Он заводит любовницу — хористку Бостонского театра, французскую. Женившись на ней в пьяном состоянии, он грубо и бесцеремонно выдворяет ее с ребенком, чтобы никогда не вспомнить о них.

Аарон Гримстоун, который хотел женить сына на дочери Киллгора, прогоняет сына из дома и лишает его наследства. Однако негодяй торжествует именно потому, что унаследовал качества папаша. После смерти отца Герберт немедленно опротестовы-

¹ Henry Keenan. Op. cit., p. 139.

² Там же, стр. 248.

³ Там же, стр. 247.

вает завещание, подкупает врачей и объявляет, что отец был не в своем уме. Он добивается изменения завещания и получает половину колоссального наследства. Герберт в точности повторил Аарона, став его достойным преемником.

Единственный человек в этой семье, сохранивший человечность, это Нэлли — дочь Гримстоуна. Богатство отца сделало ее несчастной. Нэлли полюбила светского фата Хиллиарда, модного салонного писателя. Прельстившись богатством, Хиллиард делает ей предложение, но, услышав об угрозе отца лишить дочь наследства, если она выйдет за него замуж, Хиллиард немедленно отступает. Нэлли остается старой девой, отказавшись выйти замуж за партнера отца. Счастье оказалось для нее невозможным. Таковы те «радости», которые несут миллионы их владельцам.

С таким же безжалостным реализмом изображает писатель мир политиканов. Зловещая фигура сенатора Киллгора представляет собой триумф реализма Кинена. Ставленник миллионера Гримстоуна, Киллгор, войдя в сенат с долгами на шее, через несколько лет сам становится миллионером. О нем говорят, что «это сильнейший человек в стране, и он станет президентом после того, как генерал Аякс отойдет в сторону»¹.

Столкнувшись лицом к лицу с этим негодяем, явившимся в редакцию с обвинением в шантаже в связи с опубликованием компрометирующей его статьи, Фред бросает ему в лицо правду о его развратной жизни, казнокрадстве, взяточничестве и подкупках. Этот прием придает разоблачениям Кинена характер неотразимых фактов. «Когда вы забываете об уважении, которое вы обязаны оказывать высокому учреждению, куда вас избрали,— заявляет Фред,— я имею право напомнить вам о вашей низости как человека; о том, что ваша личная жизнь заражена моральной проказой; жертвы вашей похоти Сатира известны всему городу; вы разрушаете счастливые семьи, вас избивали на улице оскорбленные мужья.

Вы вошли в Конгресс семь лет назад, не имея за душой и тысячи долларов. Теперь вы фигурируете среди акционеров национального банка как владелец полумиллионной доли его капитала; вам принадлежит еще полмиллиона, вложенных в финансовое предприятие генерала Макомбера.

Вы заплатили Остину Грею двадцать тысяч долларов за его голос и за голоса четырех других ультракратов на выборах в законодательную палату, когда пять членов вашей собственной партии отвернулись с отвращением от вашей кандидатуры и покинули закрытое собрание партийных лидеров. Вы покупали людей как баранов в прошлой избирательной кампании, чтобы отдать голоса штата Аппалача генералу Аяксу; вы собрали на-

¹ Henry Keenan. Op. cit., p. 93.

стоящие отбросы, чтобы заполнить учреждения в нашем штате. И вы являетесь ко мне и говорите о шантаже!»¹.

Под статью Киллгору его любовница, мадам Домингуэз, порочная и алчная особа. «Эта женщина обладает большей властью в Конгрессе, чем его большинство,— говорят Фреду.— Это она разработала проект эксплуатации Сан Доминго... Это она превратила лоббизм во всемогущий институт»².

Так бесстрашно разоблачает писатель мир монополий в его социальном и нравственном аспектах. Он убеждает читателя в том, что власть в Америке в «позолоченном веке» перешла к самым темным, авантюристическим элементам.

Явление, которое встревожило уже Бальзака и которое, одновременно с Киненом, исследовал Мопассан в «Милом друге»,— превращение прессы из стража общественных интересов в служанку монополий— это явление внимательно исследует и Кинен, понимая его зловещие последствия.

История первого изгнания Фреда Кэрю из газеты по-бальзаковски раскрывает процесс подчинения прессы монополиям США. За правдивую информацию о забастовке углекопов Пенсильвании Фред Кэрю стал жертвой шантажа: ему подбрасывают деньги, а потом полиция обыскивает его и обвиняет в том, что он куплен профсоюзами. Редактор газеты, зная о неподкупности Фреда, тем не менее увольняет его.

Наивный журналист, свято веривший в честность прессы, в ее высокое назначение, с ужасом видит, как глубоко она пала в Америке: «Молодой человек внутренне содрогнулся и почувствовал страх перед этим прожорливым, злобным чудовищем, которое он всего несколько месяцев назад считал стражем морали, религии и порядка»³.

Кинен показывает, что дело не в редакторе, уволившем Фреда, так как самого редактора держатели акций газеты могут вышвырнуть в любой момент. Писатель заставляет своего героя понять печальную истину: «Уолл-Стрит, Вашингтон, правящие круги, немногие люди, дергающие за нити— вот кто на самом деле контролировал журналистов и управлял мозгами одаренных людей, из которых состоит большинство работников нью-йоркской прессы»⁴. Глубокое падение американской прессы, превращение ее в шавку, лающую по приказу монополий,— все это показано в романе подробно и убедительно. Многозначителен путь журналиста Сандерса, этого американского Лусто, который рассказывает Фреду историю своего падения и заявляет своему собеседнику, что он кончит тем же.

Кинен одним из первых указал на страшную силу рекламы,

¹ Henry Keenan. Op. cit., p. 214—215.

² Там же, стр. 92.

³ Там же, стр. 56.

⁴ Там же, стр. 52.

которой подчинена американская пресса, в результате чего для освещения важнейших событий в жизни страны остается несколько строк в номере.

Впоследствии роль рекламы и ее пагубное влияние на культуру и искусство в Америке покажут Генри Фуллер и Теодор Драйзер.

Для творческого метода Кинена характерна бальзаковская дотошность, стремление дойти до корня вещей. Мы видим, как чистоган проникает во все формы жизни, как он грязнит все, к чему он прикасается. Мы видим, как деньги могут подавить настоящий талант и открыть дорогу посредственности. Красноречива история с певицей мисс Гермит.

Однажды в Нью-Йорке к Фреду явился богатый молодой человек, некий Абейль, и попросил помочь сделать карьеру своей любовнице, мисс Гермит. Он предлагает тысячу долларов «за услугу».

Писатель хорошо передает состояние героя, отвергнувшего взятку: «Его охватило гнетущее ощущение отвращения и отчаяния. Какой толк был в его честном труде и чистой совести, если так оценивалось дело его жизни, которое он обожал? Лучше, в тысячу раз лучше профессия плотника или кузнеца, неторопливый труд пахаря»¹.

Монополии сделали профессию журналиста грязной профессией. Но Фред все еще не верит во всеобщую развращенность прессы. «Немногие, которые позорят нашу профессию взятками», говорит он, не могут скомпрометировать весь журналистский мир. И вот он пытается честным путем поддержать начинающую певицу и доказать Абейлю, что он ошибается, будто в Америке это нельзя сделать бескорыстно. Фред убеждается, что и в сфере искусства «дирижируют» дельцы.

Фред отправляется к знакомому театральному критику и говорит ему о мисс Гермит. «Да, я слышал о ней... Кто дирижирует этим делом?»

— Как — кто дирижирует? Я не понимаю вас, мистер Хагер.

— Ну, я имею в виду, кто финансирует его, кто оплачивает афиши, рекламу и другие расходы. Вы же знаете, что ни целые театральные представления, ни отдельные выступления не устраиваются ради прекрасных голосов и красивых глаз. Прежде чем я возьму на себя риск, я должен определенно знать, что существует человек с деньгами, который поддерживает это мероприятие»². Фред краснеет от стыда, убедившись, что Абейль был прав.

Показывая как далеко зашла власть монополий над прессой в Америке, Кинен в то же время глубоко прав в своей вере в

¹ Henry Keenan. Op. cit., p. 108.

² Там же, стр. 109.

здоровые силы американской журналистики, верные демократическим идеалам, своему народу. Представителями этих сил выступают старый журналист Риверс, редактор «Томагавка», и молодой Фред Кэрю, редактор «Орла». Но, верный жизненной правде, Кинен показывает неравенство сил, колоссальные трудности, которые встают на пути честных газет и журналов. Писатель приводит историю крупного журнала «Форум», в редакции которого оказались честные люди, не пожелавшие подчиниться диктату миллионеров. «В журналистике они (миллионеры.— Авт.) всемогущи, ибо если они не могут уничтожить человека, они могут купить акции газеты или журнала и лишить его хлеба. Посмотрите, что случилось вчера. Один из самых крупных журналов страны противостоял Дорру (могущественный миллионер, предполагаемый зять Гримстоуна.— Авт.) и разоблачил перед негодующим общественным мнением его методы, обнаружил такие его мошенничества, которые в любой другой христианской стране послали бы его на виселицу. Дорр разжигает распри среди держателей акций, разоряет журнал, потом покупает его, и теперь он фактически управляет органом, который годами разблачал его... Если Дорр захочет, он будет контролировать любой журнал в стране, и это — факт, ибо у него есть любопытные способы заставить замолчать многих из них»¹.

Такая же участь постигла газету Фреда «Орел», разоблачавшую мошенничества Гримстоуна в Толедо: она была куплена Гримстоуном, а ее редактор был вышвырнут и заменен «своим человеком». Правдивость и глубина отражения американской жизни XIX в. делают роман Кинена ценным документом эпохи. Он помогает также понять современную журналистику в США.

Генри Кинен — один из немногих американских реалистов XIX в., не прошедших мимо грандиозных классовых битв в США. Устами Фреда автор говорит о том, что капиталистическое общество чревато пролетарской революцией, что она рано или поздно должна произойти. В столкновении с Гримстоуном Фред заявляет: «В течение многих лет богатые и только богатые создавали законы для богатых. Эти законы делали возможным для вас и таких, как вы, накапливать капиталы, награждая миллионы на миллионы, в то время как капитал народа неуклонно исчезал... Дело дошло до того, что сегодня рабочий человек фактически оплачивает военные долги из своего заработка, в то время как миллионеры захватывают общественное достояние... Сегодня под властью законов миллионеров у нас совершается грабеж этого достояния: завтра под властью законов пролетариата у нас будет восстановление награбленного, возвращение его. Запомните мои слова: революция может медлить,

¹ Henry Keenan. Op. cit., p. 157.

но она неизбежна, как неизбежно на смену ночи приходит день»¹.

Гримстоун, разумеется, кричит, что это чистое безумие, он обвиняет Фреда в коммунистической пропаганде и угрожает расправой.

Но обвинения Гримстоуна неосновательны: Фред пугает Гримстоуна призраком революции и сам боится ее. Он обвиняет Гримстоуна и других монополистов США в том, что они своей алчностью погубят Америку, вызвав революцию. Во всем этом сказывается непоследовательность самого автора. Особенно ярко она сказывается в изображении забастовки, переросшей в восстание пролетариата Валедо. Здесь обнаруживаются кричащие противоречия мировоззрения Кинена: он говорит о неизбежности пролетарской революции и в то же время страшится ее и даже считает ее ошибкой, ибо, по его мнению, в Америке есть другие способы бороться за права народа. Не случайно поэтому рабочее восстание в Валедо рисуется *исключительно* как результат провокации монополий. Они послали своих агентов к бастующим рабочим, они вложили оружие в руки отчаявшихся людей и спровоцировали восстание.

В ходе восстания агенты миллионеров поджигали старые здания фабрик с негодным оборудованием. Таким образом, монополисты одним выстрелом убили двух зайцев: потопив в крови восстание, уничтожив смелых рабочих вождей, они в то же время предъявили правительству счет за уничтоженные негодные здания и оборудование, получив огромную компенсацию.

Американская буржуазия не раз прибегала к подобным провокациям, чтобы расправиться с пролетариатом и его лидерами. Кинен, в сущности, предсказал чикагскую провокацию 1886 г., хеймаркетскую трагедию.

Но Кинен не может допустить, что пролетариат может взяться за оружие по *собственному почину*. Автор боится революции, он не считает ее необходимой. Не случайно глава о мятеже в Валедо называется «Бунт Калибана». В этих словах заключен скрытый страх писателя перед восставшим пролетариатом. Кинен боится выхода Калибана (темных, грубых сил) из-под власти разумных сил, интеллекта.

В этом, повторяем, заключается главное противоречие романа. Но это противоречие было неизбежной данью времени. Важно, что Кинен не проходит мимо грандиозных событий дня и даже не отделяется беглыми упоминаниями о них. Героической борьбе пролетариата Толедо против монополий посвящено целых три главы. Автор ведет нас в железнодорожные мастерские, на рабочие митинги; он показывает нам и отдельных рабочих и их боевых вождей; он описывает жаркие бои

¹ Henry K e e n a n. Op. cit., p. 247.

рабочих с полицией и войсками, дым и грохот сражений. Поистине создается грандиозная картина пролетарской борьбы XIX в.

При описании эпизодов этой борьбы Кинен одерживает победу над своими предрассудками. Боясь революции, он в то же время отдает должное восставшему пролетариату. Кинен создал замечательный образ вождя восставших рабочих, известного под кличкой «Грит» (что значит твердый, сильный). Любопытно, что Грит не является рабочим Толедо: он прибыл сюда во главе ста шахтеров Пенсильвании для оказания помощи восставшим рабочим Толедо.

После того как на рабочей ассамблее, собравшейся для выработки плана восстания, был допрошен провокатор, сознавшийся, что он был нанят синдикатом, чтобы подстрекать рабочих к восстанию и поджигать здания, слово берет Грит. В речи Грита слышатся отголоски великих битв американского пролетариата 70-х годов, когда рабочие захватывали власть в Сент-Луисе Питтсбурге, чувствуется горячее дыхание боев 1877 г.:

«Мы, зарабатывающие наш хлеб под землей,— мы не удивляемся этому... Мы видели законы, созданные для того, чтобы согнуть наши души и наши тела... Но мы до сих пор говорили — теперь будем действовать! Они имеют в виду заставить нас убивать невинных, они хотят сделать нас виновными в мятеже перед законом. Тогда я в первую очередь готов воздать им по заслугам, со мной сотня ребят, которые настроены точно так же.

Ведь это совсем не жизнь — жить так, как мы живем. Когда мы просим самое необходимое, мы — смутьяны; когда мы сходимся, чтобы поговорить о наших бедах, мы — нарушители закона; когда мы объединяемся, чтобы потребовать свои права, мы — злодеи. Так пусть же будет так! Будем действовать согласно их словам, ответим ударом на удар. Посмотрим, может ли наш разум соперничать с их мозгами. Их мало, нас много. Возьмем же оружие, которое они вложили нам в руки; поднимем против угнетателей! Пусть запылают нажитые нечестным путем дворцы над их головами! Пусть пята нашего справедливого гнева попирает тела этих злобных созданий! Не пощадим ни одного человека, который вырывал у нас хлеб из рта, лишал крыши над головой!

Они создали законы, чтобы держать нас в страхе, и эти законы в большинстве своем кровожадны и односторонни... Но мы — большинство и поэтому мы — закон. Пусть же алчность, грабеж и обман страшатся нас! Мы можем их устранить. Мы живем под властью линчующего закона Маммоны — установим же линчующий закон простых людей!

У них десять тысяч солдат, возможно и больше. С нами же половина сердец всей страны! Ответим же ударом на удар, ибо все равно нас ждет медленная смерть! Чем больше мы уступаем,

тем больше нас принуждают уступать. Все равно нам умирать — либо теперь, в мужественном сражении, либо у холодного очага или в душливых шахтах. Они объявили войну: дадим им войну и дадим как мужчины!»¹.

Фигура Грита поражает своим величием, монументальностью. В его речи поражает все: и сила гнева, и логика, и гениальная мысль о необходимости диктатуры пролетариата («линчующий закон простых людей»), и могучий ораторский пафос. Грит — великолепный оратор, Демосфен рабочий предместий, пламенный трибун, выдвинутый пролетариатом, поднявшимся на священную борьбу.

В ходе развернувшейся борьбы Грит становится во главе восстания. Он формирует ударные бригады и руководит боями на вокзале, на улицах и площадях. Он был ранен в боях и после разгрома восстания схвачен и казнен по приговору суда. Велика заслуга писателя, создавшего образ, которого не знала до сих пор американская литература. Для американского реализма это было исключительно важным завоеванием.

Однако Грит — эпизодическая фигура, и сам автор разделяет его взгляды лишь отчасти. Положительного героя он ищет в другом направлении. Таким героем выступает в романе журналист и редактор Фред Кэрю, сын известного доктора г. Валедо. У него есть твердые принципы, у него есть характер, он не растерялся во время шантажа и травли, он не капитулировал перед Маммоной. Заметив, что монополии пытаются его купить бесплатными обедами и отелем на курорте Саратога, он избегает ловушки, в которую попадали многие журналисты и даже крупные писатели.

Покинув Нью-Йорк, Фред уезжает в родной город Валедо и, став редактором газеты «Орел», занимается «чисткой политики», борется со злоупотреблениями муниципалитета, разоблачает миллионеров Гримстоуна и Киллгора. Изгнанный Гримстоуном с поста редактора, Фред и в этот момент не отступает. На деньги, одолженные у друзей, он создает новую газету «Свободная пресса», которая завоевывает симпатии простого народа, особенно рабочих. Этому факту автор придает многозначительный смысл: правдивая, независимая пресса — вот те способы и пути борьбы против монополий, которые могут остановить зло!

Этим же объясняется и поведение Фреда во время рабочего восстания. Автор ставит своего героя в двусмысленное положение. Непримируемый враг монополий, защитник интересов народа, Фред, находясь в стане восставших, спасает Герберта Гримстоуна и любовницу Киллгора, мадам Демингуэз, от расправы рабочих. Если рабочие берутся за оружие, то Фред отстаивает мирные способы борьбы, реформы. Накануне восста-

¹ Henry Keenan. Op. cit., p. 296—297.

ния Фред пытается отговорить рабочих от этого акта. «Его цель состояла в том,— пишет Кинен,— чтобы удержать рабочих от бунта и беспорядков, которых стали требовать некоторые из них. Большинство же пошло за ним, то есть стремилось исправить положение с помощью просвещенных законов»¹.

Кинен не решился сделать своего героя активным участником восстания. Ни автор, ни его герой не могут перейти этот Рубикон! После разгрома восстания Фред, избежав расправы, остается редактором честной, неподкупной газеты.

В конце романа Кинен так говорит о миссии своего героя: «Миссия Фреда была закончена. Он доказал, что деньгам можно бросить вызов и остановить их». В то же время он обвиняет монополии в том, что они спровоцировали восстание, и предостерегает общество от опасности игры с огнем: «Это может кончиться опасным экспериментом в конце концов, ибо массы, если даже они ошибаются или вслепую нащупывают путь, используя несовершенные средства, несомненно найдут верные пути и победят в будущем»².

Фреда (и автора!) пугает эта перспектива. Он защищает джефферсоновскую демократию и от монополий и от революционного пролетариата. Эта слабость объяснима, она была свойственна многим честным американским писателям XIX в. Только время, только дальнейший ход развития капитализма могли убедить передовые умы США XIX в., что пролетариат, освобождая себя, несет освобождение всему человечеству от всяких форм эксплуатации и гнета.

Глава X

МАРК ТВЕН

Первый период творчества *(1865—1885)*

В американском литературоведении идет непрерывная борьба вокруг творческого наследия Марка Твена. Типичная для буржуазно-охранительной критики и самая распространенная трактовка определяет Твена как безобидного юмориста, шутника, развлекателя. Еще при жизни писателя буржуазная критика навязывала ему эту роль. Сам Хоуэллс в статье «Марк Твен» (1882), хотя и признавал, что «в глубине его души спрятана ожесточенность реформатора», сделал такой конечный вывод: «Мы бы несправедливо ограничили его как художника, назвав его сатириком»³.

¹ Henry Keenan. Op. cit., p. 262

² Там же, стр. 313.

³ W. D. Howells. My Mark Twain. Reminiscence and Criticism. N. Y., 1910, pp. 131, 141.

Душеприказчик Марка Твена и его первый биограф, Альберт Пейн, писал в 1912 г., что главное призвание Твена — это юмор. Грант Найт, автор «Истории американской литературы и культуры» (1932), заявил, что Твен вошел в историю американской литературы не как романист, публицист и сатирик, а как автор юмористических рассказов. «Сегодня,— пишет Найт,— Марк Твен воспринимается не как романист и публицист, но как юморист». Далее, назвав Твена «одной из величайших литературных фигур своего времени», критик мельчит и искажает творчество Твена: «Он явился, чтобы символизировать Америку того периода — с ее грубой энергией, отсутствием почтения к старой Европе, с ее презрением к лощенной культуре, с ее характерной жизнерадостностью духа»¹.

В связи с этим пессимизм позднего Твена рассматривается критиками этой группы как нечто неожиданное и случайное. Они подчеркивают при этом, что, отказавшись от юмора ради сатиры, Твен изменил своему подлинному призванию, «испортил» свою писательскую карьеру.

Несмотря на то что в настоящее время появился новый материал о Твене, извлечены из сейфов многие его произведения, опровергающие эту точку зрения, до сих пор буржуазные критики, не боясь показаться смешными, цепляются за изжившую себя концепцию. Весьма откровенен на этот счет современный литературовед Чарльз Найдер, издавший в 1959 г. «Автобиографию» Твена в изуродованном виде. В предисловии к этой книге Найдер пишет: «Мой том содержит главным образом анекдотический материал, но я считаю, что это — его достоинство, а не дефект, ибо в анекдоте точно отражается подлинная творческая склонность Марка Твена»². В письме в «Литературную газету» Найдер красноречиво признается: «Для меня Марк Твен, по сути своей, великий выдумщик, а вовсе не великий мастер политических высказываний»³.

Другая концепция была выдвинута Ван Уик Бруксом в его книге «Испытание Марка Твена» (1920; 2-е изд. 1925). Впервые в Америке Брукс заговорил о «скрытой трагедии» Марка Твена. Брукс доказывает, что Твен вовсе не был юмористом, что эта роль была навязана ему общественным мнением и что она тяготила его. Подлинным призванием Твена была сатира. Критик приводит в своей книге огромное количество фактов (правда, не до конца осмысленных), объективно свидетельствующих о том, как настойчиво капиталистическая Америка отвлекала Твена от его подлинного назначения, как она мешала ему стать великим художником, «вторым Сервантесом».

¹ Grant Knight. American Literature and Culture. N. Y., 1932, p. 367.

² The Autobiography of Mark Twain as Arranged and Edited, with an Introduction and Notes by Charles Neider. N. Y., 1959, p. XX.

³ «Литературная газета», 12 декабря 1959.

Сам Брукс обвиняет в этом только ближайшее окружение Твена — жену и друзей, но больше всего он обвиняет самого писателя в легкомысленном отношении к своему необыкновенному дару. При этом критик широко использует фрейдистский психоанализ, только что вошедший в моду в Америке. В результате Брукс, верно угадавший внутреннюю драму писателя, не смог вскрыть той истины, что вся капиталистическая Америка с ее ставкой на развлекательность и сенсацию, с ее низкими культурными стандартами, с ее враждебностью к реализму, упорно отвлекала Твена от великой цели, от такой задачи, которая была достойна его таланта, и навязывала ему роль безобидного юмориста. Это и была подлинная пытка Марка Твена.

Второй порок книги Брукса заключается в том, что критик явно преувеличивает пагубное влияние среды на Твена, он говорит о полной капитуляции великого писателя перед буржуазной Америкой: «Его карьера может быть охарактеризована как неуклонный процесс приспособления к окружающей среде, — пишет Брукс. — Он отрекся от той духовной независимости, без которой творческая жизнь невозможна»¹.

Обладая даром великого художника, говорит Брукс, Твен не развил этот дар и поэтому не стал великим художником. Брукс называет Твена «жертвой задержанного развития», «неразвившимся гением» и пытается развенчать Твена как художника. Чтобы убедить в этом читателя, Бруксу приходится идти на явное искажение смысла самых лучших произведений зрелого Твена. Его сатирические рассказы Брукс называет «пустыми жестами» неудавшегося сатирика².

Конечный вывод Брукса таков, что новому поколению американских писателей нечему учиться у Твена³. Так, начав разрушать легенду о Твене — развлекателе и шутнике, Брукс создал новую легенду о Твене — «неосуществившемся сатирике», исказив подлинный облик великого писателя.

Против концепции Брукса выступил Бернард Де Вотто, второй душеприказчик Твена. В книге «Америка Марка Твена» (1932) Де Вотто обвинил Брукса в тенденциозном подборе фактов и многочисленных натяжках. Однако сам Де Вотто (особенно в последующих книгах «Марк Твен в гневе» — 1940 и «Марк Твен за работой» — 1942) еще более искажает облик Марка Твена, человека и художника. Де Вотто тщится представить его мистиком и декадентом⁴.

¹ Van Whyck Books. The Ordeal of Mark Twain. N. Y., 1920, p. 99.

² Там же, стр. 99.

³ Там же, стр. 267.

⁴ Подробнее об этом см. статью проф. Р. М. Самарина «Истинный Марк Твен» («Soviet Literature», 1950, № 6).

Буржуазные исследователи, вынужденные объяснить, почему Твен-шутник стал обличителем-сатириком, охотно прибегают к биографическим фактам. Альберт Пейн в своей книге «Марк Твен. Биография» (1912) объясняет это разорением Твена-издателя и утратой близких ему людей. Брукс, отвергая доводы Пейна, выдвигает другую причину: пессимизм Твена был порожден горьким сознанием того, что жизнь прожита неверно, что она прожита впустую¹.

На самом деле превращение Твена из юмориста в гневного сатирика было исторически неизбежным. Оно было обусловлено развитием монополий, формированием империализма с его чудовищными преступлениями против американского народа. Иллюзии раннего Твена, верившего в буржуазную демократию, оказались разбитыми перед лицом этих бедствий. Это и породило грозную сатиру Твена. Пессимизм же этого писателя был вызван его оторванностью от рабочего движения, непониманием его будущего.

Прогрессивная американская критика, не отрицая временной растерянности Твена, отстаивает его лучшие завоевания, выявляет его лучшие традиции. Показательна в этом плане статья Теодора Драйзера «Два Марка Твена» (1935). Показывая глубже Брукса «пытку» Марка Твена, рассказывая о насилии, которому подвергся этот писатель, Драйзер своей статьей в то же время разбивает негативную концепцию Брукса и восстанавливает в правах Твена как великого художника.

В начале статьи Драйзер опровергает ходячее мнение о Твене как «неисправимом шутнике», «неистощимом юмористе» и называет его «крупнейшим и оригинальным мыслителем-пессимистом»².

Отмечая у Твена «поистине раблезианский дар юмора», Драйзер заявляет, что другими замечательными качествами Твена явились «его менее заметный для широкой публики и, так сказать, затаенный дар, его талант изображать мрачное и разрушительное... а также сила и ясность его реализма и критики»³. Драйзер говорит о сатирическом даре Твена, умевшего писать в духе Салтыкова-Щедрина.

Но обладая этими данными «великого реалиста», Марк Твен, замечает Драйзер, обходил мрачные и трагические стороны американской жизни. Он не решался правдиво передать «современную действительность такой, как он ее знал»⁴. Конкретизируя это положение, Драйзер пишет: «Твен не мог не знать о развращенности нравов, о несправедливости, лишениях и стра-

¹ Van Whyck Books. The Ordeal of Mark Twain, p. 10.

² Теодор Драйзер. Собр. соч. в 12 томах, т. 11, стр. 581.

³ Там же, стр. 582.

⁴ Там же, стр. 591.

даниях большинства окружающих его людей... Однако во всех своих описаниях Америки, за исключением... автобиографии, Твен нигде не говорит об этом с возмущением, что не помешало ему позже трогательно писать о принце и нищем, о том, что переживал или мог бы переживать принц, познакомившись чисто случайно с нищетой»¹.

Драйзер верно устанавливает причины этого уклонения Твена от изображения суровой американской действительности. Во-первых, он указывает на то, что оптимизм американской нации еще не был поколеблен, а затем называет другие факторы — «влияние семьи и среды». Хорошо видна ложь и лицемерие окружающей жизни, «Твен не осмелился восстать. Он боялся того, что скажут его друзья. Его ждал остракизм, как он ждет всякого, кто не хочет идти в ногу с толпой, и неприятности, и страдания. Он не мог сделать того, не мог сделать этого — не мог, скажем, выступить с резким обличением какого бы то ни было явления американской жизни... И потому Твен совершенно не касался того, что действительно происходило в Америке»².

Перечислив столпов «традиции благорастойности», Драйзер пишет: «Из-за таких людей... он не делал того, что мог бы сделать. И сам он признается в этом. Он громко кричит от могилы: «Я подвергался насилию. Я потерпел поражение. Я ненавижу трусливый, лживый мир, окружавший меня»³.

Драйзер мог бы сослаться на другое признание Твена из его «Автобиографии»: «Меня бесконечно поражает, что весь мир не заполнен книгами, которые с презрением высмеивали бы эту жалкую жизнь... Почему я не пишу эту книгу? Потому что я должен содержать семью. Это единственная причина»⁴.

Но Драйзер говорит о том, что Твен, сопротивляясь насилию, стремился наверстать упущенное. «Я не могу требовать от Твена, чтобы он был не тем, кем он был. Ибо он все-таки рассказал все о том, что боялся опубликовать при жизни, и этими своими произведениями сам сказал, что хотел бы стать другим и творить иначе». Величие Твена, — заявляет Драйзер, — в том, что, временно отступая, он так и не подчинился буржуазной Америке, он остался верен своему народу, демократическим идеалам. В доказательство Драйзер показывает его сильные стороны, называет его великие произведения. Далее Драйзер делает такой вывод: «На самом деле, как вы видите, Твен — не два человека, а один — вдохновенный, на какое-то время отклонившийся от своего пути гений, который все-таки стал самим собой»⁵.

¹ Теодор Драйзер. Собр. соч. в 12 томах, т. 11, стр. 589.

² Там же, стр. 593.

³ Там же, стр. 594.

⁴ Марк Твен. Собр. соч. в 12 томах, т. 1, стр. 57.

⁵ Теодор Драйзер. Собр. соч. в 12 томах, т. 11, стр. 594.

Статья Драйзера лучше помогает понять и драму Твена и его величие, чем негативная книга Брукса.

Современная прогрессивная американская критика идет по пути Драйзера. Она выявляет лучшие традиции Твена, на которых должны учиться и которые должны продолжать молодые силы американской литературы.

Такова, например, книга Филиппа Фонера «Марк Твен — социальный критик» (1958), в которой Фонер знакомит читателей с многими важными документами, неизвестными доселе, и справедливо ставит Твена в ряд передовых мыслителей США своего времени.

В этом же направлении идет работа советского литературоведения. Советские исследователи внесли большой вклад в изучение творческого наследия великого американского писателя, они защищают это наследие от искажения и недооценки. Советские ученые ввели в обиход многие, неизвестные до последнего времени произведения Твена, подтверждающие мнение о нем как о великом художнике-гуманисте. Они стремятся раскрыть перед читателями все богатства — идейные и художественные — этого гения американской литературы. Следует назвать в первую очередь статью проф. Р. М. Самарина «Истинный Марк Твен» (1950), монографию М. Бобровой «Марк Твен» (1952, 2-е изд. 1962), М. Мендельсона «Марк Твен» (в серии «Жизнь замечательных людей», 1958) и его вступительную статью к 12-тому собранию сочинений М. Твена (1959). Твену посвящено большое количество диссертаций и статей, публикуемых в «Ученых записках».

Однако, энергично защищая наследие Твена от искажений, отдельные советские литературоведы склонны снять вопрос о внутренней драме Твена, подвергшегося невероятному давлению и насилию. Давая отпор Бруксу, его легенде о капитуляции Твена перед капиталистической Америкой, они, незаметно для себя, ударились в другую крайность и считают, что великому писателю все было нипочем и что Драйзер неправ, ибо он преувеличивает растерянность Твена. Отсюда возникает тенденция рассматривать творческий путь Твена как сплошное победное шествие по пути критического реализма, как неуклонное продвижение писателя от одной победы к другой.

Но факты говорят о том, что некоторое время, особенно в первый период творчества, Твен не решался изображать современную ему действительность, предпочитая описывать либо европейскую жизнь, либо прошлое Америки. Так появились книги «Простaki за границей» (1869), «Закаленные» (1872), «Приключение Тома Сойера» (1876), «Пешком по Европе» (1880), «Принц и нищий» (1882), «Жизнь на Миссисипи» (1883), «Том Сойер за границей» (1894), «Том Сойер — сыщик» (1896), «Жанна Д'Арк» (1896), «По экватору» (1897) и др.

Учитывая могучий талант Твена, его «затаенный дар» великого сатирика и реалиста, мы считаем, что все эти книги не выявляли возможностей писателя, ибо в них отсутствовала современная Америка.

Правда, в своих книгах, изображающих Европу и довоенную Америку, писатель не отрывается полностью от современности. М. Боброва обнаруживает в них иносказания о современной Америке. Действительно, Марк Твен вынужден был использовать иносказание, намек, подтекст для постановки острейших проблем жизни, как это было, например, у Салтыкова-Щедрина. Замечателен в этом плане рассказ «Великая революция в Питкарне» (1879) и роман «Янки при дворе короля Артура» (1889).

Но, во-первых, не всегда эти иносказания у Твена доходили до сознания современников (например, в романе «Принц и нищий»). Во-вторых, не говорят ли они о том, что Твену зажимали рот, не давали говорить полным голосом, заставляли его уходить в глубокое прошлое — в эпоху короля Артура и Жанны Д'Арк?

В конце концов Твен разорвал путы, он бросил в лицо монополистической Америки прямые обвинения в ее преступлениях перед народом. Но не следует замалчивать трудности, с которыми столкнулся Марк Твен. Выяснить их — не значит умалить достоинство этого «вдохновенного гения», как назвал Твена Драйзер. Напротив, это позволит лучше понять условия, в которых развивался американский критический реализм, и те препятствия, которые стояли на его пути; это позволит лучше понять отступления и падения других реалистов. То, что временно поколебало Твена, вызвало его растерянность, то погубило Г. Фредерика, Х. Гарленда, У. Пейна и др.

Следует, конечно, учитывать и идейную эволюцию Твена, который терял иллюзии об Америке постепенно, по мере того как их терял народ.

И когда Твен показал свои львиные когти, когда он заговорил языком сатиры, буржуазная Америка отнеслась к этому враждебно. Но так как к этому времени имя Твена пользовалось огромной популярностью, то замолчать или затравить его было нелегко. Тогда в ход были пущены другие методы. Этому Гулливеру американские лилипуты пытались связать руки тысячами невидимых нитей, о чем он с горечью рассказывает в своей «Автобиографии». Твен не смог опубликовать рассказ «Письмо ангела-хранителя», написанный в 1886 г. и опубликованный в 1946 г. Он прятал в сейфе множество памфлетов и произнесенных речей, которые он завещал опубликовать через сто лет после его смерти.

Творческая драма Твена — еще одно доказательство тех колоссальных трудностей, которые вставали на пути критического реализма в США.

Весь творческий путь Марка Твена четко делится трагическими событиями 1886 г. на два периода. Первый период творчества писателя заключен между 1865 и 1885 гг.

Сэмюэль Клеменс прошел богатую жизненную школу. Подобно Уорду и Нэсби, он был типографским учеником и рабочим-наборщиком, кочевавшим по городам и местечкам Запада. Когда Клеменсу перевалило за двадцать, он, подобно Хуперу, стал лоцманом на реке Миссисипи. Жизнь на большой судоходной реке давала огромный запас наблюдений, знание народной жизни. Кроме того, Клеменс оказался в районе самого широкого распространения устного рассказа, попал в стихию западного юмора.

Перекочевав затем в Неваду, Сэмюэль Клеменс в течение нескольких лет был старателем и рабочим приисковых шахт. Это — еще одна страница его биографии, так сказать, бретгартовская страница. В городе Виргиния он встречается с Артемусом Уордом и получает от него первые уроки мастерства. Подобно большинству великих юмористов Запада, Клеменс берет себе псевдоним и входит в литературу под именем Марка Твена. В 1864 г. Марк Твен переезжает в Калифорнию и в Сан-Франциско проходит школу учебы у Брет Гарта.

Творчество молодого Твена вобрало в себя лучшие достижения американского юмора и литературы местного колорита. Нельзя согласиться с Бруксом, что обращение к юмору было губительным для Твена. Уже Драйзер оценил «поистине раблезианский» юмор Твена.

Мы знаем, что американский юмор нес в себе и сатирические тенденции (Брукс этого не заметил!). Эти тенденции народного юмора не могли не сказаться на Твене. Сатирический дар Твена — это отнюдь не позднее явление, появившееся у него на склоне лет, как об этом говорит большинство американских критиков. Уже самые ранние произведения Твена несут сатирический характер, направлены против лживого сентиментального изображения американской жизни. Молодой Твен вступает в полемику с бостонской школой и «традицией приличия и благовоспитанности» в рассказах о дурном и хорошем мальчике.

«Рассказ о дурном мальчике» (1865) — это одновременно и пародия на слащавые сентиментальные истории о скверных мальчиках для воскресных школ, и реалистическое кредо молодого писателя. В рассказе Твена собраны все типичные эпизоды, излюбленные авторами душеспасительных назидательных рассказов. Писатель пародирует тошнотворные рецепты, по которым создаются книжки для воскресных школ.

У дурных мальчиков обязательно должны быть «больные матери, которые учат их молиться перед сном... Съев тайком варенье, дурные мальчики терзаются раскаянием, падают на колени и обещают исправиться; ворую яблоки в чужом саду, они падают с яблони, получают увечье и, пролежав много дней в постели, раскаиваются и исправляются; ...дурные мальчики убегают из дома, скитаются по белу свету, а потом возвращаются печальными и одинокими и узнают, что их близкие спят на тихом погосте»¹.

Отвергая эти рецепты, Твен дает свой вариант истории дурного мальчика. Его герой совершил множество пакостей и даже подлостей, но ни разу не раскаялся. Более того, за все свои гадости скверный мальчик не только не был наказан богом, но превратился в богатого человека. Нажив состояние всякими плутнями и мошенничествами, этот «самый гнусный и отъявленный негодяй в деревне пользуется всеобщим уважением и стал одним из законодателей штата»². Этот рассказ можно рассматривать как набросок целой повести или реалистического романа.

«Рассказ о хорошем мальчике» (1870) представляет собой продолжение полемики с бостонцами, начатой в 1865 г., новую защиту реалистического метода. Снова Твен саркастически высмеивает лживую, сентиментальную продукцию бостонской школы и ее последователей. Твеновский Джейкоб каждый раз попадает в беду, совершая «те самые поступки, за которые мальчики в книгах получали награду»³, и в конце концов он погибает; когда пытается пресечь шалости сорванцов. Позднее Твеи: создает свои знаменитые образы Тома Сойера и Гека Финна — нормальных американских детей, отвергающих лицемерную мораль буржуа.

Рассказ Твена «Когда я служил секретарем» (1867) написан в традиции Нэсби. Твен высмеивает лицемерных американских государственных деятелей. Секретарь сенатора просто высказывает в письмах к избирателям то, что думает сам сенатор, и не понимает необходимости лицемерия. Этот прием дает возможность Твену дать карикатуру на политическую жизнь США, показать нравы политиканов, хотя все это затрагивается писателем еще неглубоко.

В 70-х годах Твен создает уже блестящие образцы социальной сатиры. В рассказе «Как меня выбирали в губернаторы», при всем комическом преувеличении, дается типичная картина политической жизни США. Рассказ этот явился знаменем времени: честность, добропорядочность — эти добродетели старой

¹ Марк Твен. Собр. соч. в 12 томах, т. 10, стр. 37—39.

² Там же, стр. 175.

³ Там же, т. 10, стр. 40.

патриархальной Америки стремительно исчезают в стране, вступающей в монополистическую стадию развития. Шантаж и клевета становятся излюбленными приемами двух правящих изолгавшихся партий.

Рассказы «Возмутительное преследование мальчика» и «Письма китайца» затрагивают одну из важных тем американского критического реализма — тему расовой ненависти, позорную и затаянную болезнь США. В первом рассказе мнимая защита мальчика-расиста, побившего камнем китайца, превращается в грозное обличение американских властей и «почетных людей». В Америке, с горечью пишет Твен, «китаец не имеет никаких прав... Жизнь его и свобода не стоят и ломаного гроша, когда белым нужен козел отпущения... Китайцев никто не любит... Никто не щадит их, когда предоставляется случай их обидеть, и решительно все — отдельные люди, общество и даже само государство — ненавидят, оскорбляют и притесняют этих смиренных и бедных чужеземцев»¹.

В рассказе «Письма китайца» Твен использует прием мнимой защиты Америки как страны свободы в целях развенчания этой легенды. В сущности, это испытанный прием в мировой литературе. Как всегда у Твена, рассказ этот насыщен эпизодами и представляет собой в миниатюре одиссею китайца-эмигранта, ступившего на американскую землю и подвергшегося издевательствам и преследованиям.

Затяжной экономический кризис 1873 г. (длившийся шесть лет, с 1873 по 1878 г.) выбросил на улицу три миллиона безработных с семьями, поднял на отчаянную борьбу за хлеб рабочих и фермеров. Писатель все острее чувствует неблагополучие американской жизни. В первые месяцы грозного экономического кризиса 1877 г. Твен начинает писать роман «Позолоченный век» (1874) в сотрудничестве с Чарльзом Уорнером. Поскольку Уорнер был не только посредственным писателем, но и последователем «традиции благопристойности», его сотрудничество не идет в счет при выявлении лучших качеств книги.

В своем романе Твен дал меткое определение эпохе 70—80-х годов, веку монополий: не золотой век, а именно позолоченный. Твен «соскабливает» позолоту с этой эпохи и показывает многочисленные язвы и уродства капиталистической Америки.

Одним из таких уродливых явлений американской жизни, по мнению Твена, был дух спекуляции, дух наживы, охвативший огромную массу обывателей. В результате оправдывались преступления крупных хищников, которые считались более сча-

¹ Марк Твен. Собр. соч. в 12 томах, стр. 152.

стливыми, более удачливыми во всеобщей погоне за обогащением.

Этот дух наживы и спекуляции Твен увековечил в образе полковника Селлерса. Селлерс не является бизнесменом, реально наживающим состояние. Он наивен и непрактичен. Но он заражен ядом спекуляции и ажиотажа, он носится с многочисленными проектами обогащения, постоянно оставаясь бедным и обрекая семью на нужду и жалкое прозябание. Как справедливо отмечает М. Боброва, «Селлерс — жертва обмана и самообмана»¹.

История Селлерса убедительно разрушала миф о безграничных американских возможностях, ибо эти возможности существуют лишь для опытных мошенников, крупных хищников. Как бы подчеркивая эту мысль, Твен дает историю фермера Хокинса. Спасаясь от голода и нищеты, Хокинс переселяется на Запад, в штат Миссури. Но и в Миссури он не может избавиться от нужды и жестокой бедности. Он умирает, оставив семью в ужасном положении. История Хокинсов раскрывает трагическую судьбу американских фермеров. Эту тему будут позднее разрабатывать и Хоуэллс, и Гарленд, и Норрис.

Спекулятивная горячка и мираж обогащения, который маячит перед Селлерсом, преследуют и Хокинсов, отравляют им жизнь. Хокинс купил в свое время по дешевке 75 тысяч акров негодной земли в Иллинойсе. В надежде на сказочное обогащение старый Хокинс не желает продать участок за приличную цену и умирает в нищете, надеясь, что к его детям придет огромное богатство. История с этим участком заканчивается тем, что сын Хокинса с проклятиями разрывает в клочки документы на эту землю, избавив семью от лживых надежд и мучительных волнений.

Марк Твен ведет читателя и в американский конгресс, за его кулисы. Он показывает, что делается в конгрессе, в то время как миллионы Селлерсов и Хокинсов бьются в нужде. Он раскрывает мрачную картину продажности коррупции государственных деятелей США.

Писатель создал типичный образ политика тех лет — сенатора Дильворти. История сенатора Дильворти — это целая энциклопедия политического мошенничества и коррупции в США. Дильворти показан во многих качествах и проявлениях: он и пронырливый делец, и политикан, умеющий собирать гонимых, и ловкий интриган, и опытный взяточник, и ханжа, который своей речью в воскресной школе может заткнуть за пояс любого демагога.

¹ М. Боброва. Марк Твен. Критико-биографический очерк. М., 1952, стр. 42.

Столкновение сенатора Дильворти с сенатором Ноблом, пытавшимся разоблачить его, имеет важное значение не только в политическом, но и в историко-литературном плане. Мошенник Дильворти был оправдан, а Нобл объявлен взяточником! Выступив за четверть века до «выгребателей грязи», Твен показал бессилие буржуазного закона перед монополиями и их агентами. Правда, Твен еще не исследует «эту истину до ее логических выводов, он еще верит в буржуазную демократию. Он еще не понимает, что наивные Селлерсы, сами того не сознавая, служат хищникам Дильворти, за которыми стоят монополии.

При всем этом честный художник правдиво описал «позолоченный век», он оставил для последующих поколений произведение, которое дает возможность, по справедливому замечанию М. О. Мендельсона, «увидеть гнилую сердцевину там, где другие видели нечто ослепительно блестящее»¹.

Роман «Позолоченный век» не является художественно стройным и законченным. В нем есть элементы мелодрамы, ему присуща композиционная рыхлость, не разработаны многие второстепенные фигуры. Эти недостатки были, во-первых, результатом соавторства, во-вторых, для молодого Твена это был первый опыт в области романа. Тем не менее «Позолоченный век» означал прекрасное начало в развитии реализма Твена.

Казалось, что вслед за ним последуют новые исследования американской жизни. Но этого не произошло! После «Позолоченного века» Марк Твен надолго отходит от изображения современной ему Америки — она ему ненавистна, он ее не принимает.

И вот он уходит в прошлое, к временам детства, которые кажутся теперь счастливой порой его жизни. В книге «Приключения Тома Сойера» (1876) Твен рисует Америку 40-х годов, которая не знала деспотизма монополий, разнузданности печати, сенаторов Дильворти, не знала кризисов и безработицы. Несмотря на сатирические выпады, направленные против буржуазных добродетелей, мещанской ограниченности воскресных школ, несмотря на великую нравственную чистоту, книга Твена далеко не охватывала всех явлений жизни фронта 40-х годов, которые так наглядно представляли перед читателями в «Рассказах Сата Лавингуда» Джорджа Гарриса или в романах Жоакина Миллера.

Детство Тома Сойера не похоже на детство героев Гарриса и Миллера, на детство самого Твена — тяжелое и безрадостное. «Какой жалкой была та обстановка, тот маленький мир, в котором родился Марк Твен! — восклицает Ван Уик Брукс. — Он был убогим, он был трагическим... Этот измученный, сломлен-

¹ Марк Твен. Цит. изд., т. 1, стр. 57.

ный жизнью отец, боровшийся против условий, в которых, как он говорил, человеку ничего не оставалось делать, кроме как заживо гнить; эта добрая, изможденная мать, эти оборванные несчастные дети, ползающие по полу»¹.

Ничего этого нет в «Томе Сойере». Стоит только сравнить «Тома Сойера» с рассказами Джорда Гарриса, с романами Жоакина Миллера и Эдгара Хоу, как сразу же станет ясным, что детство Тома Сойера окутано золотой дымкой, а безрадостная действительность довоенной Америки показана в приглушенных тонах.

Разумеется, книга «Приключения Тома Сойера» имеет свои высокие художественные достоинства. Ее ценность — в ее поэтичности, в глубоком проникновении во внутренний мир ребенка. Все это было новым достижением американского реализма. Твен изображает нормальных детей, не изуродованных буржуазной моралью, противопоставляя им искаленные души взрослых мещан. Со всей страстностью и непосредственностью детской души дети Твена отвергают ханжество, черствость, эгоизм. Книга Марка Твена помогла понять фальшь и лживость буржуазной детской литературы, насаждавшей буржуазные идеалы, вроде «Истории сорванца» Томаса Олдрича или книг Луизы Олкотт.

Большое значение в борьбе против «традиции благопристойности» и против неоромантизма сыграл памфлет Твена «Плимутский камень и «отцы-пилигримы» (1881). Это был своеобразный литературный манифест в области исторического жанра. Твен выступил в нем против фальсификации и идеализации исторического прошлого Америки. Он перечисляет многочисленные пороки «отцов-пилигримов» и их последователей, насаждавших в Америке дух нетерпимости, религиозного и морального фанатизма, виновных в кровавых преступлениях против человечности. Это был исключительно важный документ для развития прогрессивного исторического романа в США.

В «Плимутском камне» писатель срывает покровы идеализации с прошлого Америки и показывает, что «земля свободы» начала с изуверства и преследования инакомыслящих. Естественно было бы ожидать от Твена исторического романа об «отцах-пилигримах», о салемских «ведьмах», об истреблении индейцев, о возникновении рабства в США и т. д. Но Твен вместо этого все свои исторические романы посвятил европейской жизни.

Но почему именно европейской, а не американской — вот вопрос, который, естественно, встает перед исследователем. Был ли это каприз писателя или надо искать другие причины этому факту? Нам кажется, что, во-первых, Твена больше вол-

¹ Van Whyck Books. The Ordeal of Mark Twain, p. 28.

новали преступления европейского феодализма, чем американских пуритан XVII—XVIII вв.; во-вторых, сказалось давление среды: писатель не желал касаться политических проблем своей страны.

М. Н. Боброва, учитывая трудности, которые стали на пути Твена, пришла к верному выводу, что писатель вынужден был прибегнуть к иносказанию. В таком свете она и рассматривает первый исторический роман Твена «Принц и нищий» (1882), изображающий Англию XVI в. Назвав этот роман «иносказанием об Америке», критик продолжает: «Сказочная форма повествования, слегка маскируя замысел писателя, является тем своеобразным «эзоповским языком», который дает ему возможность говорить на самые жгучие общественно-политические темы»¹.

Действительно, Твен затрагивает жгучие общественно-политические проблемы. Роман «Принц и нищий» проникнут глубоким гуманизмом и демократизмом. Писатель противопоставляет хижины дворцам, он ставит в центре повествования судьбу народа, народные бедствия. Эта направленность романа нацеливала американских писателей на изображение народной жизни в Америке, что имело большое теоретическое и эстетическое значение.

И все-таки роман «Принц и нищий» нельзя назвать целиком иносказанием об Америке. Во всяком случае, это не такое иносказание, как «Путешествие Гулливера» Свифта, «Персидские письма» Монтескье или «История одного города» Салтыкова-Щедрина. «Принц и нищий» — это в прямом смысле роман о средневековой Англии, хотя отдельные аналогии с Америкой в нем можно провести.

Через год, в 1883 г., Твен издает книгу «Жизнь на Миссисипи». Он возвращается к американской теме, но опять уходит в прошлое, в довоенную эпоху. В «Жизни на Миссисипи» описана Америка 50-х годов XIX в. Книга эта, явившаяся результатом поездки Твена в 1882 г. по местам, где прошла его молодость, — прежде всего, элегические воспоминания о вольной, прекрасной жизни лоцманов. М. Боброва точно выразила сущность книги: «Прекрасная вольная Миссисипи олицетворяет ту свободу, которую Твен не находил и которой не было ни в Америке 50-х, ни в Америке 80-х годов»².

В то же время мы находим в этой книге чисто уитменовское прославление радости свободного труда, созвучное легендам о Поле Бэньяне. Это была тема очень важная для американского реализма, ибо она приближала писателя к народу, к его жизни; внушала отвращение к труду подневольному.

¹ М. Боброва. Цит. изд., стр. 61.

² Там же, стр. 71.

В 80-е годы, когда голоса таких выдающихся реалистов, как Р. Хардинг Дэвис, Де Форест, Ж. Миллер, звучали все реже, Твен оказался самой великой фигурой американской литературы, ее надеждой. Он оправдал эти надежды, создав книгу «Приключения Геккльбери Финна» (1884) — одно из самых выдающихся произведений критического реализма того времени.

Правда, и в этом своем лучшем романе Твен по-прежнему уходит в прошлое, к 50-м годам, отделенным от настоящего грозным шквалом Гражданской войны. Но здесь довоенная Америка показана уже по-иному, чем в «Томе Сойере». В ней нет идиллических страниц «Тома Сойера»: тень грозных событий послевоенной Америки легла на нее. Изменилась тематика, изменились герои. На смену детским забавам в игре в приключения пришла настоящая жизнь с ее жестокостью и реальными опасностями. В качестве главного героя на смену мальчику из буржуазной среды Тому Сойеру пришел сирота, дитя улицы Гек Финн. Не английский сирота Том Кенти, но американский оборвыш стал героем повествования Твена!

Замечательна антибуржуазная направленность книги. Это ее самое сильное качество. Гек не узнал бы столько горя и лишений, если бы остался у вдовы Дуглас. Если бы он был «хорошим мальчиком», он прожил бы всю жизнь в довольстве и комфорте, но он не стал бы настоящим человеком! Гек не выдерживает мещански размеренного существования, он бежит от вдовы Дуглас в широкий, грозный мир.

Гек оказывается на плоту с беглым рабом Джимом. Душевная борьба, которая происходит в южанине Геке, победа благодетельства над религией и предрассудками, привитыми ему средой и приказывающими ему выдать Джима властям, — замечательные страницы романа, на которых Твен-гуманист спорит с современными ему расистами.

Близость Твена к народу, его гуманизм сказывается и в изображении белого мальчика, помогающего рабу бежать из неволи, и в изображении негра Джима. Наша критика дала достаточно подробный анализ этих образов и этих проблем книги. Советские исследователи подчеркивают душевную красоту Джима, его верность друзьям, его юмор, его огромную доброту и жажду свободы.

Следует лишь добавить, что «Гек Финн» в еще большей степени, чем «Том Сойер», — роман о воспитании. Это роман о воспитании нормального человека, свободного от буржуазных предрассудков и идеалов. Если в Томе Сойере иногда проглядывает филистер, то Гек Финн полностью застрахован от филистерства. Это — гармоническая натура, не искаленная буржуазной средой. В теоретическом плане это означало, что Твен создал яркий образ положительного героя, подлинного сына народа. Правда, этот положительный герой показан лишь в пе-

риод своего формирования, когда кончается детство и начинается юность. Но мы верим, что Гек в определенных условиях может стать борцом за народные права, участником и вожаком фермерских и рабочих движений. Такова логика развития этого характера.

По жанровым особенностям «Приключения Геккльберри Финна» — это роман о путешествии. Герои плывут на плоту по Миссисипи, и это позволяет автору показать всю Америку с ее убогой провинциальной жизнью, с ее жестокими нравами. Книга Твена дополняет картины «Истории провинциального города» Э. Хоу.

И у Марка Твена легендарный Запад — край неограниченных возможностей и предприимчивых энергичных людей — предстает во всем своем убожестве, застое и безысходности. Вот образ провинциального города, увиденного глазами Гека: «Почти все лавки и дома здесь были старые, разошедшиеся и испокон веку некрашенные; все это едва держалось от ветхости... При домах были садики, только в них ничего не росло, кроме дурмана и подсолнухов, да на кучах золы валялись рваные сапоги и башмаки, битые бутылки, тряпье и помятые ржавые жестянки. Заборы, сколоченные из разнокалиберных досок, набитых как попало одна на другую, калитка всего на одной петле — да и та была кожаная...

Все городские лавки выстроились вдоль одной улицы. Над ними были устроены полотняные навесы на столбиках, и приезжавшие из деревни покупатели привязывали к этим столбикам своих лошадей. Под навесами, на пустых ящиках из-под товара, целыми днями сидели здешние лодыри... Почти что каждый столбик подпирает какой-нибудь лодырь, засунув руки в карманы штанов; вынимал он их оттуда только для того, чтобы почесаться или одолжить кому-нибудь пачку табаку»¹.

Убог и отвратителен внутренний мир обывателей. Они жестоки и трусливы. Скуку и застойный быт этого города время от времени нарушают жестокие сцены — травля собаками, вымазывание дегтем и вываливание в перьях заезжего, убийства и линчевание. Полковник Шерборн, застреливший несчастного безвредного Богса, не вызывает у нас никакой симпатии, но его речь, обращенная к обывателям, которые пришли его линчевать, верно раскрывает психологию американского мещанина.

Твен показывает и такую типичную деталь жизни Запада, как молитвенные собрания, и изображает их в сатирическом освещении, в духе Хупера.

Мир, окружающий Гека и Джима, беден, невежествен, груб и жесток. Кровавая вражда Грейджерфордов и Шепердсонов.

¹ Марк Твен. Собр. соч. в 12 томах, т. 6, стр. 149.

уничтожившая оба семейства, выступает как олицетворение зловещего, кровавого Юга.

Мы видим, что друзья нигде не могут найти справедливости и свободы — всюду только насилие, расовая ненависть, рабство и дикие нравы. И только на плоту они чувствуют себя свободными и счастливыми. Символичны поиски Каира, олицетворяющего свободную жизнь: Гек и Джим так и не нашли его, он остался в тумане.

Велики художественные достоинства романа. Он мастерски построен в композиционном отношении. Внутренней пружиной, двигающей сюжет, является бегство Джима и Гека из южных штатов в поисках свободы. Удачно использован мотив путешествия, позволяющий развернуть картины жизни всей страны и характерный для многих великих произведений мировой литературы.

Блестяще использует Твен возможности романа, написанного от первого лица — возможности, которые продемонстрировал до него Эдгар Хоу. Этот прием позволяет глубоко заглянуть в душу ребенка, тонко передать наивность, искренность детской души, показать динамику характера. Благодаря бесхитрому рассказу Гека картины жизни Америки эпохи фронта потрясают своей правдой.

Твен учился на образцах народного юмора сочному языку, но вместе с тем он отшлифовывал язык устного рассказа, поднял его на уровень подлинной художественности. В то время как Артемус Уорд, Билл Най и даже Нэсби злоупотребляют диалектом и какографией, Твен сумел найти другое решение, сохранив меткость и выразительность народной речи. Его герой говорит не полностью на языке диалекта, как это типично для юмористов 40—60-х годов. Твен лишь удачно использует ключевые слова, придающие особый колорит речи Гека. По-другому построена речь Джима — она насыщена диалектизмами, она тонко передает то сочетание лукавства, юмора и грусти, которое так характерно для языка американских негров.

Суровый колорит романа с его трагическими сценами, с его безрадостной действительностью — свидетельство того, что Твен чутко уловил настроения трудового народа накануне грозных событий 1886 г., когда пролетариат и фермеры США снова заявили о своей непримиримости с эксплуатацией и гнетом. И под влиянием этих событий Твен вступит в новый период своего творчества, отмеченный могучим взлетом его сатирического дарования.

Выводы

Итак, на втором этапе становления реализма, в конце 60-х — начале 80-х годов писатели-гуманисты, преодолевая яростное сопротивление бостонской школы и ее детища — «традиции

благопристойности», подвергаясь травле и бойкоту издателей, не только отстояли критический реализм, но сделали его фактически главным направлением американской литературы XIX в.

За это двадцатилетие американский реализм достигает поры зрелости. Создается первоклассный социально-психологический роман¹; совершенствуется жанр реалистической новеллы. Произведения Марка Твена, Ребекки Хардинг Дэвис, Джона Де Фореста, Жоакина Миллера, Эдгара Хоу, Генри Кинена отличаются глубоким знанием человека, умением раскрыть его внутренний мир, объяснить человеческий характер условиями окружающей жизни. Изображая американского буржуа, показывая его близорукость, его духовную бедность, его расовую ненависть, его агрессивные устремления, реалисты конца 60-х — начала 80-х годов сумели увидеть во всем этом прямой результат капиталистического предпринимательства, погони за долларами. Правда, не всегда эта мысль проводится у них сознательно, чаще всего она объективно вытекает из содержания произведений, но, безусловно, это их величайшее художественное открытие.

Успешно решалась реалистами труднейшая проблема критического реализма — проблема положительного героя. Жоакин и Томас у Миллера, Бродерип у Дэвис, Гек Финн у Твена, Нэд Уэслик у Хоу, Братец Кролик у Гарриса, Фред Кэрю и Грит у Кинена — такова галерея этих образов.

Следует подчеркнуть, что положительный герой формируется чаще всего в борьбе с моралью и практикой буржуазного общества.

Но реалистам конца 60-х — начала 80-х годов свойственна и определенная ограниченность, исторически неизбежная. За немногим исключением, американские реалисты этих лет сохраняют иллюзии относительно буржуазной демократии, они наивно верят, что наряду с «бесчестными» методами обогащения существует «честный бизнес» и что мошенников-монополистов можно остановить с помощью закона. Поэтому классовая борьба в США ими не была понята и осмыслена.

И только Жоакин Миллер сумел доказать органическую порочность капиталистического строя и поставить вопрос о его неминуемой гибели в грядущих боях пролетариата, хотя революция рисуется им в виде анархического бунта.

¹ Некоторые советские исследователи склонны преуменьшать достижения американской литературы XIX в. в области реалистического романа. А. Старцев, например, утверждает, что «критико-реалистический роман в американской литературе XIX в. не получил должного развития» (см. «Американская новелла XIX века», т. I, 1959, стр. 3). Это мнение должно быть решительно отброшено, как ошибочное.

ЧАСТЬ III

*БОРЬБА ЗА КРИТИЧЕСКИЙ
РЕАЛИЗМ В АМЕРИКАНСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX ВЕКА
(1886—1900)*

В 1886 г. Энгельс писал по поводу развития капитализма в США: «Последний буржуазный рай на земле быстро превращается в чистилище, и от превращения в ад, подобный Европе, его сможет удержать лишь бурный темп развития едва оперившегося американского пролетариата»¹.

Вся история США за последние пятнадцать лет XIX в.— это история создания рая для капиталистов и ада для 95 процентов населения. Процесс концентрации капитала, начавшийся после Гражданской войны, в 1886—1900 гг., протекал стремительными темпами. Рост монополий и образование трестов были самым важным явлением экономической жизни США конца XIX в. Первый трест— «Стандарт Ойл Компани»— создал в 1882 г. Джон Рокфеллер. Рокфеллер вступил в тайный сговор с железнодорожными компаниями, на основании которого он платил за перевозку нефти в два раза меньше, чем его конкуренты. После этого он предъявил своим конкурентам ультиматум и скупил их предприятия в 2—3 раза дешевле действительной стоимости, а если конкуренты отказывались, он разорял их и приобретал предприятие за бесценок. Действуя такими методами, Рокфеллер объединил сотни компаний в один гигантский трест. Вскоре этот трест добился безраздельного контроля над американской нефтяной промышленностью.

В 80-х годах еще два крупных хищника монополистического мира— «короли стали» Карнеги и Фрик— создали так называемый «вертикальный трест» в стальной промышленности, охватывающий угольные шахты, месторождения железной руды и металлургические заводы. В это же время Морган приступил к концентрации железных дорог страны. Этот крупнейший банкир США начал объединять банковский и промышленный капитал, что было тогда новым явлением.

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. XXVII, стр. 564.

В конце 80-х годов трестификация охватила сахарную и водочную промышленность. В 1889 г. был создан спичечный трест, а в 1890 — табачный. Еще более интенсивно концентрация промышленности проходила в 90-е годы. Всюду создавались «вертикальные» и «горизонтальные» тресты, подчиняющие своему контролю все виды тяжелой и легкой промышленности. Вне сферы влияния монополий американский гражданин не мог получить ни крова, ни света, ни тепла, ни одежды, ни пищи, — все должно было дать сначала прибыль трестам, а потом жизненно необходимые вещи народу.

В еще более широких размерах осуществлялось ограбление народа за счет снижения заработной платы рабочих и служащих: монополии получали огромные прибыли за счет «экономии» заработка трудящихся.

Монополии же поставляли американцам духовную пищу, диктуя образ мыслей, который был угоден трестам. В конце 80-х годов Пулитцер и Херст создали гигантский газетный трест, заложивший основы современной продажной журналистики. Газетные тресты объединяли в своих руках издание газет, журналов и книг.

К 1900 г. монополии стали уже безраздельными хозяевами страны и диктовали свою волю правительству и законодательным органам. Процесс перерастания капитализма в его высшую стадию — империализм, завершился. И первым же актом американского империализма явилась испано-американская война 1898 г., в результате которой США захватили Филиппины, Кубу и Пуэрто-Рико.

Следствием концентрации богатства в руках небольшой кучки магнатов явилось новое деление американского общества на две неравные части, которые констатировал В. И. Ленин: «Америка стала... одной из первых стран по глубине пропасти между горсткой обнаглевших, захлебывающихся в грязи и в роскоши миллиардеров, с одной стороны, и миллионами трудящихся, вечно живущих на границе нищеты, с другой»¹.

Многочисленная армия американского пролетариата была загнана в трущобы больших городов. Повседневная жизнь рабочего становилась невыносимой из-за низкой заработной платы и ужасающих жилищных условий.

Не менее трагичной была судьба фермерской Америки. Из-за снижения цен на сельскохозяйственные продукты, из-за высоких железнодорожных тарифов (результат сговора крупных земельных спекулянтов с железнодорожными компаниями) фермеры влезали в долги и вынуждены были закладывать свои гомстеды. В крупнейших сельскохозяйственных центрах Запада — в штатах Небраска, Южная Дакота и Миннесота — были

¹ В. И. Ленин. Соч., т 28, стр. 45.

заложены земли одной трети фермеров. Еще сильнее бедствовали фермеры Канзаса: здесь были заложены фермы половины всего населения, а в отдельных графствах этого штата было заложено 90 процентов гомстедов¹.

В условиях массового обнищания народа, усиления эксплуатации в США поднимается новая волна фермерско-рабочего движения. В 80-х годах рабочее движение было направлено на борьбу за восьмичасовой рабочий день. Это движение охватило основные промышленные центры страны — Нью-Йорк, Филадельфию, Чикаго, Сен-Луис, Балтимор — и вовлекло свыше 300 тысяч коренных рабочих и иммигрантов.

Центром борьбы стал Чикаго, где произошла грандиозная забастовка 1 мая 1886 г. Город стал боевым штабом американского рабочего движения. 3 мая 1886 г. полиция Чикаго открыла стрельбу по бастующим рабочим во время массового митинга на площади Хеймаркет.

На другой день рабочие организовали на этой площади массовый митинг протеста против расстрела их братьев. Чикагская буржуазия послала на площадь вооруженные отряды полицейских, она искала случая применить силу, но участники митинга вели себя мирно. И только бомба, брошенная провокатором и убившая нескольких полицейских и рабочих, дала буржуазии повод для расправы над рабочими вождями. Популярнейшие вожди чикагских рабочих — Спайс, Парсонс, Фишер, Энджел и еще трое лидеров — были обвинены в террористическом акте. Несмотря на отсутствие доказательств, несмотря на протест общественного мнения, чикагский суд приговорил невинных людей в июле 1886 г. к казни. Обвиняемым ставили в вину их речи и выступления в защиту пролетариата. В сущности, людей судили за их убеждения, это был суд над идеями. В ноябре 1887 г. Спайс и его товарищи были казнены.

Хеймаркетская трагедия показала, что американская буржуазия, не доверяясь демократическим методам управления, перешла к террору, чтобы запугать рабочих. Но попытка остановить борьбу пролетариата с помощью террора была обречена на провал. История подтвердила пророческие слова Спайса: «Если вы думаете, что повесив нас, вы сможете растоптать рабочее движение... в котором угнетенные миллионы людей труда, живущие в нужде и в нищете, видят свое спасение... тогда повесьте нас! Но знайте, что вы затопчете только искру, что повсюду — позади и впереди вас — разгорается пламя. Это пламя разгорается в недрах масс, и вы бессильны погасить его»².

¹ См. Л. И. Зубок. Очерки истории США, стр. 113.

² Цит. по книге: Р. Бойер и Г. Морейс. Нерассказанная история рабочего движения в США. М., 1957, стр. 166.

Пламя пролетарской борьбы разгорелось в США с новой силой в 90-е годы. Среди многочисленных выступлений американского пролетариата этого времени следует назвать две крупнейшие его битвы — Гомстедовскую забастовку 1892 г. и Пульмановскую стачку 1894 г.

Первая забастовка произошла среди рабочих-металлургов Пенсильвании, в Гомстеде — самом сердце «империи» Карнеги. Рабочие отбили нападение огромного отряда сыскальной полиции; они разгромили его и выгнали из Гомстеда. Стаечный комитет стал полным хозяином Гомстеда. Тогда Карнеги обратился к губернатору штата Пенсильвания. 10 июля 1892 г. губернатор послал восьмитысячный отряд федеральной армии, который одолел забастовщиков после четырех месяцев их героической борьбы. В этом поражении рабочих сталелитейной промышленности сыграли свою предательскую роль руководители Американской Федерации Труда, ставшие агентами буржуазии в рабочем движении.

Второе мощное выступление американского пролетариата 90-х годов произошло в обстановке кризиса 1893 г., самого глубокого в XIX в. Свыше четырех миллионов безработных было выброшено на улицы промышленных городов, бедствовали фермеры Юга и Запада. Пульмановская стачка, начавшаяся в мае 1894 г., переросла во всеобщую забастовку железнодорожников и охватила около ста тысяч рабочих. И эту забастовку предпринимателям удалось сломить лишь с помощью правительственных войск.

Мощное развитие в 90-х годах получило фермерское движение, которое снова, как и в 70-х годах, тесно переплелось с рабочим движением. Уже в конце 80-х годов в стране возникают радикальные фермерские объединения — альянсы. Непрерывно сливаясь в более крупные союзы, альянсы образовали две мощные группы — «Северо-Западный альянс», объединивший свыше миллиона фермеров, и «Южный альянс», также собравший вокруг себя свыше миллиона фермеров юга страны. Альянсы пытались противостоять трестам: они организовывали кооперативы по покупке и продаже сельскохозяйственных продуктов, строили элеваторы и т. п. Программа альянсов требовала национализации железных дорог, уничтожения национальных банков, уменьшения налогов.

В начале 90-х годов фермерские альянсы объединили свои усилия с рабочим классом. На этой основе возникло мощное популистское движение. В 1892 г. была создана Популистская (народная) партия, которая на своей конференции в Омахе выработала программу, требующую передачи железных дорог и телефона в собственность государства, введения восьмичасового рабочего дня, прогрессивного подоходного налога и др.

Движение популистов ярко окрашивает все 90-е годы. Оно привело под свои знамена миллионы рабочих и фермеров. Однако это движение не имело опытного вождя. Социалистическая рабочая партия совершила крупную ошибку, отказавшись от участия в популистском движении. В результате во главе этого движения становились буржуазные реформаторы — Кокси, Доннели и др. После президентских выборов 1896 г., когда популистская партия отдала свои голоса кандидату демократической партии демагогу Брайану, провалившемуся на выборах, она распалась, и движение популистов резко пошло на убыль.

В условиях подъема рабоче-фермерского движения 90-х годов в США ширится и социалистическое движение. Крупным достижением американских социалистов было укрепление рядов СРП в результате исключения оппортунистической группы лассальянцев во главе с Розенбергом в 1889 г. В 90-х годах во главе партии встал Даниэль Де Леон, который много сделал для классового воспитания американских рабочих. Однако сам Де Леон не был последовательным марксистом, он не смог избавить СРП от ее основного порока — сектантства, что привело к изоляции партии от основной массы организованных рабочих.

Ошибки Де Леона и его предшественников удалось отчасти выправить Юджину Дебсу. Этот популярный лидер американского пролетариата, создатель боевого Союза железнодорожников, активный участник Пульмановской забастовки к концу 90-х годов стал одной из виднейших фигур американского рабочего движения. В 1900 г. Дебс создал Социалистическую партию.

Американский пролетариат выдвинул в 90-х годах еще одного талантливого организатора и вождя. Это — Билл Хейвуд, прославленный руководитель горняков Запада, создатель Западной федерации горняков. Эта федерация под руководством Хейвуда провела ряд боевых стачек. К началу XX в. Хейвуд становится виднейшим руководителем американского рабочего движения.

Американский пролетариат, выдвинувший в ходе своей борьбы таких талантливых вождей, как Де Леон, Хейвуд и Деббс, показал, что ему присущ боевой дух и высокое классовое сознание. Однако в США действовало множество факторов, ослаблявших силы пролетариата и его борьбу. Среди них в первую очередь следует назвать теоретическую слабость социалистического движения, сектантские позиции СРП, в силу чего американский пролетариат оставался без своей партии, без своего надежного вождя. Американские профсоюзы тоже были обезглавлены, ибо на руководящих постах АФТ были расставлены агенты монополий вроде Гомперса. Определенное значение имели отсталые настроения в среде коренных американских

рабочих, неизжитые иллюзии относительно американских «возможностей».

И все-таки американские рабочие и фермеры своей самоотверженной борьбой против монополий в конце XIX в. показали пример беззаветного героизма, мужества, самопожертвования. Это и была их эстафета, которую они передали трудящимся XX в.

Глава XI

БОРЬБА ЛИТЕРАТУРНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ США КОНЦА XIX В.

Литературная жизнь Америки конца века являет собой картину ожесточенной борьбы двух лагерей, отражающую социальную борьбу своего времени.

Монополистическая Америка мобилизовала целый сонм буржуазных литераторов, которые должны были клеветать на борющийся пролетариат, на идеи социализма и одновременно воспеть монополистов, как «финансовых гениев», национальных героев. Так возникло в 90-х годах литературное течение, получившее название «романтизм», но правильное его следует назвать неоромантизмом, поскольку он ничего общего не имеет с американским романтизмом начала XIX в. Гуманистические и демократические идеалы Ирвинга, Купера, Мельвиля ему глубоко чужды.

Один из столпов неоромантизма, поставщик развлекательного чтения Мэрион Кроуфорд в статье «Роман: что это такое?» (1893) откровенно заявил, что роман — «это карманный театр», что его главная цель — «развлекать читателя». Касаясь содержания литературного произведения, Кроуфорд цинично советовал: «Роман должен иметь дело главным образом с любовью, ибо главный интерес всех мужчин и женщин сосредоточен на этой страсти»¹. Статья Кроуфорда выдает планы реакционных кругов США: отвлечь американцев от серьезных социальных проблем, от противоречий, раздирающих американское общество.

Все крупные литературные журналы 90-х годов — «Форум», «Сэнчури», «Индепендент», «Критик», — находившиеся в руках монополий, яростно нападали на реализм и превозносили неоромантизм. Вождями реакционной критики 90-х годов были

¹ Floyd Stovall. Ed. The Development of American Literary Criticism. The University of North Carolina Press. 1955, p. 142.

Вудберн, Перри, Гилдер и др. Это были духовные наследники «браминов», принявшие знамя «чистого искусства» из рук Олдрича и Стедмана. Они ревностно защищали неоромантизм и свою враждебность критическому реализму прикрывали пышными фразами о поисках «широких, общечеловеческих ценностей, независимо от расы, места и времени»¹.

Один из критиков этой группы Морис Томпсон, выступивший в журнале «Индепендент» (январь 1896), истерически кричал, что сторонники критического реализма клеветуют на Америку, ибо они «учат тому, что брак — это несчастье, что семья — дом терпимости, что любовь — это скотство и что общество — это сборище преступников»².

Рассматривая литературную жизнь США конца XIX в., мы констатируем любопытный факт: в реакционной литературе этой страны не получили развития декадентские течения, они не вылились здесь в столь четкие формы, как во Франции, Англии, Германии и других странах Европы.

Наиболее известными писателями США, творчество которых испытало на себе тлетворное влияние декаданса, были Генри Джеймс и Амброз Бирс. Но Джеймс до конца дней сохранил уважение к великим мастерам реализма — Бальзаку, Тургеневу, Толстому, и это предохранило его от поглощения декадентской стихией. Амброз Бирс также не отдался всецело этой стихии. В его творчестве мы наблюдаем острую борьбу между реалистическими и декадентскими тенденциями.

Однако это не означает, что американская литература 90-х годов являлась исключением из общего правила, что буржуазная литература США избежала распада и загнивания, свойственных эпохе империализма. Все это произошло в США несколько позже, в XX в., причем в более острой форме, как об этом свидетельствует абстракционизм. В 90-х же годах декадентскую литературу с успехом заменила другая ее разновидность — литература открытой империалистической агрессии, воспевающая колониальные захваты и дельцов эпохи империализма, т. е. неоромантизм.

Опираясь на эстетику своих предшественников — «браминов» и «традиции благопристойности», неоромантики 90-х годов стремились противопоставить реальной жизни с ее противоречиями и классовой борьбой мир необузданной фантастики и приключений. Они громко провозгласили, что литература должна развлекать, уводить от прозы жизни в мир фантазии и вымысла. Представители неоромантизма создали особый жанр романа, так называемый а готансе, т. е. роман вымысла, приключений.

Однако, прикрываясь фразами об идеале, о «чистом» искусст-

¹ Eloyd Stovall. Ed. Op. cit., p. 154.

² Там же, стр. 142.

ве, неоромантики были на самом деле писателями тенденциозными, они сознательно служили большому бизнесу. Выполняя заказ монополий, они в скрытом виде вели поход против демократических идей, клеветали на рабочее движение, оправдывали преступления колонизаторов и монополистов.

Для неоромантизма весьма характерно стремление увести читателей от современной жизни в мир прошлого. Так возникает буржуазный исторический роман конца XIX в.

Известно, что богатейшие традиции серьезного исторического романа в Америке были заложены Купером. Но апологеты монополий отвергли эти традиции и создали новый тип исторического романа, отличающегося необыкновенно сложной фабулой, нагромождением невероятных приключений и вместе с тем фальсифицирующего историю с целью оправдания агрессивной политики американского империализма.

Изображая «славное прошлое» Америки, оправдывая истребление индейцев и рабство негров, идеализируя всевозможных грабителей и завоевателей, авторы этих исторических романов тем самым оправдывали колониальные захваты США в конце XIX в. и разжигали националистические настроения.

Таковы романы Джейн Остин «Стэндиш из рода Стэндишей» (1889), Мэри Джонстон «Пленники надежды» (1898), Сэмюэля Мервина «Дорога на Фронтенак» (1901), посвященные колониальному периоду. В духе безудержного славословия в честь американской буржуазии выдержаны романы о войне за независимость, созданные Уэйром Митчеллом («Хью Уинн, свободный квакер», 1896) и Уинстоном Черчиллем («Ричард Карвел», 1899). Изображая Гражданскую войну в своих исторических романах, Томас Пэйдж («Красная скала», 1889) и Томас Диксон («Шкура леопарда», 1901) оплакивают рабовладельческий Юг; защищают рабство и клеветают на деятелей реконструкции.

Связи буржуазного исторического романа конца XIX в. с империалистической агрессией признает даже американская консервативная критика. «Общепринято, что литература отражает жизнь,— пишет проф. А. Куинн,— но часто она влияет на жизнь, определяет общественные идеи, являясь их проводником. Поэтому справедливо поставить вопрос — не оказала ли колоссальная мода на исторические романы, показывающие американцам их великое прошлое, влияние на националистические настроения, которые привели к испанской войне?»¹

Второй разновидностью произведений неоромантизма являются романы о «финансовых гениях», «капитанах индустрии», создающих тресты и накапливающих колоссальные богатства.

¹ А. Н. Quinn. American Fiction, p. 319.

В этих романах мы не найдем правдивого отражения процесса перерастания капитализма в стадию империализма — изображения той вакханалии грабежа национальных богатств, тех преступлений — уголовных и моральных, которые совершали монополисты; изображения страданий и борьбы народных масс. Главная забота их авторов состояла в том, чтобы в период ожесточенной борьбы американского народа против трестов идеализировать, обелить монополистов, ненавидимых народом. В грязных аферах этих крупных хищников, тупых и ограниченных, лакеи монополий ищут «романтику бизнеса», «трепет приключения». Создатели так называемого «делового романа» — это певцы большого бизнеса, его апологеты.

Апология большого бизнеса дается в романах Г. Уэбстера «Банкир и медведь» (1900), «Роджер Дрэйк, капитан индустрии» (1902), Стюарта Уайта «В дебрях лесов» (1901), Д. Лорримера «Письма купца своему сыну» (1902) и др. Здесь монополисты, темные дельцы, ловкие мошенники изображаются как национальные герои. Вместе с тем в этих романах попутно затрагивается тема классовой борьбы, подаваемая в искаженном виде.

Создается и специальный жанр «антирабочего романа», в котором доказывается «вред» организованного рабочего движения. Таков роман Джона Хэя «Хлеб добывающие» (1886). В романе Гарольда Фредерика «Джессика Лоутон» (1890) проблема труда и капитала также трактуется в фальшивом и клеветническом освещении. Здесь забастовка рабочих изображается в таком виде: огромная толпа собирается у особняка заводчиков Минстрелов, чтобы громить его. Но в этот момент появляется «честный» адвокат Трейси, который уговаривает рабочих разойтись по домам. Вот образец его демагогии: «Живи я в другой стране, я бы считал своим долгом возглавить толпу или присоединиться к восстанию. Но в Америке не может быть толпы. Наша сила заключается в том, что мы сами себе полиция и армия... Берегитесь людей, проповедующих теорию о том, что, поскольку вы литейщики, формовщики и кочевары, вы отличаетесь от остальных ваших сограждан. Я, например, отвергаю ту идею, что, поскольку я адвокат, а вы, к примеру, кузнец, мы принадлежим поэтому к разным классам. Я бы хотел от всего сердца, чтобы это ужасное слово «класс» было вычеркнуто из нашего языка»¹.

После этого рабочие кричат трехкратное ура в честь миллионеров Минстрелов и расходятся по домам, горячо пожимая руку адвокату!

В романе Гопкинсона Смита «Том Гроган» (1896) в клеветническом освещении дается образ рабочего лидера. Роман пред-

¹ Harold Frederic. A Lawton Girl. London, 1898, p. 325.

ставляет собой яростную атаку на организованную борьбу рабочих.

Показателен также роман Гертруды Дэниэлс «Семья Уорнеров» (1901). Классовая борьба пролетариата, по мнению автора этого романа, заключается в организации заговоров и бросании бомб. Это — та ложь, которую буржуазия с давних времен распространяла в Америке особенно со времени хеймаркетской трагедии.

В романе Даниэлс некий «красный» по имени Кирби становится участником террористического заговора и бросает бомбу, но неудачно, в результате чего погибают его жена и ребенок.

Само собой разумеется, что, оправдывая обман и преступления шайки грабителей, нельзя создать больших художественных ценностей. Поэтому «романтика бизнеса», воплощенная в убогих по идее и беспомощных по мастерству произведениях, остается вне большого искусства. Огромными тиражами подобной макулатуры монополии стремились заглушить честные голоса, разоблачавшие преступный мир большого бизнеса.

Естественно, что реалисты весь огонь своей критики обращали против неоромантизма, как наиболее опасного врага. Борьба была настолько острой, что мутный поток литературы «вымысла и фантазии» грозил затопить, смести правдивую серьезную литературу в США. Реакционная критика конца 90-х годов уже заранее торжествовала победу. Рецензируя роман Норриса «Мак Тиг», Нэнси Бэнкс писала в августе 1899 г., что «болезненному реализму» пришел конец, что он сметен «внезапным натиском произведений об идеале и романтике, которые, подобно свежему, благодатному ветру, очищают литературную атмосферу»¹.

Отбивая атаки на реализм со стороны реакционной критики, писатели прогрессивного лагеря теоретически осмысливали литературные процессы, защищали правду в искусстве не только в художественной практике, но и в теории. Не случайно в 90-е годы реалисты так много пишут литературных трактатов и статей по вопросам эстетики (Киркленд, Гарленд, Бойесен, Норрис и др.).

На защиту правдивого искусства американских прогрессивных писателей толкала прежде всего сама жизнь. Они были свидетелями борьбы трудящихся против монополий. Они видели, как расстреливали бастующих рабочих на улицах больших городов, видели нищету обитателей трущоб, знали о разорении миллионов фермеров, пускаемых по миру монополиями. Жесткая действительность властно заставляла честных писателей говорить правду, защищать гуманистические идеалы.

Героическая борьба американского пролетариата заставила многих американских писателей поставить вопрос о неминучести грядущих социальных переворотов в Америке будущего.

¹ Floyd S t o v a l l. Ed. Op. cit., p. 147.

В конце 80-х — начале 90-х годов в США приобретают большую популярность утопические романы, приподнимающие завесу над будущим Америки и по-разному трактующие проблему замены капиталистического общества новым общественным строем. Следует сразу же отметить, что теоретическая отсталость американского рабочего движения, нелюбовь американцев к теории сказались и на утопическом романе этой страны. Здесь не было создано ни одной великой утопии, ибо все утопические романы писались с буржуазно-реформистских позиций.

Об этом свидетельствует лучший и самый популярный в США утопический роман конца XIX в. «Глядя назад. 2000—1887», принадлежащий перу Эдварда Беллами (1859—1900).

Герой этого романа — молодой бостонец Джулиан Уэст. Идет 1887 год. Уэст крайне обеспокоен положением в стране. Америка охвачена огнем восстаний и забастовками. Буржуазия смертельно напугана.

30 мая 1887 г. Уэст засыпает летаргическим сном и просыпается через 113 лет, в сентябре 2000 года. Он узнает, что в Америке создано новое общество, так называемая «промышленная республика». Уэст становится гостем гражданина этой республики доктора Лите, который и знакомит его с новым общественным строем.

Джулиан Уэст узнает, что в промышленной республике США ликвидирована частная собственность, нет трестов. Исчезла борьба между трудом и капиталом. В промышленной республике нет кризисов и безработицы. Исчезло деление общества на классы. В стране введено всеобщее образование.

Источником процветания общества является общественно полезный труд всех трудоспособных членов общества. Все виды производительного труда осуществляются промышленной армией. Каждый трудоспособный член общества обязан прослужить в ней определенный срок. Ежегодно 15 октября в республике совершается событие, являющееся национальным праздником: все граждане, достигшие 21 года, вступают в промышленную армию и в этот же день все граждане, достигшие 45-летнего возраста, с почетом демобилизуются из армии. После этого они могут заниматься любым делом «для души», отдаться своему призванию.

Дополнительным источником изобилия в стране является ликвидация многих непроизводительных профессий и институтов. В стране нет судов и полиции, ибо исчезли преступления, порождаемые бедностью и неравенством; не уничтожаются товары, так как исчезли кризисы. А самое главное — нет армии и флота, ибо исчезли войны.

На земном шаре возникла целая система государств с новым общественным строем, и США явились пионером в создании этой системы; промышленные республики, возникшие в США,

Мексике, странах Южной Америки и Австралии, объединены в единый международный союз равноправных государств. «Международный совет регулирует взаимоотношения и торговлю между членами этого союза. Они проводят совместную, согласованную политику в отношении более отсталых народов, способствуя их экономическому и политическому развитию»¹.

Таково положительное содержание книги, которое импонировало широким массам трудящихся США, страдавшим от гнета монополий, от кризисов и безработицы, от нищеты.

Однако утопия Беллами содержала и вредные идеи, направленные против организованного рабочего движения, против революционной борьбы пролетариата. Касаясь путей создания нового общества в США, Беллами развивает ложную, антинаучную теорию, согласно которой концентрация капитала в один прекрасный день приведет к созданию единого мирового треста, который поглотит все тресты и синдикаты. И тогда настанет золотой век человечества.

Вот рассказ доктора Лите о том, как в Америке наступил этот век: «В начале XX в. эта эволюция была завершена окончательной консолидацией всего капитала нации. Промышленность и торговля страны, перестав управляться группой безответственных частных владельцев корпораций и синдикатов по их произволу и в целях личной наживы, были вверены единому синдикату. Нация, так сказать, превратилась в одну большую корпорацию, которая поглотила все другие корпорации; она стала одним капиталистом вместо множества старых капиталистов, единым работодателем... единой монополией, доходы которой поровну распределены среди всех граждан»².

Идея о том, что концентрация капитала должна привести к образованию единого треста в масштабе страны и уничтожению конкуренции и кризисов и тем самым открыть пути к грядущему бесклассовому обществу,— эта идея была на руку монополистам. Она укрепила их позиции, она разоружала пролетариат в его борьбе за справедливое бесклассовое общество.

Золотой век человечества наступит, по мысли Беллами, без борьбы и кровопролития. Известно, что марксизм также не отрицает мирных путей революции, мирных способов борьбы. Но марксистская теория учит, что без борьбы народа (мирной или немирной) во главе с революционной партией пролетариата власть монополий не может быть свергнута, она не исчезнет автоматически.

Беллами же считает борьбу пролетариата ненужной и вредной, мешающей людям достичь золотого века. Так, его герой,

¹ Edward Bellamy. Looking Backward. 2000—1887. London, n. d., pp. 105—106.

² Там же, стр. 43—44.

вспомнив о забастовках и локаутах, о программах рабочих партий 80-х годов, спрашивает доктора Лите: «Между прочим, какую роль сыграли последователи красного флага в установлении нового порядка вещей?» Ответ весьма красноречив: «Они, разумеется, не имеют к этому никакого отношения, кроме того, что мешали делу»¹. Доктор Лите договаривается до того, что будто бы социалистам XIX в. «платили крупные монополии, чтобы они размахивали красным флагом... для того, чтобы, запугивая робких, препятствовать проведению настоящих реформ»². Здесь буржуазный реформизм Беллами выпирает весьма наглядно.

И все-таки утопические романы, ставящие вопрос о порочности капитализма и необходимости замены его другой системой, оказывали положительное влияние на реалистов 90-х годов.

Большую поддержку реалистам 90-х годов оказал Бенджамен Флауэр. Страстный поборник реализма в искусстве, горячий демократ, передовой радикальный общественный деятель США, Флауэр создал в 1889 г. журнал «Арена», который в полном смысле слова стал ареной политической и литературной борьбы в США. Журнал этот просуществовал до 1909 г.

Неоценима роль этого журнала и его редактора в деле укрепления позиций критического реализма в американской литературе конца века. Флауэр стремился связать литературу с борьбой трудящихся за свои права, подчинить литературу великой цели служения народу. Он горячо поддерживал начинающих реалистов, он оказывал материальную и моральную поддержку Гарленду, Крейну, Норрису и многим другим. Флауэр боролся за создание тенденциозной литературы и вел неутихающую борьбу против сторонников «чистого искусства» всех мастей. В апреле 1890 г. он писал в «Арене»: «Прекрасное должно быть рабом добра... Принеси себя в жертву толпе, о поэт! Исправляй ее, предостерегай ее, наставляй ее, руководи ею, воспитывай ее»³.

В борьбе за правдивое искусство демократические писатели США воспользовались опытом европейских писателей, давших образцы смелого изображения жизни капиталистического общества в эпоху монополий. Большим творческим стимулом для американских реалистов 90-х годов были романы Золя и Толстого.

С именем Золя связана сложная проблема американского натурализма, который был встречен в штыки буржуазной критикой. Уже появление первого перевода романа Золя в 1879 г. («Западня») вызвало в буржуазных кругах США бурю возму-

¹ Edward Bellamy. Op. cit., p. 188.

² Там же, стр. 189.

³ Цит. по статье: David Dickanson. Benjamin O. Flower, Patron of the Realists («American Literature», May 1942, N 2, pp. 149—150).

нения. Реакционная критика обвинила Золя в «безнравственности». Сразу же после выхода «Западни» журнал «Харперс» писал: «Чем меньше мы будем говорить о «Западне» Эмиля Золя, тем лучше... Скорее мы допустили бы, чтобы в наши дома проникла оспа, чем разрешили бы, чтобы эта грязная книга попала в руки наших целомудренных девиц и невинных юношей»¹.

Но за криками о «безнравственности» скрывался страх перед смелостью Золя, сказавшего страшную правду о буржуазном обществе конца XIX в.

Еще с большей яростью, не сдерживаясь в выражениях, нападал на Золя журнал «Критик», опубликовавший целую серию статей против смелого романиста. В марте 1882 г. этот журнал заявил, что «метод Золя ведет в сумасшедший дом»².

Буржуазный строй калечил и развращал человека, и эту истину глубоко верно вскрыл Эмиль Золя. Журнал «Критик» выступил с протестом против такого показа жизни в литературе. В апреле 1885 г. «Критик» разразился очередным брюзжанием по адресу Золя: «Мы не чувствуем себя вознагражденными, когда находим героя, в конечном итоге, искалеченным, разбитым, развращенным. Мы не в восторге от трагедии, если это не трагедия такого рода, где добродетель, твердость и честность побеждают и вознаграждаются»³.

В этот период крестового похода против Золя, длившийся около десяти лет, голоса в защиту великого француза раздавались в США редко. Сочувственно встретили Золя в США только Генри Джеймс и У. Д. Хоуэллс. Так, в феврале 1884 г. Джеймс писал Хоуэллсу о Додэ, Гонкурах и Золя: «Они создают сегодня единственный вид искусства, который я уважаю. Несмотря на их ожесточенный пессимизм, несмотря на то, что они имеют дело с грязными сторонами жизни, они по крайней мере серьезны и честны»⁴.

В том же 1884 г. в журнале «Атлантический ежемесячник» Хоуэллс посвятил сочувственную статью французским натуралистам. Но голоса Хоуэллса и Джеймса заглушались дружным хором возмущения и протеста.

Перелом в отношении к Золя наметился в американской критике после Хеймаркетской трагедии 1886 г., которая поколебала веру в американскую демократию и разбила многие иллюзии. И как раз к этому моменту в творчестве самого Золя окончательно восторжествовали реалистические тенденции, Золя стал

¹ Цит. по статье: Herbert Edwards. Zola and American Critics «American Literature», May 1932, N 2, p. 114.

² Там же, стр. 115.

³ Там же, стр. 119.

⁴ Цит. по книге: Olov W. Fryckstedt. In Quest of America. A Study of Howells' Early Development as a Novelist. Upsala, 1958, p. 209.

первоклассным мастером социального романа, создав «Жерминаль» (1885).

Уже в августе 1886 г. в журнале «Литературный мир» было опубликовано выступление проф. Дэвидсона в Гарвардском университете с развернутой защитой Золя. Дэвидсон показал гуманистические цели Золя, блестяще опровергнув обвинения его в безнравственности. «В настоящее время,— заявил Дэвидсон,— наши газеты полны заметок о пороках и преступлениях. Но они только фиксируют неприятные факты, которые отталкивают чистые души и привлекают испорченных людей. В первом случае они бесполезны, в последнем — вредны, так как они не указывают пути исправления зла. Подобные статьи поэтому заслуживают полного осуждения.

Романы Золя, напротив, описывая эти же самые факты, преподносят их нам в их связи; показывают нам их причины, которые кроются в существующих социальных и других институтах; показывают их влияние на жизнь людей и их характеры и, таким образом, предлагают средство и понуждают нас применить его... Одно из главных достоинств Золя состоит в том, что он преподносит порок во всей его прозаической, пошлой, бессердечной, отвратительной наготе. Ни один писатель не показал порок столь отталкивающим, столь позорным, как это сделал Золя»¹.

В марте 1888 г. в «Харперсе» появилась рецензия Хоуэллса на роман «Земля». Хоуэллс, так же как и Дэвидсон, доказывает, что Золя ставит перед собой великую нравственную цель. «Бестияльность Золя имеет свое оправдание... Это такого рода бестияльность, которая вызывает чувство ужаса и осознание опасности, неизбежности возмездия по отношению к государству и господствующим классам за их безразличие к деградации и страданиям того класса, который показан в «Земле»².

В начале 90-х годов под знамя Эмиля Золя становятся молодые писатели Стивн Крейн и Фрэнк Норрис. Этим писателям импонировала смелость Золя, его бесстрашие в обнажении пороков общества, его стремление показать трагедию человека в капиталистическом обществе. Вместе с этими ценными приобретениями пришли и издержки натурализма раннего Золя: натуралистическая огрубленность героев, бедность их духовного мира, биологизм и философский детерминизм.

Однако влияние этих отрицательных сторон натурализма на американских прогрессивных писателей 90-х годов было ослаблено другим фактором — популярностью русского романа, особенно романов Толстого.

Уже в конце 80-х годов Толстой приковал к себе внимание передовой американской общественности, разбуженной событиями

¹ «American Literature», May, 1932, N 2, p. 120.

² «Harper's New Monthly Magazine», vol. LXXXVI, March, 1888.

ми 1886 г. И маститые писатели, и молодые силы американской литературы зачитываются не только романами Толстого, но и его трактатами «Что такое искусство?», «Так что же нам делать?», в которых Толстой выступал против искусства, обслуживающего интересы привилегированной социальной касты, и доказывал, что искусство должно служить народу. Толстой звал американских реалистов на бой против фальши и лжи в литературе. Благотворное влияние Толстого испытали на себе даже маститые писатели — Хоуэллс и Генри Джеймс. Что же касается молодых литераторов, то они боготворили Толстого, восхищались им. Толстой стал кумиром для Норриса и Крейна. Влияние Толстого на американскую литературу 90-х годов было поистине огромным.

Джозеф Кирклэнд в статье «Толстой и вторжение русской литературы» (журнал «Дайал», 1886) писал, что в Ватерлооском сражении между неоромантизмом и реализмом, которое разгорелось в США, роль Блюхера сыграл Толстой: «Этими русскими романами отмечена новая эра в литературе. Романтическое и реалистическое направления столкнулись в смертельной схватке. Это — их Ватерлоо, и вот, о чудо! — на восточном горизонте появляется Блюхер с такой армией, которая должна решить сражение в пользу реализма»¹.

Таким образом, натурализм не получил большого размаха в американской литературе конца XIX в. ни в теоретическом, ни в художественном плане. В США не было создано ни четкой теории натурализма, ни ярко выраженных натуралистических произведений. Поэтому приходится говорить лишь о натуралистических тенденциях в американской литературе конца века. У многих писателей эти натуралистические тенденции самым тесным образом переплетаются с реалистическими.

Все силы прогрессивного лагеря американской литературы 90-х годов объединились для того, чтобы противопоставить лживой литературе неоромантизма правдивый показ американской жизни. Поэтому натурализм в США не играл самодовлеющей роли, не стремился противопоставить себя реализму, но рассматривал себя его союзником. Не случайно реакционная критика США 90-х годов не делает различия между реализмом и натурализмом. Апостолы неоромантизма с одинаковым ожесточением нападали на реализм и натурализм, отождествляя их и обвиняя в плоском бытовизме, в отсутствии фантазии, полета воображения и пр. Показательна в этом плане статья Эдмунда Госсе «Пределы реализма в литературе», опубликованная в одном из номеров журнала «Сэнчури» за 1890 г. Госсе объявил, что «реалистико-натуралистический роман» находится в стадии

¹ Цит. по книге: Lars Ahnebrink. The Beginnings of Naturalism in American Fiction. Upsala, 1950, p. 35.

упадка, и с облегчением констатировал, что на смену реализму и натурализму, «слава богу, идет нечто новое», т. е. декадентская литература в Европе и неоромантизм в США¹.

Другой критик реакционного лагеря, Ричард Бэртон, приветствуя неоромантизм на страницах журнала «Форум» (январь 1895), не без наглости назвал реалистов писателями «болезненными, натуралистическими и декадентскими в нашей теперешней литературе»².

Истинная причина ненависти реакционной критики к натурализму и реализму заключалась не в отсутствии фантазии, не в мнимой безнравственности, а в духе социального протеста. Это признание обронил Чарльз Уолкатт в своей монографии об американском натурализме: «Поскольку натурализм связан с социальным протестом и реформаторством, первые следы его влияния на американский роман появляются в произведениях таких писателей, как Джозеф Киркленд, Генри Блейк Фуллер, Гарольд Фредерик и Хэмлин Гарленд, которые развенчивали маленький город, оплакивали духовную бедность фермерской Америки и были ожесточены против этики бизнеса»³.

Показателен этот список американских натуралистов, составленный Уолкаттом: в него попали как писатели, имевшие отношение к натурализму (Г. Фредерик), так и весьма далекие от него (Генри Фуллер).

Становится совершенно ясным, что, приклеивая смелым и честным авторам ярлык натуралиста, буржуазная критика стремилась скомпрометировать критический реализм в глазах массового читателя и сказать ему, что реализм, это, дескать, нечто совсем иное, что настоящий реалист должен уводить читателя от жизни в «сферу мечты и воображения».

Эта же тенденция свойственна современному буржуазному литературоведению США, как показал проф. И. И. Анисимов. Оценивая книгу У. Торпа «Американская литература в двадцатом столетии» (1960), проф. Анисимов обращает внимание на неприязнь исследователя к натурализму. Торп с раздражением пишет об «упрямстве натурализма», он сетует на то, что «литературный натурализм отказывается умереть» в США.

На самом деле, доказывает советский ученый, именно реализм проявляет «упрямство» и «отказывается умереть» в США: «Необыкновенное «упрямство натурализма» в американской литературе объясняется тем, что под понятие натурализма Торп

¹ Harry Clark. Ed. Transitions in American Literary History. Durham, 1953, pp. 439—440.

² Floyd Stovall. Ed. op. cit., p. 142.

³ Charles Walcutt. American Naturalism: a Devided Stream. N. Y., 1956, p. 46.

полностью подводит всю историю американского реализма в XX в.»¹. Как мы видим, эта подмена была совершена буржуазной критикой еще в 90-х годах XIX в.

В начале 90-х годов в США зарождается движение «разгребателей грязи», к которому примкнули писатели, обнажавшие язвы больших городов. Они изучали дно жизни, проникали в трущобы и районы «порока»; они разоблачали мир политических преступников, коррупции в правительственных учреждениях и т. п. Начало этому движению положил Джейкоб Риис (1849—1914), прибывший из Дании в Америку в 1870 г. После семи лет скитаний по Америке, испытав участь бродяги и чернорабочего, Риис стал в 1877 г. корреспондентом «Нью-Йорк трибюн».

Первая его книга «Как живет другая половина» (1890) посвящена жизни Ист-Сайда, района нищеты Нью-Йорка. Здесь живет другая половина Нью-Йорка — мир труда, нищеты, преступлений и порока. Из статистики, приведенной автором, мы узнаем, что этот огромный город разделен на две далеко не равные половины: в то время как население Нью-Йорка, по данным переписи 1890 г., составляло полтора миллиона жителей, на Ист-Сайд приходится один миллион и двести пятьдесят тысяч².

И вот мы погружаемся вместе с автором в этот огромный мир нищеты и отчаяния, проходим девять кругов капиталистического ада. Мы совершаем страшный путь через воровские притоны и ночлежки, через кабаки и логова бродяг и проституток, через кварталы бедноты. Писатель ведет нас в итальянские кварталы, в китайский город, в Бауэри, знаменитый своими ночлежками, в Гарлем. Он показывает страшную судьбу детей трущоб, которым уготована участь преступников, и женщин, обреченных на проституцию. Все увиденное заставляет содрогнуться душу читателя. И хотя автор совершенно далек от революционных выводов и стоит на реформистских позициях, тем не менее его книга объективно говорит о неизлечимых пороках капиталистической системы.

Но сам Риис наивно верит, что их можно излечить. В качестве панацеи он предлагает решение жилищной проблемы, ликвидацию трущоб. Эту программу он выдвигает во всех своих книгах, особенно в книге «Битва с трущобами» (1902).

Из всех «разгребателей грязи» один Линкольн Стефенс смог преодолеть реформистские иллюзии и понять, что только социализм способен излечить человечество от нищеты и позора.

Такова общая картина развития прогрессивного лагеря американской литературы 90-х годов, в котором главенствующая роль, бесспорно, принадлежит реализму.

¹ И. Анисимов. Срединя века. «Иностранная литература», 1962, № 7, стр. 182.

² Jacob Riis. How the Other Side Lives. N. Y., 1957, p. 267.

Но эта победа реализма досталась дорогой ценой. Лучшие писатели-реалисты 90-х годов подверглись остракизму, перед ними закрывались двери издательств. Их пытались заставить замолчать, их травили, пытались купить их совесть.

Стремясь задушить передовую литературу 90-х годов, монополистическая Америка использовала не только прямое давление и газетную травлю (как было в случае с Фуллером), но и доллары. Монополии осыпают золотом писателей, дезертирующих из прогрессивного лагеря. О некоторых из этих дезертиров писал Теодор Драйзер, характеризуя литературу 90-х годов: «Уилл Пейн и Гарольд Фредерик, подвергшиеся жестоким нападкам за свои попытки реалистически показать действительность, с готовностью бросились в осыпанные бриллиантами объятия газеты «Сатердэй ивнинг Пост», на страницах которой... появились их насквозь фальшивые творения»¹.

Особенно заметным оказалось отступничество Хэмлина Гарленда. Написав немало серьезных, проблемных произведений, он польстился на буржуазный «успех» и стал поставлять пошлое, развлекательное чтиво.

В свете этих фактов особую значительность приобретает творчество Марка Твена, Генри Фуллера, Стивна Крейна и Фрэнка Норриса. Эти писатели совершили гражданский подвиг, бросив вызов монополистической Америке и сохранив верность правдивому искусству.

Глава XII

УИЛЬЯМ ДИН ХОУЭЛЛС

Второй период творчества

(1886—1920)

Одним из тех, кто повел решительную борьбу против неоромантизма в США, был Хоуэллс. После 1886 г. в творчестве Хоуэллса совершается резкий перелом, сущность которого заключается в том, что писатель обращается от этических проблем к социальным. Хоуэллс был разбужен грохотом рабочих восстаний и забастовок, потрясших Америку во второй половине 80-х годов. Смертный приговор, вынесенный пяти рабочим вождам Чикаго, потряс Хоуэллса, вывел его из состояния безмятежного оптимизма. Он обращается к судье, затем — к губернатору штата Иллинойс с просьбой помиловать невинно осужденных. Не получив ответа, Хоуэллс пишет статью в «Нью-Йоркскую трибуну», в которой призывает всю американскую интеллигенцию протестовать против расправы над рабочими лидерами

¹ Теодор Драйзер. Собр. соч., т. 11, стр. 552.

Но злодеяние совершилось, и Хоуэллс резко осудил правящие круги США за казнь невинных. «Историческая перспектива мрачна,— писал он Гарленду в ноябре 1887 г.,— ибо эта свободная республика убила пятерых за их убеждения». В январе 1888 г. Хоуэллс писал тому же Гарленду: «Мои горизонты бесконечно расширились в результате этого процесса»¹.

В эти годы Хоуэллс проявляет большой интерес к идеям социализма. Правда, он был знаком не с теорией научного социализма, а с различными утопиями реформистского толка вроде «Глядя назад» Эдуарда Беллами (1888). Но важно, что писатель увидел порочность капиталистического строя и увлекся идеей социалистического общества. Хоуэллс считает, что только социализм, как бы ограниченно он его ни понимал, может явиться спасением для Америки. Так, в 1888 г. он писал Генри Джеймсу в Англию: «Мне не хочется доверять перу и чернилам свои отчаянные социальные идеи. Но все же скажу, что после пятидесятилетнего оптимистического контакта с «цивилизацией» и веры в ее способность справиться с недостатками и оказаться справедливой в конце концов, я теперь ненавижу ее. Я чувствую, что она оказалась полностью несправедливой, если только она не будет основана вновь на действительном равенстве»².

Как раз к этому времени относится увлечение Хоуэллса великими русскими реалистами. Кроме Тургенева, которого он знал раньше, он познакомился с Гоголем и Толстым.

Прочитав «Мертвые души», Хоуэллс увидел в Гоголе великого реалиста, указавшего новые пути в литературе. В сентябрьском номере журнала «Харперс» в 1886 г. он писал, что, в то время как американская критика до сих пор требует от писателей сентиментально-романтических штампов, идеализации действительности, русские писатели еще в первой половине XIX в. «не подчинились подобным ребяческим требованиям. Они последовали за Гоголем и учились у него, как ныне весь мир должен учиться у них»³.

Чтение русских классиков, подкрепленное зрелищем классово-борьбы в Америке, произвело глубокие перемены в Хоуэллсе-художнике. «После того, как я однажды прочел Тургенева,— писал Хоуэллс в 1895 г.,— жизнь показала мне в другом освещении: она стала казаться более серьезной, более ужасной; человек имел какие-то обязанности перед ней, какую-то ответственность, о чем я раньше не знал»⁴.

Особенно глубокое воздействие на Хоуэллса оказало творчество Льва Толстого. Сам Хоуэллс сказал об этом так: «Он не только повлиял на меня в художественном, эстетическом плане.

¹ См. W. T a v l o r. The Economic Novel in America. N. Y., 1942, p. 243.

² См. Van Whyck B r o o k s. New England: Indian Summer, p. 382.

³ The Writings of W. D. Howells. New York and London. 1910, p. 170.

⁴ Там же.

но и в этическом также, так что я никогда не смогу уже видеть жизнь в том свете, в котором я видел ее до сих пор... Он дал мне новые критерии, новые принципы»¹.

Обращение Хоуэллса к социальным проблемам намечается в романе «Опека священника» (1887). Действие романа разворачивается в Бостоне, но теперь это уже не тот уютный Бостон респектабельных леди и джентльменов, каким он казался раньше Хоуэллсу. Это — ханженский, фарисейский город, город жестоких собственников, область мрака и отчаяния для трудящихся.

Хоуэллс ведет читателя в грязные кухмистерские, где столуются бедняки, в ночлежки, больницы и тюрьмы. Мы видим социальные низы Бостона, видим бедняков, спящих на скамейках бульваров. Мы узнаем о тяжелых условиях труда на фабриках Бостона. Этому миру бедности и нужды Хоуэллс противопоставляет буржуазный, самодовольный, ханжеский Бостон.

И все-таки социальные проблемы Хоуэллс затрагивает нерешительно, его критика буржуазного Бостона робка и непоследовательна. Он открывает перед своим героем — провинциальным юношей Лэмюэлем Баркером, оказавшимся на социальном дне Бостона, перспективы успеха и процветания.

Резкий перелом в творчестве Хоуэллса обозначился в романе «Анна Килбэрн» (1888), написанном под сильным влиянием Толстого. В романе четко встает образ Америки, перешагнувшей 1886 г. Автор отмечает рождение новой, монополистической Америки и указывает на зловещие последствия монополистического перерождения капитала. Устами священника Пека он говорит: «Пропать, отделяющая богатых и бедных, растет все быстрее и глубже, и на каждой стороне силы строятся в боевой порядок. Рабочие люди собираются в огромные организации, чтобы противостоять силе капиталистов»².

Резкое разграничение проведено и среди персонажей романа. В одном лагере — главная героиня Анна Килбэрн, священник Пек и адвокат Путни, сочувствующие народу, в другом — крупные дельцы, торговцы и дамы-благотворительницы.

С большой сатирической силой и смелостью изображает писатель буржуазный мир Хэтборо, промышленного городка Новой Англии. По-новому показаны буржуазные дельцы. Теперь это уже не добряки типа Сайласа Лафэма. Отцы города Хэтборо — мистер Герриш и мистер Уилмингтон — это представители монополистической Америки, прижимистые собственники, алчные, тупые, самодовольные и страшные в своей жестокости. Особенно показательна фигура мистера Герриша, безжалостного эксплуататора, разглагольствующего об американских воз-

¹ The Writings of W. D. Howells, p. 186.

² W. D. Howells. Annie Kilburn. N. Y., 1889, p. 241.

возможностях. Герриш обвиняет рабочих в лени, которая, по его мнению, и является причиной их бедности.

Саркастически рисует Хоуэллс бостонских дам, отдыхающих по соседству на курорте, в Южном Хэтборо. Никогда еще сатира Хоуэллса не была такой беспощадной, как в этом романе, когда он изображает филантропическую возню скучающих светских дам. Хоуэллс создает блестящий сатирический образ филантропки миссис Манджер, стоящей во главе «курортного общества».

По ее инициативе решено создать филантропический клуб для рабочих. «Это будет только читальня,— объясняет она,— комната, снабженная журналами и газетами, где рабочие люди могли бы коротать вечера. Впоследствии мы надеемся организовать кухню и снабжать рабочих чаем, кофе и устрицами, может быть, по номинальной цене, а летом — мороженым»¹. Вся эта затея с кормлением рабочих устрицами и мороженым — настоящая маниловщина, ханженская болтовня, ибо дальше организации благотворительного вечера филантропы не идут. Причем проведение этого вечера выявляет все фарисейство бостонских дам, их плохо скрытое презрение к народу.

Мы чувствуем, что Хоуэллс сбросил шоры, надетые на него бостонской школой, и обнаружился его большой талант, его сатирический дар, его полнокровный реализм. Великолепен, например, портрет миссис Манджер, усиливающий общее впечатление от этой тщеславной, глупой, самонадеянной и весьма неделикатной особы, взявшей на себя роль лидера бостонских филантропок: «Миссис Манджер была одета в платье из темной плотной шерстяной материи, и такого же цвета была лишенная фантазии прозаическая шляпа, которую она носила на гладко зачесанных волосах. Руки ее были вложены в извозчицьи рукавицы, являвшиеся весьма заметной деталью ее костюма. В одной руке она держала здоровенный летний зонт из черного шелка.

Что касается общего впечатления, производимого ее костюмом, то его можно суммировать замечанием, что там, где другие женщины обычно носят кружева или тесьму, она предпочитала кожу. На ней были не только кожаные перчатки и широченный кожаный пояс вокруг талии, но и кожаный воротник, имевший вид хомута; здоровенные часы висели на кожаном шнуре, охватывающем шею, и похожая на обрубок кисточка ручки ее зонтика тоже была кожаная. Короче, о ней можно было сказать, что она была в упряжи»².

Воинственная тетя-лошадь устанавливает контакт с местной буржуазией. Ее визит к мистеру Герришу показывает, что ее фи-

¹ W. D. Howells. Annie Kilburn, p. 43.

² Там же, стр. 68—69.

лантропия безжалостная и ханжеская. Когда Герриш самовольно говорит о том, как он умеет круто управлять рабочими, как он выбрасывает их вон, если они недовольны его условиями, миссис Манджер предупредительно подхватывает: «Я уверена, что если бы все предприниматели страны заняли такую позицию, то скоро был бы положен конец рабочим волнениям. Я считаю, что мы слишком снисходительны»¹. Положительно, миссис Манджер нельзя упрекнуть в сентиментальности!

Этому миру злых лавочников и ханжей Хоуэллс противопоставляет героев, являющихся параллелью толстовским кающимся дворянам, сознающим порочность класса, к которому они принадлежат, и стремящимся «очиститься от скверны» паразитического существования, сделать что-нибудь для народа.

Таким героем, совершенно новым в творчестве Хоуэллса, является Анна Килбэрн, дочь богатого судьи, покинувшего Америку. После смерти отца в Риме Анна возвращается на родину. Отказавшись от надежд на личное счастье, некрасивая старая дева с добрым сердцем хочет «стать полезной в этом мире... сделать что-нибудь хорошее»².

Анна прибывает в родной город Хэтборо, и здесь ее вовлекают в филантропическую деятельность. Но первые же ее попытки улучшить жизнь бедняков оканчиваются полным провалом (из-за ее вмешательства умирает ребенок в бедной семье). Священник Пек окончательно подрывает веру Анны в благотворительность. Он доказывает, что при помощи филантропии нельзя заполнить пропасть между бедными и богатыми в Америке: пока существует экономическое неравенство, ничем эту пропасть не заполнить. В начале романа Анна враждебно отнеслась к этим идеям священника, но в конце романа, незаметно для себя, она их принимает. В этом духовном росте, в этом перерождении героини и заключается вся динамика романа, ибо внешне в жизни Анны не происходит ничего примечательного.

Хоуэллс глубоко раскрывает внутренний мир героини, поставленной перед мучительной проблемой поисков полезной, справедливой жизни. Анна убеждается, что нельзя дальше жить по-старому, она жаждет иной жизни: «Я чувствую, что в воздухе носится нечто такое, что не позволяет человеку жить по-старому, если только он имеет хоть крупицу совести или гуманность... Мне кажется, что мир уже не может идти тем путем, каким он шел»³.

Это осознание глубочайшего кризиса буржуазного общества, стоящего на грани своей гибели, было навеяно героической борьбой американского народа, рабочих и фермеров, поливших

¹ W. D. Howells. Annie Kilburn, p. 82.

² Там же, стр. 4.

³ Там же, стр. 263—264.

кровью американскую землю, пытавшихся повести мир по новому пути. К сожалению, борющийся народ отсутствует в романе. Отсюда бессилие автора найти выход для своей героини.

Когда мистер Пек, изгнанный из церкви, решает отказаться от сана священника и уйти на фабрику, Анна готова последовать за ним. Ей кажется, что желанная мечта — начать новую жизнь — близка к осуществлению. Она хочет отдать все деньги для доброго дела и стать простой работницей.

Мистер Пек не решается взять с собой Анну, потому что не может указать ей большого дела и сам не знает, что надо делать, чтобы изменить мир. Он решает уйти на фабрику... и слиться с рабочими, раствориться в массе. «Я воображал,— признается он Анне,— что имею право выделиться среди моих собратьев, быть учителем и истолкователем иной жизни. Но это было большой ошибкой. Правильная жизнь есть жизнь в труде, и никто никогда не имел права отворачиваться от нее»¹.

Перед нами — некий вариант толстовского «опрощения». Но даже этим невинным планам Пека не суждено осуществиться — он погибает во время отъезда из Хэтборо. Таким образом, писатель не решается увести своих героев в иной мир, показать пути борьбы за социальную справедливость. Следует признать, однако, что дальше той черты, на которой остановилась Анна, смогли пойти немногие героини американской литературы XIX в.

Хоуэллс остановился перед неразрешимой для него задачей — соединить поиски новой жизни, которыми заняты его герои, с народной борьбой. Его роман поучителен в том отношении, что он показывает: нельзя думать о народном благе, будучи оторванным от народа. Потому-то герои Хоуэллса и бьются бесильно, как птицы в клетке, стремясь к иной жизни.

Большие социальные проблемы Хоуэллс затрагивает в следующем романе — «Превратности погони за богатством» (1889).

Одна из главных сюжетных линий этого романа — история создания литературного журнала — раскрывает судьбу искусства в Америке. Предприимчивый делец Фулкерсон организует в Нью-Йорке литературный журнал «Неделя за неделей», который финансирует миллионер Драйфус. В качестве главного редактора приглашен бостонец Марч. Сначала Марч поверил Фулкерсону, что ему, как главному редактору, будет предоставлена свобода, возможность служить любимому делу. Но очень скоро он почувствовал зависимость искусства от денежного мешка. «Тот, кто держит кошелек, — с горечью говорит Марч жене, — держит **вожжи**. Он может позволить нам править лошадьми, но когда он захочет, он будет править сам. Если нам не понравится, как он управляет, мы можем сойти с экипажа на землю»².

¹ W. D. Howells. Annie Kilburn, p. 289.

² W. D. Howells. A Hazard of New Fortunes, vol. I. N. Y., 1889, p. 298.

Марч убеждается, что для его невежественных хозяев искусство — средство наживы, бизнес; он видит, как трудно служить искусству в Америке. Вскоре между Марчем и Драйфусом возникает конфликт. Однако это столкновение между честным искусством и бизнесом Хоуэллс не доводит до решительного конца. Он обходит острые углы, он разрешает конфликт в примирительном духе. Потеряв сына, убитый горем Драйфус уезжает с семьей в Европу, а журнал отдает Марчу и Фулкерсону на выгодных условиях. Однако эта развязка чревата серьезными противоречиями. Сможет ли Марч в сотрудничестве с Фулкерсоном стать хозяином положения? Никогда! На самом деле Фулкерсон в два счета подчинит себе Марча и превратит журнал в сенсационный боевик.

Для второго этапа творчества Хоуэллса характерна тесная связь с жизнью, глубокая озабоченность судьбой народа. Хоуэллс показывает в этом романе обнищание народа в период роста монополий. Бедность наступает широким фронтом, обнищанию подвержены многочисленные слои населения США.

В романе выведены персонажи, которых тревожит бедственное положение народа. Одни из них свой гнев направляют против монополий, другие стремятся примирить враждующие стороны.

К первой категории относится социалист Линдау, немецкий эмигрант, участник революции 1848 г. в Германии. Переехав в Америку, он борется в рядах аболиционистов против рабства, а затем участвует в Гражданской войне. Отважный Линдау, потерявший руку в этой войне, с горечью констатирует, что американский народ после Гражданской войны попал в новое рабство — в кабалу к монополистам. Гневно обличает Линдау «олигархию торгашей и мошенников», он показывает, во что превратилась американская демократия в эпоху монополий: «Вы начали с того, что провозгласили за каждым человеком право на жизнь, свободу, стремление к счастью. А чем вы кончили? Никто из вас, работающих своими руками, не имеет возможности стремиться к счастью. Он — раб какого-нибудь богача, какой-то компании, какой-то корпорации... Где есть капитал, там пахнет слезами и кровью»¹.

И все-таки образа настоящего социалиста не получилось у Хоуэллса! При всем своем благородстве, высокой принципиальности и честности, Линдау комичен и беспомощен. Он никак не связан ни с социалистической организацией, ни с борющимся пролетариатом, он — резонер.

Плохо знает Хоуэллс и пролетарскую среду. Изображая крупную забастовку транспортных рабочих Чикаго, он показывает ее сквозь призму восприятия персонажей, принадлежащих

¹ W. D. Howells. A Hazard of New Fortunes, vol. II, p. 91.

к буржуазному миру. Автор не ведет читателя в гущу борьбы, не дает живые образы представителей восставшего народа. Он лишь сторонний наблюдатель.

Значительное место в романе занимают персонажи, тоже ищущие социальной справедливости, но идущие по другому пути. Таков сын миллионера Драйфуса, Конрад, который хочет примирить борющиеся стороны. Попытка Конрада примирить антагонистические классы и призвать их к братской любви объективно показана как бесполезная и бесплодная: Конрад погибает, вмешиваясь в борьбу, стремясь предотвратить конфликт.

Однако в романе нет и защиты того пути, на который стал пролетариат. Проблема классово-борьбы оказалась для Хоуэллса трудной, непонятной. У него снова проявляется тенденция к примирению, сглаживанию противоречий. Показательно в этом плане примирение Драйфуса с мертвым Линдау. Оно происходит над трупом Конрада, который погиб от пули полицейского, заслонив собой Линдау. Это примирение приводит в умиление автора.

В защиту Хоуэллса можно сказать лишь одно: он шел по горячим следам событий, он не уклонился от изображения острых конфликтов, он ставил проблемы, волновавшие современников.

Новую, острую для Америки проблему Хоуэллс затрагивает в романе «Повелительный долг» (1891). Это — расовая проблема, которую писатель трактует гуманистически, хотя и робко.

Героиня романа, Рода Олдгейд, встречается с доктором Олни, который интересуется судьбой негров. Увидев сочувствие доктора к неграм, тетка Роды признается, что ее племянница имеет негритянскую кровь. Девушка сама не знала об этом. Но вот тайна раскрыта, и все приходит в ужас. Миссис Мередит раскаивается в том, что выдала тайну.

Теперь эта проблема легла на плечи Роды. Она почувствовала странный, повышенный интерес к неграм, стала навещать их, знакомиться с их жизнью. Повелительный долг диктует ей возвратиться в лоно своей расы, попытаться учить негров, поднять их. Но доктор Олни умоляет ее сохранить тайну своего происхождения, указывает ей на ужасные последствия этого шага: расовую дискриминацию. Сначала Рода протестует, она хочет быть мученицей, но здравый смысл одерживает верх. Она выходит замуж за доктора, и молодожены навсегда покидают Америку, страну линчевателей. Во времена Хоуэллса создать роман с таким замыслом и бросить вызов расистам было большой смелостью.

Следующий роман — «В мире случайностей» (1893) — посвящен вопросам, которые особенно волновали Хоуэллса: судьба писателя в Америке, пороки капитализма и поиски путей устра-

нения социального зла. К сожалению, в новом романе Хоуэллс не все проблемы решает глубоко.

История о том, как молодой провинциал Шелли Рэй, явившись в Нью-Йорк, пробивает себе путь в литературу и становится поставщиком развлекательной литературы, не совсем удачно раскрывает судьбу писателя в США. Если бы Шелли Рэй, прибыв в Нью-Йорк, стал бороться за издание смелого реалистического романа, разоблачающего буржуазную Америку, как пришлось бороться Фуллеру и Драйзеру, тогда все приобрело бы другой смысл.

Интересна и привлекательна фигура социалиста Хьюза, бьющегося над идеей переустройства общества. Но Хьюз — беспомощный мечтатель, заимствующий свои идеи у Эдварда Беллами.

Роман «В мире случайностей» ценен постановкой больших вопросов эстетики. Замечательна сцена встречи Рэя с социалистом Хьюзом, которому он принес рукопись романа «Современный Ромео». Последний дает понять Рэю, что писать такие романы просто неприлично.

Хьюз устраивает молодому писателю настоящий допрос. «Чем вы оправдываете создание такого романа, в то время когда мы все содрогаясь, находясь на грани социальных катаклизмов?» — сурово спрашивает он.

«Чем оправдаю?» — удивился Рэй.

«Да. Как ваш роман оправдывает себя? Как он служит добру и помогает человеку?.. Затрагивает ли он существенные стороны жизни — какую-либо проблему, настоятельно требующую разрешения и нуждающуюся во внимании к себе со стороны каждого человеческого существа?»

Когда Рэй говорит, что в его романе затрагивается проблема гипноза, Хьюз сурово осуждает его: «Как вы можете жить в этом мире, расколотом на два враждебных лагеря, где роскошь и нищета вооружаются друг против друга и каждый приверженец своего лагеря готов отдать сердце и мозг разрешению загадки, которая ожесточает брата против брата — как вы можете жить в этом мире и довольствоваться художественными исследованиями истерии?»

В этот момент речь Хьюза прерывает его дочь. Она сообщает, что бедная женщина, которой помогали Хьюзы, умерла, а ее детей приютили соседи-бедняки.

«Вот, молодой человек, — сказал Хьюз, — вот вам психологическая проблема, более достойная вашего изучения, чем явления гипноза: способность бедности обеспечить нуждающихся из ресурсов самой нищеты. Евангельское чудо с хлебом и рыбами совершается ежедневно в больших домах, где ютятся беднота. Те, у кого нет ничего для себя, могут все же найти кое-что

для других... Не считаете ли вы это интересным и романтическим фактом, тайной, достойной внимания литературы?»¹.

Такова эстетика Хоуэллса. Она требовала создания таких художественных произведений, которые «оправдывали бы себя» в глазах современников, т. е. имели бы право на внимание читателя; произведений, которые бы «затрагивали существенные стороны жизни», «жизненные проблемы, требующие настоящего разрешения». Наконец, выдвинуто требование изображения жизни народа, социальных низов, как наиболее достойных внимания.

Наиболее полно все эти требования Хоуэллс воплотил в романе «Путешественник из Альтрурии» (1894). Этот роман, написанный в условиях острого экономического кризиса 1893 г., под влиянием беспримерной в истории США борьбы американских шахтеров и грандиозного движения популистов, является высшим идейным и творческим достижением Хоуэллса.

Хоуэллс ставит перед собой серьезную цель: дать оценку капиталистической системы с точки зрения иной, справедливой жизни, с высоты иного идеала. Он заставляет посмотреть на американскую действительность глазами мистера Хомоса, прибывшего в Америку из социалистического государства Альтрурия.

Свои представления о социализме Хоуэллс заимствовал из упомянутого выше утопического романа Беллами «Глядя назад». Но, в отличие от Беллами, Хоуэллс в своем «Путешественнике из Альтрурии» сосредоточивает внимание не на картинах будущего социалистического общества, а на пороках нынешней капиталистической Америки. Хоуэллс дает развернутую оценку многим сторонам американской жизни и приводит читателя к выводу, что капиталистическая система бесчеловечна, абсурдна и пагубна для всего человечества в целом.

Прежде всего автор убедительно показывает нелепость института частной собственности, зло, причиняемое ею. Он развенчивает буржуазный индивидуализм, он сурово осуждает устами Хомоса американский лозунг «подниматься над остальными».

Хоуэллс волнует трагическая судьба американских пролетариата. Он говорит о жестокости американских дельцов, беспощадно расправляющихся с теми рабочими, которые пытаются протестовать против голода и эксплуатации; он защищает права рабочих на организованную борьбу.

Значительное место в романе занимает судьба американских фермеров. Хоуэллс сталкивает жену миллионера, миссис Мэйкли, с бедной фермерской семьей Кэмпов. Это столкновение, происходящее в присутствии мистера Хомоса, имеет символический смысл, ибо сошлись две Америки, непримиримые и ненавидящие друг друга.

¹ W. D. Howells. A World of Chance. N. Y., 1893, p. 154—156.

Миссис Мэйкли — ханжа, заигрывающая с простым народом. Она уверяет мистера Хомоса, что благодаря великодушию светских дам в Америке царит гармония между богатыми и бедными. И вот миссис Мэйкли, чтобы продемонстрировать дружбу и сердечность, существующую между двумя классами, отправляется к бедным фермерам Кэмпам в сопровождении мистера Хомоса. В завязавшейся беседе молодой Кэмп и его мать наголову разбивают все разглагольствования жены миллионера о классовой гармонии в Америке и говорят правду о бедствиях народа, жестокости капиталистов и своей ненависти к ним.

«Слезы появились на глазах бедной миссис Мэйкли, и она повернулась к миссис Кэмп.— И у всех вас такие чувства к нам? — спросила она.— А почему бы им быть другими? — в свою очередь спросила вдова-инвалид.— Правда, не все так чувствуют по всей стране, но это потому, что они не задумываются над этим. Когда же они задумаются, их чувства по отношению к вам будут точно такими же, как и у нас»¹.

Здесь Хоуэллс выступает как подлинно народный писатель. И какое мастерство, как изумительно вылеплены характеры! Великолепно охарактеризована отвратительная ханжа миссис Мэйкли, предельно неделикатная особа. А Кэмпы — какие цельные характеры, какой ум! С каким достоинством они ведут себя в присутствии миллионеров и буржуазных профессоров! Кажется, что они держат экзамен за весь американский народ — и ни одной ошибки в ответе, никаких колебаний или робости.

Хоуэллс убедительно показал моральное и интеллектуальное превосходство трудового народа над монополистами и их лакеями. Кэмпы выступают как воплощение народа.

Хоуэллс затрагивает множество других вопросов в таком же духе бескомпромиссного осуждения капиталистической Америки, разоблачая буржуазную демократию, продажность прессы, коррупцию политических деятелей, буржуазный брак и пр. Последние две главы посвящены описанию социалистической Альтрурии.

И хотя здесь много наивного, роман Хоуэллса ценен своей смелой критикой капиталистического строя, который, как убеждает автор, надо не чинить заплатами, а заменить иным, социалистическим строем.

Период с 1887 по 1898 г. был самым счастливым в жизни Хоуэллса: его общественная деятельность, его борьба против реакции были образцом выполнения писателем своего гражданского долга. И все это подтверждалось его художественной практикой. Имя Хоуэллса становится известным за пределами США. О нем с уважением отзывались Тургенев и Толстой. Элеонора

¹ W. D. Howells. A Traveller from Altruria. Edinburgh, 1894, p. 12, 16—17.

Маркс-Эвелинг в письме к Хоуэллсу высоко оценила его творчество и его позицию писателя-гражданина. Она назвала его «не только истинным художником и великим писателем, но также, что встречается еще реже, смелым и справедливым человеком»¹.

В 1895 г. Хоуэллс издает новый том литературно-критических работ «Мои литературные увлечения». Здесь он выступает горячим пропагандистом русской классической литературы, особенно Тургенева и Льва Толстого.

Хоуэллс ценил Тургенева за духовную красоту его героев, за его правдивое и серьезное искусство. Он восхищается беспощадной правдой русской литературы. «Тургенев,— пишет Хоуэллс,— принадлежит к великой расе, которая, по сравнению со всеми остальными расами, наиболее полно и свободно показала человека, обнажив его полностью и сделав это как без ложной гордости, так и без ложной стыдливости»².

Специальная глава книги посвящена Толстому. Творчество Толстого, говорит Хоуэллс, очищает человека от лжи, фальши, лицемерия. «Толстой пробуждает в своем читателе волю, стремление быть настоящим человеком»³.

Хоуэллс проявлял постоянную заботу об отечественной литературе. Он был внимательным и чутким ценителем молодых сил американской литературы, он энергично поддерживал всех, кто двигал вперед, развивал критический реализм в США. Не было ни одного сколько-нибудь крупного реалиста в США, которого Хоуэллс не приветствовал бы радостно, не старался завоевать читателей на его сторону. Так было с Де Форестом, Эгглстоном, Э. Хоу, Гарлендом и Фуллером. Хоуэллс по-отечески поддерживал первые шаги Крэйна и Норриса и на всю жизнь сохранил к ним благожелательное отношение. Молодой Драйзер-журналист в 90-х годах назвал Хоуэллса «часовым на сторожевой башне, напряженно вглядывающимся вдаль, чтобы уловить первые признаки приближающегося гения»⁴.

Но Хоуэллса интересуют не только вопросы литературы. Испано-американская война 1898 г. вызвала у писателя гневный протест и тревогу за будущее Америки. В апреле 1898 г. он писал другу: «Конечно, мы оглушены разговорами о войне. Но я надеюсь, что ты не удивишься, если я скажу, что мы чудовищно неправы». В этом же письме Хоуэллс указал на зловещие последствия этой войны: «После этой войны опять начнется накопление огромных состояний; алчность и стремление к богатству овладеют всеми в большей степени, и всякое доброе дело будет откладываться в сторону. У нас будет эра

¹ См. Van Whyck Brooks. Howells. His Life and World. N. Y., 1959, p. 204—205.

² The Writings of W. D. Howells, p. 170.

³ Там же, стр. 185.

⁴ См. Van Whyck Brooks. Howells. His Life and World, p. 268.

процветания, купленная кровью, и цепи капитализма еще туже опутают нацию»¹.

Вскоре после захвата Кубы и Филиппин Хоуэллс смело разоблачил пропаганду империалистических кругов США о том, что они вели войну «во имя гуманизма»: «Наша война за гуманизм,— с насмешкой писал он,— после того, как с нее сняли маску, оказалась войной за угольные базы. Мы намерены держать в руках нашу добычу, чтобы наказать Испанию за то, что при ограблении ее нам пришлось применить насилие»².

В 1905 г. Хоуэллс пишет рассказ «Эдита», гневно осуждающий испано-американскую войну.

Однако протест против испано-американской войны оказался последней крупной вспышкой социального гнева Хоуэллса. Хотя писатель не исчерпал своих возможностей, но уже в конце 90-х годов у него появляются рецидивы прежнего «оптимизма», утрата зоркости и ориентации. Весьма показателен тот факт, что Хоуэллс не заметил нового гения американской литературы, уже в 90-х годах стучавшегося в двери редакций и издательств, но холодно отвергнутого. Это был молодой Драйзер, которого Хоуэллс не оценил и не поддержал. В творчестве Хоуэллса наблюдается постепенное угасание социального критицизма, отход от боевых позиций. Например, его роман «Их серебряное свадебное путешествие» (1899) представляет собой возврат к позициям 70-х годов, к жанру мещанского романа. В книжковоспоминаниях «Литературные друзья и знакомые» (1900) Хоуэллс то предается элегическим воспоминаниям о днях своей молодости, о встречах с «браминами», то тепло и с чувством сыновней любви говорит о трех своих встречах с великим Уитменом.

В книге «Литература и жизнь» (1902) отчетливо видно отступление автора от эстетики реализма. Хоуэллс называет себя «оптимистическим фаталистом» и советует писателям находить «кусочек радуги на небе», ибо американская действительность не безнадежна³. В том же 1902 г. он пишет роман «Кентоны» — второй рецидив мещанского романа. Здесь рассказывается, как делец из Огайо увозит дочь в Европу, чтобы излечить ее от любви к бедному молодому человеку.

Наблюдая путь Хоуэллса в XX в., невольно думаешь, что мертвая рука бостонской школы все еще удерживает писателя. Он пытается сбросить эту руку, он пишет роман «Сын Ройяла Лэнгберта» (1904) в духе ибсеновской драмы «Столпы общества». Покойный Лэнгберт, о котором была создана легенда как о благородном и великодушном человеке, обожаемый сыном, оказывается низким мошенником, прожженным дельцом.

¹ См. W. Taylor. The Economic Novel in America, p. 271.

² Van Whyck Brooks. Howells. His Life and World, p. 212.

³ W. D. Howells. Literature and Life. N. Y., 1903, p. IV, p. 294.

Именитые горожане держат все это в тайне, чтобы не портить репутацию города.

Но Хоуэллс уже не может вести вперед, развивать дальше дело реализма в США. Для этого нужны были новые силы. К чести Хоуэллса, он сам это признавал. Его не оставляют заботы о судьбах американского реализма. «Романист должен стремиться дать точную картину жизни,— писал он в эти годы.— Я верю, что такой романист появится и выполнит эту задачу. Лично я так и не смог сделать этого, ибо я был воспитан в ложной школе, пути которой я никогда не был в состоянии полностью разорвать. Но тот, кто начнет отсюда, где остановился я, еще напишет роман, о котором я мечтал всю жизнь»¹.

За это признание, за эту заботу о судьбах американской литературы Хоуэллсу можно было многое простить. Но жизнь шла своим неумолимым ходом, престарелый писатель явно не поспевал за ней, и ему этого не прощали. Бросалась в глаза его старомодность. Хоуэллс казался анахронизмом и подвергался дружным насмешкам со стороны младших его современников.

Роман «Сквозь игольное ушко» (1907) ничуть не приумножил славу Хоуэллса, ибо в этой своей второй утопии писатель отрекается от бывшего радикализма, зачеркивая «Путешественника из Альтрурии».

В результате Хоуэллс занял какую-то двусмысленную позицию. С одной стороны, он по-прежнему зовет к великим идеалам, призывает идти вслед за русскими реалистами. В статье, посвященной 80-летию Толстого (1908), он заявляет, что Толстой «пробудил совесть человечества», он указывает на то, что в русской литературе «от Гоголя до Горького... защищается один и тот же идеал, живущий в этой удивительной славянской расе»². С другой стороны, сам он создает беспомощные, старомодные произведения в духе «традиции благопристойности». И случилось так, что этот ветеран американской литературы подвергся нападкам с двух сторон. Реакционеры не могли простить ему его симпатий к социализму и реализму, а демократические писатели смеялись над его «респектабельностью». Так, Фрэнк Норрис писал (1902) о его романах, что они «респектабельны, как сама церковь, и благочинны, как дьякон»³. Гертруда Атертон (1904) обвинила Хоуэллса в том, что он сделал «американскую литературу самой робкой, самой анемичной, самой буржуазной литературой, которую когда-либо знала какая-либо страна»⁴.

¹ Van Whyck Brooks. Howells. His Life and World, p. 217.

² Там же, стр. 282.

³ Frank Norris. The Responsibilities of the Novelist. N. Y., 1903, p. 215.

⁴ Цит. по книге: Everett Carter. Howells and Age of Realism. N. Y., 1954, p. 270.

Во втором же десятилетии XX в. Хоуэллс был совсем забыт, хотя впереди оставалось еще целых десять лет жизни.

Но конечный приговор выносит время. Время унесло все мещанские романы Хоуэллса. Что же осталось? Осталась его страстная защита реализма в искусстве, остались его призывы учиться у мастеров русского реализма, остались жить по крайней мере два его социальных романа («Анна Килбэрн» и «Путешественник из Альтрурии»), которые можно отнести к лучшим образцам критического реализма XIX в. в США.

Глава XIII

ЗАКРЕПЛЕНИЕ ПОЗИЦИЙ

В конце 80-х — начале 90-х годов в американскую литературу вступила новая когорта писателей, отстоявших критический реализм в жестокой борьбе с неоромантизмом. В своем творчестве они отразили глубокие и страшные перемены, которые произошли в жизни американского народа в годы завершения формирования империализма.

Трагическая судьба фермерской Америки, разоряемой монополиями, страдающей и борющейся, становится одной из больших тем их романов и рассказов. В то же время, описывая жизнь большого капиталистического города, реалисты 90-х годов исследовали другую сторону жизни Америки — Америки под пятой монополий. Они ведут читателя в банки и деловые конторы, в американский конгресс. Они проникают в особняки миллионеров и обнажают их жизнь, грязную и скандальную. Они ведут читателя на улицы и в ночлежки, в трущобы больших городов и разворачивают страшные картины нищеты трудового народа, показывают проституцию. Некоторые из них рисуют рабочие восстания.

Создается убедительная, разносторонняя и яркая картина жизни американского общества под властью монополий, в годы рождения американского империализма — жизни, полной крови и грязи, преступлений и обмана, ограбления народа и его страданий. Первым реалистом этого поколения явился Киркленд.

Джозеф Киркленд

(1830—1899)

Киркленд родился в г. Женеве (штат Нью-Йорк) в бедной семье школьного учителя. В поисках лучшей жизни родители переехали в конце 90-х годов на Запад, в штат Мичиган. Джозеф Киркленд провел детство в суровых условиях фронта.

Ему было 16 лет, когда умер его отец и мать осталась с четырьмя детьми.

Семейные условия рано приучают Джозефа Киркланда к самостоятельной жизни. Проработав четыре года клерком в редакции журнала, он переезжает в 1856 г. в Чикаго, где поступает в штат железнодорожной компании. Отсюда он переходит в угольную компанию.

Гражданская война прервала эту деятельность. По первому призыву правительства Кирклэнд записался добровольцем в пехотный полк. Прослужив три месяца рядовым, Кирклэнд был назначен помощником командира батальона. Позднее он был переведен в штаб генерала Мак Кинена и получил чин капитана. Джозеф Кирклэнд участвовал в решающих сражениях Гражданской войны — в штурме Ричмонда, в битве при Виллемсбурге и под Фредериксбургом.

Уйдя из армии незадолго до окончания войны, Кирклэнд снова занялся «угольным бизнесом». Он снова вошел в какую-то угольную компанию как держатель части акций и администратор. В 1863 г. Кирклэнд переехал с семьей в Чикаго. Пожар 1871 г. уничтожил его дом, расстроил дело и привел к банкротству. Став агентом страховой фирмы, Кирклэнд усиленно изучал юриспруденцию и в 1880 г. был допущен к юридической практике.

К середине 80-х годов относится начало его литературной деятельности, которую Кирклэнд сочетает с редакторской работой. В 1889 г. он оставляет юридическую практику и целиком отдается редакторской и творческой деятельности.

Как раз в этот момент в США начиналась борьба между реализмом и неоромантизмом. Кирклэнд безоговорочно присоединился к реалистическому лагерю. Он отстаивает реализм как в журнальных статьях, так и в своих романах. Кирклэнд учил начинающих писателей мастерству, давал им ценные советы. В первую очередь он советовал им брать за образец Толстого, часто ссылаясь на него¹.

Кирклэнд призывал молодых писателей серьезно и глубоко изучать жизнь, накапливать факты. Потом только, накопив факты, писатель может чему-то учить людей. В одном из писем к Гарленду, который писал ему, что он хочет учить своих читателей, Кирклэнд так высказался на этот счет: «Вы не должны выдавать себя за учителя людей. После того, как вы потрудитесь в течение двадцати лет, описывая факты, только тогда вы можете «заколотить их» с помощью вашей проповеди. Вы говорите, что «люди хотят, чтобы их учили». Да, но они хотят, чтобы их учили Эмерсон и Толстой, а не Гарленд и Кирклэнд»².

¹ См. Lars Ahnebrink. The Beginnings of Naturalism in American Fiction, p. 35.

² «American Literature», January 1952, N 4, p. 462.

Не отрицая социальной природы искусства, Киркленд был против навязчивой тенденциозности. В письме к тому же Гарленду от 30 июля 1887 г. он писал: «Наша литература является социальным исследованием, но эта исследовательская часть должна быть спрятана в произведении...»¹. Киркленд призывает учиться мастерству у Толстого, заявляя: «Искусство скрывать искусство — одна из самых необходимых вещей в реализме»².

Обратимся к творчеству самого Киркленда. Его наследие невелико — он создал три романа и двухтомную «Историю Чикаго».

Полное название первого романа гласит: «Зюри, скарденнейший человек округа Спринг. Роман о жизни Запада» (1887). В предисловии Киркленд заявляет, что он старался подражать роману Гарди «Вдали от шумной толпы». Роман Гарди он определяет как «бесстрашный реализм», дающий картину «жизни социальных низов Англии в подлинном соприкосновении с землей».

Начало романа уносит нас к 40-м годам XIX в., к эпохе фронта на Среднем Западе. Скваттер Праудер с женой и двумя детьми пробирается в крытом фургоне по дикой прерии. Он обосновывается в одном из районов штата Индиана — округе Спринг. Невероятные лишения скваттеров-переселенцев Киркленд описывает величаво торжественными словами: «Тяжким был труд и ужасными были лишения, что требовалось для создания фермы на фронтире; непостижимы для тех, кому не выпал удел исполнить эту задачу или кто не наблюдал за ее выполнением»³.

Эфраим Праудер и его сын — подросток Зюри — поднимают целину, с помощью топора строят себе жилище с земляным полом. Писатель воспеваает ловкость и трудолюбие американских фермеров, мастеров на все руки. Он поет настоящий гимн топору, называет его «карманным справочником пионера». Однако это чисто уитменовское прославление трудовых подвигов не заслоняет в романе картины бедствий американского фермера. Вся первая половина романа — это эпос о тяжком труде и страданиях этого труженика Америки.

Киркленд решительно разрушает «легенду о Западе», о его безграничных возможностях, следуя за Эдгаром Хоу и пролагая путь Гарленду и Норрису.

Он показывает вместе с тем, что не трудности в борьбе с суровой природой, не тяжкий труд земледельца сломили американского фермера. Самым страшным его врагом, той злой

¹ «American Literature», January 1952, N 4, p. 458—459.

² Там же, стр. 459.

³ Joseph Kirkland. Zury: the Meanest Man is Spring County. A Novel of Western Life. Boston and New York, 1887, p. 135.

силой, которую он не мог одолеть, явился ростовщик, земельный спекулянт.

Красноречивы бедствия Праудеров, попавших в пасть к ростовщику. Проходит год их жизни в округе Спринг. Каторжный труд от зари до ночи не спасает Праудеров от нужды. «Ни цента денег, нечего есть, нечего пить, не во что одеться. Единственное, что они имели, это созревающая пшеница, которую можно было продать по десять центов за бушель не раньше как через три месяца»¹, — так описывает Киркленд один из трудных моментов в жизни Праудеров, заставляющий заложить очередную долю участка. Трижды Праудеры берут у ростовщика деньги под закладную, потеряв три четверти своего участка.

Правда, Зюри Праудеру повезло, он разбогател, выкупил закладные, и сам стал ростовщиком и земельным спекулянтом. Но роман Киркленда дает возможность увидеть, что история обогащения Зюри единичная. Основная масса фермеров так и не смогла избавиться от власти ростовщиков и превратилась в арендаторов. Олицетворением этой массы выступают бедные фермеры Энсти, попавшие в кабалу к Зюри Праудеру. Вот рассказ Энсти о бедствиях его семьи: «Мы потеряли большую часть участка, не сумев выплатить по закладным, а та часть, которая все еще принадлежит нам, тоже заложна. Нам приходится трудиться без отдыха, не покладая рук, чтобы удержать этот остаток и уплачивать проценты. Я не знаю, как долго мы сможем удержать его. Когда придет этот черный день и мы потеряем его, мы станем арендаторами, как стали ими уже многие. Но аренда фермы — это один шаг до богадельни»².

Ужасна судьба вдовы-фермерши Саманты Педдиком. Зюри, описывая ее положение, говорит, что «у нее ничего нет в доме, кроме жалких запасов пищи — не больше, чем в богадельне, — и одежды для себя и своей дочери, одежды, которая годится лишь для пугала»³.

На этом фоне, на фоне разоряющейся и бедствующей фермерской Америки, писатель дает, хотя и не последовательно, реалистическую историю деревенского мироеда Зюри. Само имя героя символично (сокращенное от слова «лихоимство»; имя родители разыскали в святцах).

Имя это оказалось пророческим, ибо его носитель вполне оправдал его, став живым воплощением лихоимства. Писатель самым подробным образом прослеживает карьеру своего героя, его путь от бедности к богатству. Он подчеркивает при этом, что для подобного возвышения требуются особые качества: кроме хитрости и способности обманывать ближних, нужно еще

¹ Joseph Kirkl and. Op. cit., p. 50.

² Там же, стр. 120.

³ Там же, стр. 442.

твердокаменное равнодушие к страданиям людей, полная бесчеловечность. Поставив перед собой цель разбогатеть, Зюри становится скупым и прижимистым, он охотится за центами и долларами, не давая себе передышки.

Вот история первой махинации Зюри с закладной, характеризующая, кстати, силу творческого метода Киркленда, его бальзаковскую хватку. Молодой Зюри хвастается перед отцом (оба стали алчными, оба копят деньги): «Я могу сделать шиллинг за то время, когда ты сэкономишь цент. Смотри-ка, если это не так. Я подцепил участок в пол-акра и продал его Смиты в кредит — взял у него закладную под этот участок. Потом я заставил его произвести все нужные работы на участке в счет процентов на закладную. Когда участок был приведен в боже-ский вид, я объявил о просрочке платежа и забрал участок назад вместе с постройками. Бизнес есть бизнес!»¹.

Зюри почти задаром держит батрака, приютив «из милости» беглого негра Жюля. Он женится с двойной пользой для себя: получает богатое приданое и бесплатную рабочую силу. Киркленд пишет об участии жены Зюри: «И Мэри стала работать на Зюри, как и Жюль, с той лишь разницей, что, не уступая Жюлю в энергии и трудолюбию, она была меньше вознаграждена, ибо Жюль получал доллар в месяц, кроме питания и одежды, а она не получала и этого»².

Загнав в могилу жену-батрачку, Зюри вторично женится с пользой для себя на дочери богатого фермера-свиновода. После смерти второй жены (ставшей скорее новым помощником Жюля, нежели супругой) Зюри, прибрав к рукам все ее наследство, отказывается пальцем шевельнуть, чтобы помочь ее сестре Семанте, живущей в страшной бедности.

Киркленд показывает, что тот, кому принадлежит экономическая власть, неизбежно держит в руках политическую власть в Америке. Он подробно рисует политическую карьеру Зюри Праудера. Этот невежественный, но богатый земельный спекулянт проявляет огромную энергию в избирательной борьбе и с помощью демагогических заигрываний с фермерами проходит в законодательную палату штата.

Писатель воссоздает многие картины политической жизни США с беспощадной правдивостью. Вот полное иронии и гнева описание законодательной палаты штата Иллинойс, куда был выбран Зюри: «Армия плевательниц, каждая из которых служила мишенью для плевков из табачной слюны; армия проволочных корзин для отбросов, набитых доверху геологическими залежами набросков законодательных проектов; армия конторских столов, заставленных армией книг, над грудой которых

¹ Joseph K i r k l a n d. Op. cit., p. 77.

² Т а м ж е, стр. 85.

армия политиканов, бесстыдно пренебрегая своими обязанностями, могла игнорировать порядок и общественные приличия. Такой была законодательная палата штата Иллинойс в те дни»¹.

Киркленд устремляет на политическую жизнь своей страны пронизательный взор. Он видит царящие здесь карьеризм, бесчестие, всеобщую круговую поруку.

Став деятелем конгресса штата, Зюри забывает о своих «друзьях»-фермерах, не помышляет об их нуждах. Но, несмотря на глухое недовольство народа, он вторично проходит на очередных выборах в конгресс.

Таков этот американский Гранде, который, к сожалению, к концу романа превращается в добродетельного бизнесмена. Главное противоречие романа заключается в том, что автор, нарушив логику образа, ведет своего героя по пути морального перерождения, оставляя его богатым и преуспевающим. Это хуже, чем перерождение Домби, которого именно разорение делает человеком. Вся вторая половина романа посвящена постепенному нравственному перерождению Зюри, в результате чего жестокий скряга, ростовщик снова превращается в человека. Эта метаморфоза происходит в течение многих лет под влиянием местной учительницы Анны Спэрроу, которая в конце концов становится его женой.

Анна Спэрроу — типичная дочь Новой Англии. Живя с матерью в маленьком фабричном городке, она работает ткачихой на фабрике. Но мать, редактор местной газеты, сумела дать ей образование.

Скромная ткачиха увлеклась идеями утопического социализма: «Среди книг, которые она читала и рецензировала, были такие, которым Фурье дал свое имя. На нее произвели глубокое впечатление их привлекательные идеи... Фурьеризм стремился дать каждому человеческому существу возможность для достойной жизни. Неудивительно, что это учение завоевало страстных приверженцев среди женщин новой Англии, и Анна Спэрроу была в их рядах»².

Автор бросает интересное замечание о том, что социалистическое движение (в его утопической форме) в Новой Англии, как и бедность, имело широкий размах и что община Брук Фарм была лишь эпизодом в этом значительном событии. «Полная история социалистического движения Новой Англии,— пишет автор,— не была рассказана и, вероятно, никогда не будет рассказана. Уж во всяком случае ее расскажут после того, как уйдет в могилу поколение, к которому принадлежали участники этого движения. Анналы Брук Фарм дают только поверхностную сторону событий»³.

¹ Joseph K i r k l a n d. Op. cit., p. 397.

² Там же, стр. 91.

³ Там же, стр. 92.

Сам автор не считает возможным вдаваться в подробности этого движения. Он ограничивается беглыми замечаниями о деятельности Анны как последовательницы Фурье.

В лице Анны Спэрроу намечен интересный женский образ — образ отдаленной предшественницы драйзеровской Эрниты. Но, показав эту интересную главу ее биографии, Киркленд переносит свою героиню на Запад, в округ Спринг, где она получает место учительницы, и сосредоточивает внимание на истории ее взаимоотношений с Зюри.

Эти отношения сложные и трудные. Анна полюбила Зюри, но влечения сердца приходят в столкновение с ее взглядами на жизнь. Поклонница Фурье, считающая частную собственность и погоню за богатством величайшим злом, она не может отдаться своему чувству. Анна и любит и ненавидит Зюри. Со своей стороны, скряга, полюбив Анну и овладев ею, ни на секунду не допускает мысли о женитьбе и вскоре находит богатую невесту.

Затравленная, униженная, лишенная средств к жизни, Анна подумывает о самоубийстве, но против этого восстает ее мужественная натура. Она находит также силы отвергнуть предложение ханжи-священника, знающего о ее религиозном скептицизме. Анна не удерживается при этом от ядовитого замечания по адресу святоши: «Вы, ортодоксальные святые, думаете, что мы, несчастные грешники-еретики, только и ждем, чтобы вы явились и поразили нас новостью — развернули перед нами схему искупления грехов, которой мы должны следовать. Но вы ошибаетесь — мы отклоняем ваши взгляды, потому что великопно их знаем и считаем их глупыми»¹.

Но Анна не может оставаться одинокой: она ждет ребенка от Зюри. И чтобы скрыть свой «грех», она выходит замуж за скромного, бесцветного клерка Мак Вея. Супруги уезжают в соседний округ. Вскоре рождается ребенок. Только два человека на свете знают, чей это сын. Затем появляется второй ребенок, законный, после чего Мак Вей умирает. Зюри пытается взять к себе своего сына, ибо он бездетен. Он готов заплатить любые деньги за эту уступку. Анна с презрением отвергает деньги.

Все последующее содержание романа сводится к показу борьбы между благородством Анны и жадностью Зюри. Почувствовав свою власть над Зюри, Анна берет его жизнь в свои твердые руки и направляет ее по стезе добродетели. Зюри возвращает наследство второй жены ее сестре Семанте, он освобождает от долга бедного фермера Энсти. Он совершает множество других благородных поступков. Покоренная всем этим, Анна сдается и отдает свое сердце Зюри как награду. Зюри женится на Анне, и они строят планы свадебного путешествия в Европу.

¹ Joseph K i r k l a n d. Op. cit., p. 284.

Осудив идею накопительства, Киркленд в конце романа нарушил жизненную правду, испортил хороший роман. Читая его, еще раз убеждаешься в величии больших мастеров, которые умели довести свою идею до логического конца, оставаясь верными логике фактов, логике характеров.

И все-таки роман Киркленда был значительным явлением в реалистической литературе США 80-х годов. Он положил начало разработке большой темы — трагедии американского фермера в эпоху монополий. Обращает на себя внимание смелость писателя в трактовке вопросов семьи и брака.

«Семейство Мак Вей» (1888) — непосредственное продолжение предыдущего романа. Место действия переносится в Чикаго, большинство страниц посвящено второму поколению, детям Анны — Филиппу и Маргарет. Хотя «Зюри» имеет счастливый конец, второй роман отнюдь не представляет собой идиллию. Здесь снова сказалась реалистическая смелость Киркленда, прорывается его стихийный реализм. Так, например, судьба детей Анны сложилась безрадостно и трагически.

Филипп, ставший машинистом, погибает во время железнодорожной катастрофы, а Маргарет остается старой девой. У постели умирающего Филиппа разыгрывается драматическая сцена. Зюри едва удерживается от искушения сказать Филиппу, что он — его сын. Но боясь, что Филипп утратит уважение к матери, Зюри подавляет этот порыв, и Филипп уходит в могилу, не узнав тайны.

Третий роман «Командир роты» (1891) — повествует о Гражданской войне. Характерно посвящение романа:

«Уцелевшим солдатам передовой линии фронта, людям, которые могли видеть врага невооруженным глазом, в то время как им потребовался бы бинокль, чтобы увидеть, обернувшись назад, ее историков».

События романа происходят в 1862 г. Описана лагерная и боевая жизнь шестого Иллинойского полка, входящего в дивизию генерала Гранта. Четвертой ротой этого полка командует капитан Фарджен — новичок, бывший инспектор воскресных школ. Солдаты сразу раскусили своего командира. Они признают, что он — неплохой человек и силен в ведении разных книг и пении псалмов, «но что он будет делать, когда придется пустить в ход штыки и впереди появится противник?»¹.

В роте есть опытный офицер — лейтенант Мак Клинтон. Честный и способный офицер, он любит солдат и любим ими. Это человек редкой отваги и хладнокровия, не теряющий в самые тяжелые, безнадежные моменты. Видя трусость и беспомощность своего командира, Мак Клинтон не подает виду.

¹ The Faded Banners. A Treasury of Nineteenth-Century Civil War Fiction. Ed. by Eric S o l o m o n. N. Y., 1960, p. 119.

Он непрерывно дает Фарджону дельные советы, спасая репутацию и жизнь капитана в трудные моменты разведки и боя. Мак Клинтон прощает Фарджону его неопытность и трусоватость, потому что он видит в нем человека, который старается честно служить родине.

Зато лейтенант глубоко ненавидит командира полка полковника Пуллера — карьериста и политикана. Пуллер бездарен и невежествен, труслив и нечестен. Послав в разведку четвертую роту, он забыл предупредить об этом первую роту, в результате чего при возвращении рота Фарджона была обстреляна своими и потеряла несколько солдат. Пуллер наказывает Фарджона и Мак Клинтонка за то, что они посмели критиковать его за гибель солдат, и только вмешательство генерала Гранта спасло их от расправы.

Потребовав в знак протеста расследования дела, полковник Пуллер окончательно разоблачается и уходит из армии. Но он надеется взять реванш на политическом поприще, в качестве босса. Ловкий проныра подает в отставку накануне боя, спасая свою шкуру. Солдаты полка говорят о нем у костра: «Старый интриган в мокрое место не ляжет. Он хочет отправиться домой, не ожидая креста за подвиг». Другой солдат, высмеивая трусость и подлость Пуллера, восклицает: «Послушайте, ребята, а почему бы нам всем не подать в отставку?»¹.

Основное внимание в романе сосредоточено на фронтовой жизни четвертой роты. Мак Клинтон помогает своему командиру удачно провести разведку, он незаметно командует ротой при взятии фронта Донельсон. Он учит Фарджона переносить тяготы войны, учит его быть солдатом. Однажды, когда шестой полк остановился на отдых зимой в заболоченной местности и Фарджон возмутился тем, что он, свободный американский гражданин, не может «покинуть это адское чистилище и найти кров, чтобы спасти свою жизнь», лейтенант говорит ему: «Вы не свободный гражданин. Вы солдат. И вы пришли сюда не спасать свою жизнь, а отдать ее — потерять ее, скорее всего»².

Особенно ярко полководческий талант Мак Клинтонка раскрывается в замечательной главе, описывающей кровавое сражение под Шиллоу, где армия северян была жестоко разгромлена.

Когда в ходе боя был тяжело ранен командир полка (сменивший Пуллера) и убит его заместитель, офицеры растерялись. И только лейтенант Мак Клинтон ликвидировал панику и наводит порядок. Он велит Фарджону принять командование полком (в порядке субординации), а сам становится во главе роты. Но фактически он руководит боем и командует всем полком, ибо Фарджон не отходит от него ни на шаг.

¹ The Faded Banners. A Treasury..., p. 161.

² Там же, стр. 144.

Нот вот в разгаре боя пуля сразила доблестного лейтенанта. Фарджон начинает действовать самостоятельно, все время думая о том, как поступил бы Мак. Он отдает приказ об отступлении, но враг ударил с флангов, и начинается паническое бегство. Подражая Маку, Фарджон уходит последним, стараясь сохранить порядок в отступающем полку. «Спокойнее, ребята! Следить за знаменами; раненых не бросать; не опережать знаменосца! (Похоже ли это на то, что сделал бы Мак?) Заряжать ружья и стрелять на ходу! Держаться вровень со знаменами! (Было ли это похоже на Мака?)»¹. Фарджон получил боевое крещение. Он пережил страх, он прятался во время боя. Но теперь он стал настоящим солдатом.

В изображении войны Киркленд следует за Львом Толстым. Он снимает покровы фальшивой романтики с войны и рисует ее страшный лик. От Толстого идут солдатские сцены романа. Киркленд правдиво воспроизводит простую, неграмотную речь солдат, он показывает их высокое сознание долга, их лишения, страдания и гибель. Он берет излюбленную толстовскую ситуацию — столкновение с войной неопытного, робкого, зеленого офицера, который благодаря помощи ветерана преодолевает свою трусость и растерянность и закаляется в ходе сражения. От Толстого же идет внутренний монолог, стремление показать диалектику души.

В 90-х годах Киркленд, будучи уже известным писателем, становится журналистом. Киркленда волновала участь трудового народа. Он написал несколько статей о трущобах Чикаго. В 1892 г. в июльском номере журнала «Скрайбнер» он опубликовал большую статью «Среди чикагской бедноты».

Киркленд критически относился к капиталистическому прогрессу в США, который изумлял весь мир и давал повод для хвастливой пропаганды внутри страны. Накануне смерти Киркленд опубликовал статью о международной выставке 1894 г. в Чикаго. Как свидетельствует Джон Фленеган, «на него бесспорно произвело гораздо меньшее впечатление великолепие выставки, чем страдания людей, которые присутствовали на ней», и в их числе — безработные, нищие, калеки².

Эти факты позволяют предполагать, что творчество Киркленда могло принять новое направление, если бы его не прервала внезапная смерть от разрыва сердца.

Хэмлин Гарленд

(1860—1940)

Гарленд родился на Среднем Западе, в местечке Грин Кули, штат Висконсин. В 1868 г. его отец продал гомстед и пере-

¹ The Faded Banners. A Treasury..., p. 177.

² «American Literature», May 1932, N 2, p. 281.

селится в соседний штат Миннесота. Через год семья переехала в штат Айова, где прожила до 1880 г. Мальчик Хэмлин начинает помогать отцу — он пашет землю, едва доставая руками до рукоятки плуга. Зимой он посещает школу.

Неурожайный 1880 г. заставляет его отца снова распродаться и отправиться дальше на запад. На этот раз Гарленды добрались до Южной Дакоты, поселившись в округе Браун. Хэмлину Гарленду шел в это время уже двадцать первый год. Он покидает гомстед отца и отправляется странствовать по Америке. Он познает голод, часто оказывается без крова, перебиваясь поденщиной, нанимаясь то тут, то там на временную работу в качестве плотничьего подмастерья.

Возвратившись на ферму отца, Гарленд снова берется за плуг и вилы, а по вечерам много читает. Он увлекается книгой Генри Джорджа «Прогресс и бедность». Он соглашается с главным тезисом этой книги, что источником бедствий народа является крупная частная собственность на землю. Эта книга, заявляет Гарленд, «наполнила меня желанием бороться за правду»¹.

Местный священник, заметив ораторские способности юноши, убеждает его отправиться в Бостон и поступить в школу красноречия. Заложив свою долю участка, Гарленд отправляется «в страну Эмерсона, Лонгфелло и Готорна». Он усиленно работает в бостонских библиотеках и с 1885 г. начинает преподавать литературу в частных школах Бостона.

В 1887 г. Гарленд решает навестить родителей и по пути заезжает в Чикаго. Здесь происходит личное знакомство с Кирклендом, который убеждает молодого человека, еще не избравшего определенного пути, отдаться целиком литературному творчеству: «Запомни мои слова. Ты можешь далеко пойти, если только будешь трудиться. Я начал слишком поздно. Ты должен трудиться усердно, кропотливо»².

С этого момента Гарленда уже не покидает мысль о писательской карьере. Вдохновленный Кирклендом, он зорко всматривается в американскую жизнь и замечает многое, чего раньше не замечал. По пути к родителям Гарленд заезжает в городок Оседж, где протекало его детство. Вот как теперь он воспринимает Запад, этот край «неограниченных возможностей»: «Сиротливые фермерские дома, похожие на коробки и расположенные на склонах гор, внезапно предстали передо мной как логовища диких зверей. С болью в сердце я увидел, что жизнь этих людей была серой, убогой. И я удивился, как это я раньше не замечал бессмысленности жизни фермеров. Я спросил себя: «Почему эти факты никогда не изображались в нашей литера-

¹ Hamlin Garland. A Son of the Middle Border. N. Y., 1940, p. 317.

² Там же, стр. 355.

туре — подобно тому, как их изображали в России и Англии?»¹.

Прожив лето на ферме отца и увеличив запас наблюдений, Гарленд возвращается в Бостон под сильнейшим впечатлением всего увиденного. Теперь он был готов воссоздать эту жизнь на бумаге. «Я осознал теперь трагический характер тех сцен, которые раньше казались мне или скучными или незначительными. Мои глаза теперь широко открылись на бедствия пионеров. Я жаждал реформ, кровь моя кипела и взывала к протесту»².

Так родилась книга рассказов о жизни фермеров Запада, которой Гарленд дал название «Столбовые дороги» (1891). Затем последовал второй сборник рассказов «Народ прерий» (1893), сурово реалистически изображавших трагическую судьбу американского фермера.

В ответ на эти книги в издательства посыпались письма буржуазных читателей, полные протеста и злобных выпадов против автора. Мещане заявляли, что Гарленд лжет, что американские фермеры благоденствуют. Но были и дружеские письма американцев, которые одобряли автора, благодарили его за книгу. Одна жена фермера писала: «Вы совершенно правы насчет одиночества, застоя, трудностей. Мы устали от лжи. Скажите людям правду»³.

Отвечая на враждебную критику, Гарленд писал: «Я вырос на ферме, и я решил раз и навсегда запечатлеть в литературе настоящее безобразие жизни. Я не буду лгать даже ради того, чтобы прослыть патриотом. Я компетентный свидетель, и я намерен сказать всю правду»⁴. Но Гарленд сам же признает, что он не решился сказать всю правду о народной жизни и что на ее самые тяжелые стороны он решил набросить покров.

В начале 90-х годов Гарленд выступает в защиту реализма как теоретик. Он пишет несколько литературных трактатов, направленных против старых «идолов» и отстаивающих правду в искусстве. Одновременно Гарленд со всем пылом реформатора участвует в популистском движении. Он выступает на многочисленных фермерских митингах в штатах Среднего Запада с критикой монополий, опираясь на учение Генри Джорджа о «едином налоге». Движению популистов Гарленд посвятил роман «Добыча» (1892).

Однако бурная деятельность, в которой общественная, политическая и литературная борьба служили одной цели — защите интересов американского народа, закончилась скандальным отступничеством. Отступничество Гарленда начинается с 1895 г., когда он пишет роман «Роза с Датчерс Кули» — типично развлекательное чтиво, в котором жизнь Запада показана в фаль-

¹ Hamlin Garland. A Son of the Middle Border. p. 356.

² Там же, стр. 375.

³ Там же, стр. 417.

⁴ Там же, стр. 416.

шиво-романтическом освещении. Затем последовали столь же пошлые, приключенческие «боевики» о романтике Дальнего Запада — «Ее возлюбленный горец», «Орлиное сердце» и пр.

В конце 90-х годов Гарленд связал себя с денежной верхушкой Америки, с реакционными силами страны. Его личным другом становится Теодор Рузвельт еще в 1896 г., когда он был начальником полиции. В годы президентства Рузвельта эта дружба стала более тесной.

Таким образом, Гарленд погиб для американской литературы еще в 1895 г., хотя физически он прожил после этого еще 45 лет.

Многочисленные статьи Гарленда и его литературные трактаты не отличаются ни теоретической зрелостью, ни ясностью и глубиной. Но все же в них содержатся и важные мысли, способствовавшие укреплению реализма в американской литературе 90-х годов.

В одной из своих ранних рецензий (1889) Гарленд писал, ссылаясь на творчество Толстого: «Цель современного романиста в том, чтобы быть прежде всего правдивым, а потом уже эффективным. Он ищет правду, а эффектам предоставляет заботиться самим о себе»¹.

С развернутой эстетической программой Гарленд выступил в трактате «Литературная эмансипация Запада» (1893). Название трактата может на первый взгляд удивить: ведь Запад давно уже отстоял себя, уже исчезли призраки бостонской школы. Однако, как покажет позже и Теодор Драйзер, мертвые еще держали живых².

В своем трактате Гарленд противопоставляет Запад Востоку. Запад для него — синоним реализма, в то время как Восток — олицетворение «традиции благопристойности». Молодой писатель выражает протест против диктаторства Новой Англии. Он бросает ей вызов и заявляет, что «самобытная американская литература создается не в Бостоне или Нью-Йорке, а на Западе»³.

Замечательно, что Гарленд ополчается именно против традиций бостонской школы, а не вообще против литературы восточных штатов: «Спор идет не между Востоком и Западом, но между стерильной культурой и творческим искусством... Восток имеет своих замечательных радикалов, но в своей борьбе за новые формы они встречают явно превосходящее их большинство»⁴.

Гарленд сумел поставить вопрос о критическом реализме в США широко, в масштабе всей страны, а не в областническом плане. «Будет ли наша литература, — восклицает писатель, —

¹ Hamlin Garland. Roadside Meetings. London, 1931, p. 250.

² Theodore Dreiser. A Book about Myself. N. Y., 1927, p. 490.

³ См. Oscar Cargill. Ed. The Social Revolt. American Literature from 1888 to 1914. N. Y., 1933, p. 64.

⁴ Hamlin Garland. Roadside Meetings, p. 66.

литературой Востока по методу, если не по материалу, или она будет общенациональной? Будет ли она большой, широкой и демократической, на уровне передовой мысли нации, или же она будет узкой и областнической?»¹.

Американские писатели, заявляет автор, должны искать вдохновение не в книгах бостонских жрецов, а в книгах русских, норвежских и немецких писателей. В то же время Гарленд не устает утверждать, что литература должна нести подлинное дыхание жизни, что образцом для нее должны быть не книги, а сама жизнь: «Мы создаем литературу из прямого соприкосновения с жизнью... Проверкой произведения искусства не является ответ на вопрос — «Соответствует ли оно лучшим образцам?», но — «Захватывает ли оно читателей, возвышает или вдохновляет ли оно их?»².

В заключение Гарленд говорит о том, что в Америке пробил час для создания подлинной оригинальной американской литературы, которую предсказал великий Уитмен. «Каждая созидательная эпоха в прошлом выражала правду своего времени вопреки условным догмам ее учителей. Я верю, что такой момент разрыва с прошлым настал в Америке. Уитмен провозгласил новую литературу, но не смог дать образцов в популярной форме. Он провозгласил ее силу, ее любовь к свободе и любовь к товарищам, но он был пророком, а не создателем образцов. Он хорошо сказал, что настоящая литература Америки не может быть вежливой литературой»³. Трактат заканчивается страстным призывом, обращенным к американским писателям, изучать и показывать подлинную американскую жизнь.

Слабостью трактата Гарленда является то, что он не учитывает положительный опыт предшествующих поколений писателей США, игнорирует замечательные традиции прошлого и не опирается на них. Разве Торо, аболиционисты, Ребекка Дэвис, Де Форест, Жоакин Миллер мало сделали для создания подлинной американской литературы, за которую ратует Гарленд? У него же получается, что писателям 90-х годов приходится начинать строить на пустом месте. Тем не менее трактат Гарленда был важным документом, стимулировавшим развитие критического реализма в США 90-х годов.

Вслед за ним Гарленд пишет новый трактат «Разрушающиеся идолы» (1895). В нем он продолжает свою борьбу против старых идолов американской литературы — бостонской школы и «изысканной традиции». Пафос этой работы — в протесте против эпигонства, против подражания отжившим образцам. Цель автора — ослабить гнет условностей, который испытывают

¹ Hamlin Garland. Roadside Meetings, p. 66.

² Там же, стр. 68.

³ Там же, стр. 69.

молодые силы американской литературы. Гарленд не собирает-ся при этом выбросить «с корабля поэзии» всех писателей Новой Англии. «Моя борьба направлена не против художников прошлого,— заявляет он,— а против литературного фетишизма. Я верю в живых, а не в мертвых. Я защищаю не замену авторитетов, а свободу от авторитетов»¹.

Гарленд разбивает старых идолов, свергает их с пьедестала. Он обращается к молодым силам американской литературы со следующим призывом: «О, пророки и творцы широкой, свободной Америки! Вы не должны быть привязаны к ложной и умирающей культуре... Вы не должны поклоняться разрушающимся идолам. Ваша привилегия и ваше счастье — смотреть по-новому в лицо жизни»².

Какова же задача нового поколения? К чему призвана новая литература, идущая на смену «традиции благопристойности»? Здесь мы можем сказать, что Гарленд гораздо сильнее в отрицании, нежели в прокладывании новых путей.

Автор ограничивается общей декларацией о том, что новая литература, развивающаяся на Западе, «должна стать литературой, написанной не по книгам, в взятой из самой жизни. Она должна почерпнуть вдохновение от прямого контакта с людьми и природой»³. Но Гарленду явно не по плечу роль Уитмена, роль вождя, который мог бы указать великие цели. Он бесконечно повторяется, он не может пойти дальше декларирования общих истин.

Неудачной была попытка Гарленда заменить реализм новым течением, которое он назвал «веритизмом» (от латинского *veritas* — истина). Однако «веритизм» Гарленда ничего принципиально нового по сравнению с реализмом не содержал, разве только изрядную долю пуританизма. Сам Гарленд признавал, что он взял этот термин, чтобы отмежеваться от Золя. Называя Золя реалистом, реакционная критика в то же время приписывала реализму все грязное и непристойное. Это была попытка скомпрометировать и Золя и реализм как направление в искусстве.

Гарленд не сумел понять величие Золя и оказался на поводу у реакционной критики. «Я полагал,— писал он впоследствии,— что следует держаться подальше от употребления слова «реализм», которое предполагало преимущественное изображение сексуального порока и преступления в манере Золя»⁴.

Писатель-реалист, заявляет Гарленд, «имеет целью ускорить наступление века красоты и мира. Он устал от войны и боль-

¹ Цит. по книге: Fred Lewis Pattee. The New American Literature. 1890—1930. N. Y., 1930, pp. 25—26.

² Там же, стр. 26.

³ Там же.

⁴ Цит. по книге: Lars Ahnebrink. The Beginnings of Naturalism..., p. 139.

ного сексуализма. Следует изображать настоящую жизнь, а не любовную жизнь. И в таком выборе предмета подлинным реалистом является Ибсен... Если прошлое прославляло похоть, жадность и любовь к власти, то будущее будет прославлять воздержание, скромность и альтруизм»¹.

Защищая «веритизм», Гарленд осуждает смакование жизненной грязи. Его трактат бьет по декадентской литературе с ее культом болезненности и извращенности. Но в возражении против показа грязных сторон жизни заключается и ограниченность «веритизма» Гарленда. Гарленд лишает литературу ее духа критицизма, ее функций обличительницы капиталистического общества. Он не понимает социальной природы порока и темных сторон жизни. От всех его рассуждений отдает изрядной долей филистерства.

В конце трактата «Разрушающиеся идолы» Гарленд высказывает ложную мысль об истории искусства как смене «циклов». Он пишет: «Бунтарски настроенный юноша сбрасывает с себя гнет прошлого и творит, пока сам, став стариком, не становится в свою очередь угнетателем»².

Гарленд признает только одну истину: искусство развивается в непрерывной борьбе нового со старым. Но он игнорирует другую сторону проблемы: вопрос о наследии, о традициях. Только опираясь на лучшие традиции предшествующих мастеров, молодые силы двигаются вперед. У Гарленда же получается, что история искусства — это непрерывное уничтожение старых идеалов и создание новых ценностей.

Впоследствии Гарленд использовал эту концепцию для оправдания своего ренегатства. В 1930 г. он писал по поводу трактата «Разрушающиеся идолы»: «Когда я пишу эти слова теперь, в 1930 г., справедливо будет подчеркнуть те строки, в которых я предсказал, в 34-летнем возрасте, что я в свою очередь стану консерватором, барьером, который следует перескочить»³.

Но ведь Уитмен, Де Форест, Ж. Миллер, Твен не превратились в барьер для новых сил американской литературы! Их эстафету приняли Норрис, Лондон, Драйзер. В искусстве есть идеалы и темы, которые никогда не устареют, пока существует социальная несправедливость. Разве обличение мракобесия и власти денег устарело со времен Рабле и Шекспира?

Гарленд написал «Разрушающиеся идолы» в тот момент, когда сам он уже внутренне отошел от прогрессивного лагеря, когда началось его стремительное падение.

Но все же следует помнить, что Гарленд, этот сын фермера, этот плотничный подмастерье и сельскохозяйственный батрак,

¹ Цит. по книге: Lars Ahneberg. The Beginnings of Naturalism..., p. 259.

² Там же, стр. 261.

³ Там же.

пришел в литературу буквально от плуга, пришел, полный страстного желания рассказать правду о народной жизни. Молодой Гарленд был честен и правдив, верен своему народу, полон страстного негодования против социальной несправедливости. Таким его воспитал народ, реалистом его сделала жизнь. Произведения, написанные Гарлендом — честным реалистом, продолжают жить и осуждать Гарленда — дезертира.

Первая книга рассказов Гарленда «Столбовые дороги» (1891) осталась вехой в истории американского реализма. Эпиграф этой книги сразу же вводит в ее атмосферу, в круг ее проблем: «Столбовая дорога длинна и утомительна, по ее сторонам встречается то глухой городишко, то дом какого-нибудь труженика. Подобно столбовой дороге жизни, по ней движутся многие классы людей, но бедные и усталые преобладают»¹.

Первый рассказ сборника, «Проселочная дорога», уводит нас в сторону от тракта, в провинциальную глушь, и раскрывает трагедию американской женщины — жены фермера. Красавица Агнесса, выйдя замуж за Эда Кинни, за несколько лет изменилась до неузнаваемости. Глаза ее потускнели от слез, румянец исчез, она страшно исхудала. Все эти годы муж оскорблял ее, часто колотил. Жестокие и скарედные родители Эда превратили ее в батрачку. Гарленд нарисовал типичную судьбу американской женщины-крестьянки. Он затронул в литературе тему, которая давно уже звучала в народных американских песнях, оплакивающих женскую долю.

Судьба Агнессы приобретает значительный смысл в свете того классового расслоения деревенской общины, которое находит отражение в рассказе. Гарленд как бы мимоходом рисует образ деревенского кровососа-ростовщика и земельного спекулянта, под власть которого попадает все большее число американских тружеников. Это свекор Агнессы, старый Кинни. Он разорил вдову-фермершу, мать Вилла, отнял у нее ферму, когда она не смогла выплатить в срок по закладной.

Вилл, потерявший Агнессу из-за пустой размолвки, отчетливо видит будущее молодой женщины: она скоро погибнет, Кинни ее загубят, загрызут. Однако реализм Гарленда, при всей суровости, непоследователен: в финале рассказа Агнесса бежит с Виллом, и будущее обещает ей счастливую жизнь. Такой счастливый конец писатель использует дважды (рассказ «Между рядов кукурузы»). Невольно вспоминается собственное признание Гарленда: «Даже мой юношеский пыл остывал по мере того, как раскрывалась жизнь, которую вели женщины на фермах Среднего Запада. Перед трагической безнадежностью их страданий мое перо отказывалось проливать чернила»².

¹ Hamlin Garland. Main Travelled Roads. N. Y., 1922.

² Hamlin Garland. A Son of the Middle Border, p. 416.

Значителен рассказ «В горном поселке» («Up the Coolly»), хотя и здесь Гарленд непоследователен в изображении народной жизни: ему кажется, что в Америке ужасен удел только фермера, город же таит большие возможности для развития личности и для успеха... Те, кому удалось вырваться из деревни в город, могут считать себя спасенными. Тот, кто не смог этого сделать, обречен на каторжный труд и вечный страх перед угрозой потери фермы по невыплаченной закладной. Именно об этом свидетельствует история двух братьев, Говарда и Гранта.

Ценность рассказа — в изображении ужасной участи фермера, о которой писатель говорит устами Гранта. Труд фермера, говорит Грант, «превращает человека в негра, привязывает его к жерновам, которые он бесконечно должен вращать, ничего не получая за это... Я хотел бы знать, чего стоит жизнь наподобие нашей? И насколько она лучше жизни негров-рабов?»¹.

Если фермер теряет гомстед, ему приходится арендовать землю «на таких условиях, которые снимают шкуру с живого человека». Скупой на слова, Грант делает свой мрачный вывод: «Я пришел к выводу, что жизнь — это неудача для 99% нашего брата»².

Рассказ «Возвращение солдата» замечателен во многих отношениях. Он насыщен политическим и социальным материалом, отмечен большой остротой в постановке проблем американского общества. В этом небольшом рассказе писатель сумел показать и подвиг американского народа во время Гражданской войны, и эгоизм буржуазии, и трагедию американского фермера послевоенной эпохи.

Во время Гражданской войны, говорит писатель, выявились низость богачей и величие простого человека. «В то время как миллионеры переводили свои деньги в английские банки для большей надежности, этот человек (фермер Смит.— *Авт.*) оставил свою юную жену и троих детей на заложенной ростовщику ферме и пошел воевать за идею. Это было бы глупо,— иронизирует Гарленд,— но это было возвышенно»³.

Рисуя перспективы рядового Смита, возвращающегося на свою ферму, Гарленд показывает послевоенную судьбу американского народа. Смит еще не дошел до дому, а его уже снедают заботы: «Он видел себя больным, измученным, взявшимся за работу на своей наполовину выкупленной ферме, а неотвратимая закладная висела над ним, готовая раскрыть пасть и проглотить половину его доходов»⁴.

Гарленд выступает не только певцом страданий своего народа, не только показывает его душевную красоту и склонность

¹ Hamlin Garland. Main Travelled Roads, p. 76.

² Там же, стр. 87.

³ Там же, стр. 120.

⁴ Там же, стр. 114.

к бескорыстному поступку, но и его готовность дать отпор угнетателям.

Великолепен в этом плане рассказ «Под лапой льва». Здесь фермер Стивн Каунсен выступает как воплощение лучших черт американского народа — его трудолюбия, гостеприимства, великой доброты. Без колебаний дает он приют бедному переселенцу Хоукинсу, который с больной женой и двумя детьми оказался ночью без пристанища. «Ладно, я не привык поворачивать людей от своего порога голодными, да еще в такую ночь. Заезжайте прямо во двор. Не так уж мы богаты, но куском хлеба поделимся»¹.

Каунсен и его жена радушно и сердечно принимают детей и больную жену Хоукинса. Но фермер Каунсен сделал больше, чем требовало обыкновенное гостеприимство. Он приютил Хоукинса на целых полгода. Он помог ему арендовать землю у спекулянта Батлера по сходной цене. Он дал Хоукинсу денег взаймы, дал ему четырех коров, словом, помог Хоукинсу стать на ноги. И не его вина, что Батлер так подло обошелся с Хоукинсом.

Гарленд выступает в этом рассказе подлинным ходатаем за труженика земли, он напоминает общественному мнению Америки о ее долге перед фермером. Вслед за Кирклендом он рисует хватающий за душу образ пахаря, выматывающего себя и лошадей на последнем клочке невспаханного поля под угрозой зимы.

Гарленд замечает, что фермеры любили своих детей, но они не могли освободить их от работы, и фермерские дети не знали детства. «Бесконечно трогательная, но обычная фигура — этот малыш с американской фермы, где не существует закона о детском труде. Видеть его, одетого в грубую одежду, в огромных сапогах, в рваном картузе, спотыкающегося под тяжестью ведра с водой, несомого от колодца, или устало плетущегося на рассвете, холодном и безрадостном, на прихваченном морозом поле за упряжкой — все это вызвало бы у горожанина острую боль и сострадание»².

Одна из особенностей Гарленда-художника — большая художественная экономия. Его рассказ насыщен до предела жизненным материалом, и ни одна деталь не является случайной.

От рассказа «Под лапой льва» веет духом классовой борьбы. Хотя в этом рассказе Гарленд не показал фермерского движения, но столкновение Хоукинса с земельным спекулянтом Батлером указывало на классовую ненависть американских фермеров, дававших отпор своим угнетателям.

Остальные рассказы о жизни фермеров поверхностны и слабы («Молочница», «День удовольствий»), и только «Поездка миссис Рипли» представляет несомненный интерес, ибо Гарленд обна-

¹ Hamlin Garland. Main Travelled Roads, p. 131.

² Там же, стр. 139.

ружил здесь новую грань своего дарования — рассказ пропитан мягким юмором.

Гарленд создает чудесный образ миссис Рипли, бедной фермерши, энергичной и практичной старушки. В молодости она вышла замуж за бедняка и неудачника дядюшку Рипли. Он приводит ее в отчаянье своей непрактичностью, бестолковостью, и она часто ворчит на своего старика. Но она любит его за доброту и бесхитрость, хотя никогда не подает виду. Показательно для Гарленда это постоянное стремление показать тяжелую долю американской крестьянки, это сочувствие ее лишениям, ее судьбе.

Рассказ «Божьи вороны» повествует о бедствиях городской интеллигенции и может рассматриваться как поправка к рассказу «В горном поселке». Роберт Блум, чикагский репортер, больной и слабый, оказывается побежденным в повседневной борьбе за кусок хлеба. Он не в состоянии прокормить жену и детей: «Они так долго жили на краю нищеты, что стали нечувствительны к ее угрозам, но пугало пошатнувшееся здоровье Роберта. Газета доставляла ему жалкий заработок, так как его статьи оценивались только самыми мыслящими читателями «Звезды»¹.

И вот Роберт уезжает с семьей дальше на Запад, в родной городок. «Это будет спасением — вернуться к людям, которые не стремятся сесть тебе на шею, чтобы подняться самим», — думает журналист. Однако провинциальная Америка показана в этом рассказе с налетом идеализации. Автор дает понять, что в провинциальной глуши еще сохранились патриархальные нравы, здесь еще нет такой ожесточенной борьбы за деньги и успех, какая идет в большом капиталистическом городе.

Но в рассказе «Жена славного парня» Гарленд сам же разрушает эту иллюзию, показав, как бизнес проникает в глухую провинцию, развращая людей, порождая мошенничество и преступления.

Правда, Гарленд не может исследовать эту истину до ее логического конца, принципиально отвергнуть буржуазное предпринимательство: биржевым махинациям он противопоставляет «честный» бизнес.

Последние рассказы позволяют сделать вывод, что мир предпринимателей, дельцов плохо известен Гарленду, это — не его стихия. Гарленд силен лишь в описании деревенской Америки, и с этой точки зрения «Столбовые дороги» явились значительным достижением американского критического реализма 90-х годов.

Что касается романов этого писателя, то они уступают его рассказам. Значителен лишь роман «Доходное место. История современного Запада» (1892).

¹ Hamlin Garland. Main Travelled Roads, p. 198.

Фоном этого романа является фермерское движение на Западе, борьба фермеров против монополий в 70—80-х годах. Главные герои романа сначала принимают участие в движении грейнджеров (70-е годы), потом — в борьбе фермерского Альянса (80-е годы) и, наконец, — в популистском движении (начало 90-х годов). Роман этот был написан по совету Флауэра, который послал Гарленда в поездку по Западу для освещения фермерского движения и для собирания материала. В центре романа — история сельскохозяйственного батрака Брэдли Толкатта. Он присоединяется к движению грейнджеров в качестве пассивного участника, но встреча с выдающейся пропагандисткой Идой Вильбур пробуждает его к активной деятельности. Любовь к Иде будит в нем желание овладеть знаниями, стать оратором и борцом и заслужить ее одобрение.

Окончив школу и пройдя юридическую практику, Брэдли поднимается на волне фермерского движения и проходит в законодательную палату штата Айова. Он участвует в работе конгресса в Де Мойне, и перед ним раскрывается отвратительная картина мошенничества, взяточничества и кумовства. Люди откровенно заботятся о теплых местечках и, пробравшись в конгресс, делят добычу.

Во время очередных выборов в конгресс США фермеры снова отдают Брэдли свои голоса, и Брэдли уезжает в Вашингтон. Здесь он встречается со школьным товарищем Рэдборном, который знакомит его с нравами высшего правительственного органа США. Брэдли видит еще более неприглядную картину взяточничества и продажности, еще больший цинизм, чем в Де Мойне. «Либо вы будете лакеем какой-нибудь корпорации — и тогда вы будете процветать, — либо вас вышвырнут, если вы будете «слишком радикальным», — говорит Рэдборн¹. Это предсказание сбывается: Брэдли, прославшийся радикалом, проваливается на очередных выборах.

Параллельно политической карьере описывается частная жизнь Брэдли Толкатта. Он влюблен в Иду, но последняя видит в нем лишь соратника в борьбе. Она отказывается ответить ему взаимностью. Потерпев неудачу в любви и провалившись на выборах, Брэдли впадает в отчаяние.

Но вот он снова попадает на политический митинг и слушает зажигательные речи Иды Вильбур, которая стала деятельным лидером Альянса. Ида увлекает Брэдли, уговаривает его забыть о любви и примкнуть к Альянсу. Брэдли становится ее энергичным соратником и в конце концов завоевывает ее сердце. Молодые люди женятся. Брэдли снова избирается в конгресс, поддерживаемый Альянсом, и супруги живут в Вашингтоне.

¹ Hamlin Garland. A Spoil of Office. The Story of the Modern West. N. Y., 1897, p. 324.

Но Ида не в состоянии жить в довольстве и безделье. Она считает себя дезертиром, покинувшим ряды борцов. Она оставляет мужа-конгрессмена и уезжает в провинцию, бросившись в гущу новой борьбы — борьбы популистов. Ида снова становится на передовую линию огня.

Роман неровный. Неудача автора — в том, что его главному герою недостает качеств настоящего борца за народное дело. В нем постоянно проглядывают черты филистера.

Только образ Иды спасает роман и придает ему серьезность и глубину. Образ этот дан в развитии. Вначале перед нами молодая девушка — незрелая, наивная, сильная своими эмоциями, но не пониманием задач и целей борьбы. Эти эмоции и завоевали ей популярность среди участников движения грейнджеров.

Постепенно она вырастает в зрелого борца с разносторонними интересами. Замечательны ее рассуждения о сущности двухпартийной системы в Америке. Она ни на грош не верит ни одной из правящих партий. Когда Брэдли покинул демократическую партию и перешел в республиканскую, надеясь «возродить здесь настоящую демократию», Ида охлаждает его иллюзии: «Я начинаю верить, что мы должны ждать, пока новая партия не возникнет из нужд народа... Не обманывай себя насчет твоей партии. Она так же корыстна и стремится контролировать все должности и посты, как и та партия, которую ты покинул»¹.

Ида живо интересуется новейшими общественными теориями, она — активный борец за права женщин в Америке, равно как участник широких социальных движений. В свое время Ида страстно мечтала о создании «фермерской коммуны», но потом она убедилась в утопичности своих планов, в невозможности существования фермерских коммун в стране, где власть и земля принадлежат монополиям. «Крупные земельные собственники, — говорит Ида, — проглатывают мелких фермеров и обращают их в арендаторов или наемных рабочих»².

Так пришла героиня к осознанию того, что спасение народа — в организованной борьбе против монополий. И она прошла с фермерами все стадии их борьбы, будучи одним из лидеров грейнджерского движения, Альянса и популистского движения.

Ида Вильбур покоряет читателя не только своей нравственной чистотой и благородством, но и своей преданностью народу. Она застрахована от ренегатства, над ней не властен мещанский уют. Казалось бы, в самый счастливый момент своей жизни, когда она, жена конгрессмена, может жить в комфорте в Вашингтоне, Ида покидает своего мужа, чтобы присоединиться к движению популистов.

Брэдли поражен. «Но почему?» — спрашивает он. — «Потому что мое дело зовет меня. На мне проклятие. Я не могу больше

¹ Hamlin Garland. A Spoil of Office..., p. 246—247.

² Там же, стр. 152.

наслаждаться такой жизнью, потому что я не могу забыть добрые души на одиноких фермах, растрачивающих свою жизнь в безрадостном труде. Я должна вернуться назад и помогать им. Я чувствую себя, как воровка, живя в этой великолепной квартире, посещая театры и концерты, в то время как им это недопустимо».

Напрасно филистер-муж уговаривает ее остаться. «Ведь мы же сделали, что могли, что же еще?». На это следует великолепный ответ: «Да, но мы должны продолжать наше дело. Битва выиграна только наполовину, а я дала присягу бороться до конца»¹.

В предисловии к изданию 1897 г. этого романа Гарленд писал: «Каким будет следующее движение, я не знаю. Но когда оно возникнет, Брэдли Толкэтт и Ида, его жена, будут самыми первыми среди его лидеров»². Сказанное относится только к Иде Вильбур. Сам Гарленд, похожий на своего героя, оказался неспособным следовать этому предсказанию — он дезертировал из лагеря борцов.

Ида Вильбур — прямая предшественница Эрниты Драйзера. Любопытно, что Ида и Эрнита стоят бесконечно выше своих ограниченных, мещански настроенных мужей.

Роман Гарленда «Доходное место» при всех его недостатках — значительное новаторское произведение американского критического реализма конца века. Новаторство Гарленда в том, что он впервые вывел женщину-борца, стойкого бойца за интересы народа. Всем этим Гарленд обязан американскому народу, героически боровшемуся против монополий.

Мэри Уилкинс-Фримен

(1852—1930)

Мэри Уилкинс родилась в городе Рэндольф, расположенном в 14 милях от Бостона. Ее родители были потомками первых поселенцев Америки. Отец Мэри был плотником. Семья жила в страшной бедности, скрываемой от всех, ибо если не оставалось никаких источников к существованию, то оставались традиции, фамильная гордость. Излюбленными героями Уилкинс станут вот такие же обнищавшие люди, гордые в своей бедности.

Свыше тридцати лет Мэри Уилкинс прожила в родном городе и около двадцати — в соседнем Брэттлборо. На пятидесятом году жизни она вышла замуж за дельца Фримена и уехала к мужу в штат Нью-Джерси. Там она прожила остаток своей жизни.

¹ Hamlin Garland. A Spoil of Office..., p. 374.

² Там же, стр. 8.

Мэри Уилкинс начала писать как запоздавшая представительница школы местного колорита Новой Англии, преемница Сарры Орн Джуэтт. Писательница изображает глухие уголки Новой Англии, эксцентричных старых дев и вдов, скрывающих свою бедность. Но с годами ее творчество приобретает все большую социальную значимость и глубину.

Первая книга Мэри Уилкинс «Скромный роман и другие рассказы» вышла в 1887 г. В рассказе «Скромный роман» в качестве кавалера выступает пожилой, застенчивый и неловкий лудильщик Джейк Рассел, который ухаживает за кухаркой Салли. Сила рассказа — в уважении к простому трудовому человеку, способному на глубокое чувство.

Рассказ «Двое влюбленных» представляет собой тонкий анализ характеров, сложившихся в Новой Англии, — результата векового господства пуританизма, самоотречения, подавления естественных склонностей. Из-за этого герои рассказа — сапожник Дэвид Эммонс и Мария Брюстер не смогли соединить свои жизни.

Дэвид — очень робкий и нерешительный человек в отношениях с женщинами. Эта черта характера доведена у него до гротеска. Он никак не решается сделать предложение Марии, и только на смертном одре семидесятилетний Дэвид говорит старушке Брюстер: «Я всегда собирался — попросить тебя быть моей женой»¹.

Но за этой неловкостью, угловатостью, за этой эксцентричностью всегда скрывается доброта и глубокая честность. Старушка Пингри (рассказ «Старая леди Пингри»), больше года собиравшая деньги на свои похороны, отдает эти деньги бедной девушке Дженни, у которой умерла мать. «Вот, дитя, возьми, нет никакой надобности тебе обращаться к городским властям... Это не все, что я имею. У меня есть еще деньги»². Но старушка солгала: она отдала все, что имела, хотя всегда страшилась перспективы быть похороненной за счет благотворительности.

В этом рассказе Уилкинс глубоко заглянула в характер уроженцев Новой Англии. Сквозь суровое пуританское самоотречение, чопорность и условности проглядывает великая душа, сильный характер. Но он проявляется не легко, открыто и весело, а типично в духе Новой Англии: неуклюже, скованно, словно человек стыдится своего доброго поступка.

Последовавший затем двухтомный сборник рассказов «Монахиня Новой Англии» (1891) представляет собой дальнейшее исследование жизни глухих уголков Новой Англии, новую коллекцию эксцентричных персонажей, совершающих эксцентричные поступки.

¹ Цит. по книге: E. Foster. Mary E. Wilkins Freeman. N. Y., 1956, p. 55.

² Там же, стр. 75.

Самая обширная категория героев этих рассказов — старики и старушки, чаще всего старые девы. Все они с чудачествами, со странностями — но за всем этим скрывается честность, добропорядочность. Эта честность, это самобичевание неизменно приводят к раскаянию тех из них, кто совершает дурные поступки. В «Деревенской певице» старая дева Канданс сумела побороть в себе зависть к молодой конкурентке — певчей в церкви и прожить благородство.

В «Украденных рождественских подарках» внутренняя борьба еще драматичней. Бедная, полунищая Маргарет Пул ворует коробку с игрушками для своих внуков, а потом находит в себе мужество возратить эту коробку и узнает, что она украла собственный подарок!

Герои Уилкинс, совершив какой-либо проступок, не нуждаются во вмешательстве ни закона, ни общественного мнения. Для них не имеет значения, что этот проступок прошел незамеченным. Их собственная совесть преследует их сильнее закона и требует наказания.

В сущности, все эти проступки, вся эксцентричность героев Уилкинс порождены не прихотью, а бедностью, попытками скрыть ее. Показателен в этом плане рассказ «Парадное платье» о двух бедных сестрах — старых девах. У них одно выходное платье, которое они поочередно надевают. Вот почему их никогда не видят вместе на улице и в общественных местах. Когда выходит младшая, Эмилия, к платью пришивается оборка внизу, когда выходит старшая, Элизабет, оборка отпарывается и сверху пришивается рюш. Сестры тщательно скрывают свою бедность и в других случаях. Например, они никого не впускают в столовую, чтобы соседи не видели, что они едят, ибо еда их скудная, они голодают. Центральным эпизодом рассказа является потрясение, пережитое сестрами, когда Эмилия испортила платье на празднике 4 июля.

В этом рассказе можно заметить характерную черту творческого метода Уилкинс: она показывает со всей тщательностью мелкие тревоги и мелкие радости, которые ее героям кажутся значительными. На эти мелочи растрачивается много душевных сил. Обидно становится за этих людей, обреченных на жалкое существование.

В связи с этим встает вопрос о социальной значимости рассказов Мэри Уилкинс. За всеми этими историями о мелочной борьбе встает большая социальная проблема. Разорение деревни и обнищание ее населения в эпоху монополий — вот что обрекает миллионы американцев на бессмысленное и полунищее существование. Пусть Уилкинс не показала народных движений, классовую борьбу в США, но ее рассказы по-своему обвиняют монополии, виновников агонии деревушек Новой Англии.

Вот подлинная причина того, почему в Новой Англии так

много старых дев. В рассказе «Монахиня Новой Англии» хорошо показано, как становятся старыми девами.

Луиза Эллинс, дочь бедного фермера, в течение пятнадцати лет была помолвлена с Джо Дэггертом. Их брак все время откладывался из-за бедности молодых людей. Джо уехал в Австралию и четырнадцать лет прожил там, собирая деньги. Неудивительно, что, когда он возвратился, любовь умерла, Джо успел полюбить другую. Тем не менее он собирается сдержать слово, данное Луизе, разбив сердце себе и Лили Дайлер, которая решила никогда не идти за другого. Луиза, подслушав их разговор, отвергает Джо, явившегося к ней, чтобы вести ее в церковь.

Реалистическая смелость писательницы проявилась в том, что Луиза, оказывается, не убита горем. Скорее, она довольна такой развязкой. Привыкшая жить в одиночестве, она страшится замужества, нарушения привычек старой девы. Эти строки вызывают содрогание у читателя: пятнадцать лет ожидания убили в душе Луизы все живое, молодое; увяли ее лучшие желания, иссохла душа. Рассказ вызывает гнев против условий жизни, убивающих душу человека.

Еще более отчетливо социальная проблематика (в большинстве рассказов приглушенная) затронута в «Рождественской Дженни». В центре рассказа — столкновение бедной девушки Дженни с мещанской массой провинциального города, по соседству с которым она живет (в лесной сторожке). Зимой она торгует в городе елками, летом — ягодами и грибами. Это очень добрая душа. Она берет на воспитание глухонемого мальчика, которого никто не хотел приютить. Она подбирает в лесу раненых зверьков и птиц, ухаживает за ними.

И вот среди обывателей городка поползли грязные слухи о том, что Дженни — колдунья, что она истязает мальчика. Филистеры требуют расправы. Избирается комиссия по расследованию в составе дьякона и священника. И когда служители церкви несолоно хлебавши возвращаются в город и вынуждены доложить о ложности слухов, Уилкинс иронически пишет: «Все, что отступало от общепринятого, от избитых банальных истин, было ужасом для этих людей, как и для большинства их сограждан... Эксцентричность Дженни, ее отклонение от обычного образа жизни вызвали это расследование. Может быть, эти люди прямо и не сознавали этого, но в этот зимний вечер была предпринята самая настоящая охота за ведьмами»¹.

Разоблачение косной обывательской массы, во главе которой стоят богачи и священники, составляет силу этого лучшего рассказа Уилкинса. Писательница подметила глубоко типичные яв-

¹ Mary E. Wilkins. A New England Nun and Other Stories. V. I. Leipzig, 1952, pp. 198—199.

ления в жизни не только Новой Англии, но и всей Америки — в XX в. «охота за ведьмами» будет вспыхивать не раз в виде кампаний по борьбе с прогрессивными движениями.

Сходная проблема затронута в рассказе «Вечное спасение». Здесь показано столкновение фермерши Луэллы Норкросс с местным священником. Луэлла, добрейшая женщина, дающая приют всем нищим и бродягам, является атеисткой. Она не бывает в церкви, она ненавидит ханжество священников. Когда к ней приходит священник и допрашивает ее, почему она не ходит в церковь, Луэлла дает ему отпор. «Факт тот,— сказала она,— что я неверующая и я не хочу быть лицемеркой. Вот и вся история.

— Но помните о небесах. Спасение вашей души зависит от этого,— пробует увещевать священник.

— Я никогда особенно не заботилась о спасении своей души,— сказала Луэлла.— Приходится думать о многих душах на этом свете, нуждающихся в спасении от голода и холода»¹.

Однако эта смелость, видимо, напугала писательницу, и она ослабляет антирелигиозное звучание новеллы в финале.

В 1894 г. Уилкинс публикует свой первый роман «Пемброк». Как и в «Олдтаунских старожилах» Бичер Стоу, в романе изображается жизнь захудалого провинциального городишки Пемброк, дана семейная хроника нескольких домов. Роман Мэри Уилкинс имеет мрачный колорит. Уилкинс не видит ничего светлого в жизни современной деревни Новой Англии.

Роман этот интересен тем, что в нем перемещается центр внимания писательницы. Если в своих рассказах она стремилась запечатлеть уходящие в прошлое типы Новой Англии, то в романе «Пемброк» Уилкинс останавливает свой пристальный взгляд на новом поколении. Она видит, как рушатся старые традиции и патриархальные нравы, однако новая мораль и новые нравы ее не радуют: дети не уважают своих родителей, родители не в состоянии быть образцом для детей, девушки совершают «капитальный грех».

Уилкинс не дает, как всегда, социальных мотивировок поступков героев. А между тем речь идет о последствиях монополистического развития США, о новой морали и новых нравах, порожденных эпохой монополий с ее цинизмом, разгулом собственных инстинктов, продажностью.

В романе «Пемброк» описана жизнь трех семейств — Тэйеров, Барнардов и Берри. Историю Тэйеров можно охарактеризовать как историю распада и полного краха. Глава семьи, трусливый и жалкий Калейб Тэйер, находится под башмаком у своей жены, злой и жестокой Деборы. Она выгоняет дочь на улицу, узнав, что девушка забеременела, обманутая Вильямом Берри.

¹ Mary E. Wilkins. A New England Nun..., vol. II, p. 139.

Она запарывает до смерти калеку-сына и сама, не вынеся душевных пыток, умирает. Умирает от горя ее муж. Несчастен их сын, Барни, поссорившийся с отцом любимой девушки, Шарлотты Барнард, накануне свадьбы. В течение десяти лет молодые люди терзают друг друга, бросив на ветер лучшие годы своей жизни.

В семействе Барнардов также происходят постоянные ссоры и тяжелые сцены. Тетку Шарлотты, Сильвию Барнард, не дождавшуюся предложения от жениха, увозят в богадельню, и уже из богадельни ее берет, наконец, ее жених.

Пагубное влияние новой эпохи наиболее разрушительно сказывается на семействе Берри. Глава ее — Сайлас Берри — американский Плюшкин, второе, дополненное издание Крэба из «Олдтаунских старожиллов». Это — невероятный сквалыга, скряга, его скопидомство доходит до маньячества.

Сын его, Вильям, совративший Ребекку Тэйер, — человек без цели и принципов, плывущий по течению. Он женится на Ребекке, боясь расправы ее брата. Дочь Сайласа — Роза Берри — столь же морально нечистоплотна, цинична и любой ценой стремится к удовлетворению своих страстей.

В романе нет ни одной гармонической природы, ни одного нормального, счастливого человека. Несмотря на благополучный исход всех драматических ситуаций, все же эти счастливые концы весьма относительны. Общее впечатление от романа таково, что в американской действительности писательница увидела много уродливого и жестокого.

Усиление социального критицизма мы наблюдаем в двухтомном романе Уилкинс «Джером-бедняк» (1896). Этот монументальный роман можно назвать выдающимся произведением критического реализма конца XIX в.

Действие по-прежнему происходит в провинциальной глуши Новой Англии. Новым в описании провинциального городка является то, что Уилкинс впервые рисует его в социальном разрезе, впервые она показывает его классовое расслоение. Отчетливо предстают перед читателем два мира — мир богатства и мир бедноты, между которыми существует обоюдная ненависть.

Правда, в мире богатых есть злые и добрые, и эти последние пытаются ослабить остроту противоречий, заполнить брешь между двумя классами. Однако их попытки оказываются тщетными, ибо масштабы разорения деревни таковы, что здесь бедствуют почти все фермеры, у всех заложены и перезаложены гомстеды.

Лидером местных заправил является доктор Сэт Прескотт, который держит в руках всю округу. Так как у фермеров нет денег на лечение и лекарства, доктор Прескотт принимает от них закладные на землю. Благодаря этому его власть над жителями становится страшной и неотвратимой, ибо фермеры, их жены и дети часто болеют. Прескотт — разоритель многих семейств, он

пустил по миру многих фермеров, превратив их в арендаторов. Нет такого жителя в деревне, который не питал бы к нему лютую ненависть.

В ряде сцен, поразительных по живости и убедительности, Уилкинс раскрывает методы этого паука, ловящего в паутину свои жертвы. Такова потрясающая сцена столкновения между бедняком Джоном Эпхемом и доктором Прескотт. Этот хищник требует деньги за лекарства, но бедняга Эпхем объясняет ему свое бедственное положение. Он говорит, что работал поденно, не покладая рук, но все обещают ему заплатить позже. Не может ли и доктор подождать... «Никогда не давайте и не принимайте обещаний на срок, достаточно длинный, чтобы насчитывать проценты,— перебил его доктор Прескотт.— Таково мое правило, молодой человек, и я требую от других, чтобы они следовали ему в деловых сношениях со мной. Не давайте и не принимайте обещаний, и вы пробьете себе дорогу в жизни»¹.

(Наблюдая эту сцену, мальчик Джером вспоминает слова дяди Озиаса: «Единственное лекарство, которое доктор Прескотт дает людям бесплатно,— это хороший совет. И он не замечает этого, иначе бы он послал счет всевышнему».)

Доктор Прескотт требует от Эпхема его участок в уплату за лекарства. Тогда Эпхем бросает ему в лицо правду о его подлости и бесчеловечии. Столкновение заканчивается тем, что доктор грозит обратиться в суд, а Джон Эпхем уходит ни с чем, с поникшей головой. Вдогонку ему Прескотт бросает оскорбительные слова о глупости бедняков, которые женятся и плодят детей, не умея их обеспечить и залезая в долги.

К сожалению, образ этот не выдержан до конца в таких тонах. Уилкинс вносит в него в конце романа смягчающие ноты.

Зато образ Симона Бассета, второй зловещей фигуры лагеря собственников, создан в духе бескомпромиссного реализма. Уилкинс пишет о нем, что «он был самым крупным земельным собственником деревни». Власть его над людьми столь же могущественна, как и власть Прескотта. Симон Бассет тоже разорил и отправил в богадельню немало фермеров.

Самая характерная черта Симона Бассета, делающая этот образ запоминающимся,— это его глубокое убеждение в святости бизнеса и стяжательства. Идея Джерома о том, что человек должен жить для других, а не во имя собственных интересов, кажется ему нелепой и безумной. «Будь я проклят,— восклицает он,— если я поверю, что хоть один богатый человек на земле способен отдать хотя бы один доллар, который он раздобыл. Ни страх перед богом, ни любовь к ближнему не могут его принудить к этому»².

¹ Mary E. Wilkins. Jerome, a Poor Man, vol. I. Leipzig, 1898, p. 148.

² Там же, т. I, стр. 245.

Симон Бассет настолько убежден в своей правоте и глупости Джерома, что сам предлагает ему пари: если Джером, разбогатев, раздаст свое богатство беднякам, то он, Симон Бассет, отдаст десять тысяч долларов беднякам деревни. Пари принимается, обе стороны подписывают обязательство. Джером получает наследство и отдает его самым бедным жителям деревни. Этот акт приводит Бассета на грань безумия. Вынужденный выполнить условия пари, Бассет возвратил закладную Озиасу Лэмбу, но, не будучи в состоянии пережить горе этой утраты, он... повесился!

Изображая другой мир — мир нужды и отчаяния, Мэри Уилкинс и здесь выступает как народная писательница. Она говорит о бедственном положении американских фермеров в эпоху монополий не менее красноречиво, чем Гарленд. Никто в американской литературе конца XIX в. не изобразил с такой силой ужас, который охватывает фермера перед необходимостью заложить ферму, как Уилкинс. Мать Джерома произносит страстное проклятие закладным. «Закладная! — воскликнула она, и ноздри ее раздулись, как будто почуяв битву.— Закладная!.. Мой бедный муж был бы жив-здоров, если бы не закладная. Звучит это довольно невинно — плати небольшой процент каждый год и выплачивай по частям долг. Но я говорю вам, что это как пивка, которая сосет душу и тело»¹.

Замечательной особенностью романа является стремление писательницы найти и показать здоровые силы американского народа, способные оказать отпор наглым угнетателям. Таков прежде всего сапожник Озиас Лэмб, деревенский пролетарий, смелый обличитель морали и практики буржуа. Лэмб отлучен от церкви по настоянию доктора Прескотта, заправляющего церковными делами, за то, что однажды он сказал прихожанам, что «все они были наполовину запуганы богом, наполовину — доктором Прескоттом»².

Работая в мастерской с утра до вечера, старый Озиас отводит душу перед своим единственным слушателем — подмастерьем Джеромом, который внимает ему с глубоким сочувствием. «Дух анархии и революции, — пишет Уилкинс, — был заключен, как в клетке, в этой маленькой душевной комнате».

Забывая гвозди в подметки, Озиас Лэмб, этот американский Демосфен, этот Ювенал провинциальной Америки, поднимает голос протеста против капиталистического строя: «Какое право имеет один человек обладать набитым кошельком, в то время как у другого нет и пенса в кармане? По какому праву один имеет весь кусок хлеба, а другой — только крошку? По какому праву у одного — половина всех земель деревни, а другой еле ухитряется заработать себе два аршина земли на могилу?»

¹ Mary E. Wilkins Jerome, a Poor Man, vol. II, p. 40.

² Там же, т. I, стр. 220.

Богатый буржуа, заявляет Лэмб, обладает всеми благами жизни, «несмотря на то, что он круглый дурак, несмотря на то, что у него не больше чувства долга перед обществом, чем у свиньи»¹. При этом Озиас Лэмб ссылается, чтобы не ходить далеко за примерами, на доктора Прескотта и Симона Бассета. Он сравнивает их с чудовищными спрутами.

Озиас Лэмб глубоко убежден, что мир устроен неправильно, что его надо переделать. «Я говорю тебе, что именно тем, кто нуждается, следует давать, а не тем, кто уже все имеет. Я говорю тебе, что именно потребности людей должны регулировать распределение продуктов»². Но, разумеется, Лэмб не знает, как это можно сделать. Он не может додуматься до необходимости ликвидации частной собственности на средства производства. Он лишь хорошо знает причину бедности трудящихся.

Лэмб имеет смелость высказывать свои взгляды публично. Регулярно посещая лавку Робинзона, этот местный политический клуб, он приносит сюда ярость плебея, мужество мыслителя, красноречие трибуна. «Я скажу вам, что является причиной всех страданий и мучений на этой земле,— говорит Лэмб.— Богачи являются причиной всего этого, богатые являются причиной появления бедняков. Если бы деньги не находились в одном кармане, они были бы во многих карманах. Если бы хлеб не был собран в одном буфете, тогда не было бы столько пустых буфетов. Если бы одежда не была набита в одном шкафу, тогда не было бы голых. Да взять хоть наш город — в нем достаточно денег, достаточно пищи и достаточно одежды для всего населения, и только потому, что немногие владеют ими, у нас есть нищие»³.

Слушая эти речи, доктор Прескотт приходит в ярость. От имени богатых он пытается высмеять идеи сапожника как вредные и безумные. Изображая полемику между Прескоттом и Лэмбом, писательница затрагивает важнейшие вопросы переустройства общества. Прескотт задает Лэмбу вопрос: «Как долго будет продолжаться это счастливое состояние?» (после того, как все материальные блага будут распределены поровну между гражданами.— *Авт.*). Этим самым Прескотт хочет сказать, что ленивые снова станут бедняками, а энергичные и прилежные — богатыми.

Ответ Озиаса Лэмба великолепен: он считает, что хищники снова все загребут своими жадными руками, а добрые и смиренные опять останутся ни с чем. «Ага,— подхватил доктор Прескотт,— а что же дальше, мистер Лэмб?»

«Отнять все назад,— быстро ответил Озиас»⁴.

¹ Mary E. Wilkins Jerome, a Poor Man, vol. I, p. 217.

² Там же.

³ Там же, т. I, стр. 240.

⁴ Там же, т. I, стр. 241.

Ответ на великую загадку, которую не может отгадать Лэмб, требует знания научного социализма. Сапожник сам не может додуматься (как и автор!) до понимания необходимости обобщения средств производства и установления диктатуры пролетариата. Вместе с тем речи Озиаса Лэмба вдребезги разбивают иллюзии тех американцев, которые, как писал Энгельс, считали, что социализм неприемлем для американцев, что он является европейским явлением и не может пустить корни на американской почве. Дядюшка Лэмб — стихийный социалист, своим умом дошедший до идеи переустройства порочного капиталистического общества на справедливых началах. Сапожник Лэмб — один из самых замечательных героев американской литературы XIX в.

Главную сюжетную линию романа составляет история деревенского бедняка Джерома Эдвардса. Двенадцатилетним ребенком он становится главой семьи, пашет землю и работает подмастерьем сапожника. Благородный Джером мечтает о счастье для всех людей. Наставником юноши становится не только дядя Озиас, «но и сама его собственная жизнь, заполненная непрерывным трудом»¹.

Под влиянием речей Озиаса Лэмба Джером все больше воодушевляется желанием служить народу. Вот какой урок он извлек из речей сапожника: «То, о чем говорит дядя Озиас, справедливо. Мир устроен неправильно. Богачи имеют все — все земли, все продукты, все деньги, а бедняки не имеют ничего. Это неправильно»².

Но писательница не способна повести своего героя по пути революционной борьбы, участия в народных движениях, в противном случае мы имели бы великолепный роман. Джером не в состоянии пойти дальше филантропического служения ближнему. Вот программа Джерома: «Тогда он сказал себе: «Если я когда-нибудь разбогатею, я все отдам бедным»³. Его мечта сбывается: он получает в наследство целое состояние и все раздает беднякам деревни, а сам, по настоянию богатых фермеров, женится на их дочери Люсине.

При всей незавершенности этого образа, при всем том, что писательница не привела Джерома в ряды активных борцов за счастье народа, Джером является цельной и сильной натурой, с горячими демократическими симпатиями и готовностью служить народу. Не его вина, что он не знает, как надо по-настоящему ему служить. Можно сказать поэтому, что Мэри Уилкинс, создав образы Озиаса Лэмба и Джерома Эдвардса, лишь выдвинула проблему большого положительного героя.

¹ Mary E. Wilkins. Jerome, a Poor Man, vol. I, p. 222.

² Там же, т. I, стр. 221.

³ Там же.

То, что написала Мэри Уилкинс после «Джерома», ничего не прибавило к ее славе реалистки, а, напротив, убавило ее. Сборник «Сайленс и другие рассказы» (1898) — это прямое отступление от реализма, дань неоромантизму. Таков же ее роман «Ее гордые мечты» (1900). Последний роман «Доля труда» («A Portion of Labor», 1901) хотя и правдиво изображает некоторые стороны жизни пролетариата, но весь пронизан реформизмом. Писательница проводит в нем ложную мысль о бесполезности борьбы за изменение положения пролетариата: неравенство есть закон развития природы.

Но лучшие книги Мэри Уилкинс сохраняют ей почетное место в истории американского реализма конца XIX в.

Элис Френч

(1850—1934)

Элис Френч, выступавшая под псевдонимом Октав Танэ, родилась в штате Массачусетс, в г. Эндовер. Ее детство и юность протекали на Среднем Западе, в г. Девоншире (штат Айова). Ее отец был крупным дельцом Девоншира — банкиром, президентом железнодорожной компании и владельцем металлургического завода. Элис Френч с детства была знакома с жизнью американского пролетариата.

Первые ее очерки посвящены нищете американских труженников и выдержаны в духе буржуазной филантропии. Затем последовал сборник рассказов «Вязальщицы на солнышке» (1887), лучшим из которых был рассказ «Жена коммуниста».

Излагая историю пролетарского вожака Вилли Бейли, руководителя многих забастовок, и показывая его столкновение с графиней фон Арно, рупором монополистических кругов Америки, писательница занимает нейтральную позицию. Она добросовестно излагает взгляды идеологов враждующих лагерей, классовых врагов, каждый из которых является сознательным защитником интересов своего класса и твердо убежден в правоте своего дела. В этой честности, добросовестности изложения позиций классовых врагов заключается ценность рассказа, ибо если Элис Френч не защищает взглядов Вилли Бейли, она и не искажает их, не клеветает на рабочего лидера. Все это делает ее рассказ ценным документом эпохи.

Графиня фон Арно твердо убеждена, что деятельность Бейли как вожака рабочих, организатора забастовок не только преступна для общества, но и пагубна лично для него и для его семьи. Во всех бедах, обрушившихся на эту семью, она обвиняет Бейли, который, по ее мнению, мог бы процветать, жить в довольстве, если бы не бунтовал.

Гораздо больший интерес представляет история Вилли Бейли. На страницах рассказа возникает благородный образ классово сознательного рабочего, мужественного защитника интересов своего класса. Мы знаем, что в «антирабочих» романах пролетарский лидер изображается либо иммигрантом — немцем или итальянцем; либо пьяницей и бездельником; либо карьеристом, стремящимся использовать недовольство рабочих в целях личного возвышения; либо отчаявшимся человеком, совращенным «агитаторами» и готовым все бессмысленно уничтожить.

Ничего подобного нельзя сказать о Вилли Бейли. Он — «сто-процентный» американец, прекрасный мастеровой, кроткий по характеру человек, любящий отец и муж. У этого рабочего светлая голова и благородное сердце. Верность делу пролетариата делает его человеком стальной, несгибаемой воли. Когда графиня фон Арно находит у него на столе социалистическую брошюру и спрашивает его, почему он стал коммунистом (речь идет не о партийной принадлежности, а об убеждениях), Бейли дает замечательный ответ «Почему? — вскричал Бейли. — Поглядите на меня. Я силен и готов взяться за любую работу. (Сама графиня, прогнавшая его с завода, знает, что он лучший кузнец в городе. — *Авт.*) Я тяжело трудился в течение шестнадцати лет; я не пил, старался, был бережливым. Поглядите, что принесла мне моя работа и моя бережливость! Хорошенькое жильё для уважающего себя человека и его семьи! Стены грязноватые? Да, потому что их нельзя оттереть. Сажа вьелась в штукатурку; и еще кое-что похуже сажи — зараза и паразиты, о которых нельзя упоминать в присутствии таких дам, как вы, но с которыми можно жить таким, как мы. Да, черт возьми, жить и умирать!»¹.

Слова Бейли вдребезги разбивают лживые разговоры буржуазии о том, что бедность рабочего есть результат его лени и беспечности или пьянства и что всякий честный, бережливый человек непременно становится капиталистом. В них же заключен и более глубокий смысл: не происки «иностранных агитаторов», а само положение пролетариата поднимает его на борьбу.

Вильям Бейли дает четкий ответ и на другой вопрос графини — кто виноват в тяжелой жизни рабочих? «Кто виноват? — Бейли повторил ее слова яростно и в то же время чуть-чуть удивленно. — Виновато общество, которое стирает бедняка в порошок, чтобы обогатить богача. Но народ не будет терпеть это вечно».

Бейли излагает свою программу переустройства общества, в которой он близко подходит к идеям научного социализма. «Надо отнять власть у раздувшегося капитала и передать ее народу; железные дороги должны быть национализированы; сле-

¹ Американская новелла XIX века, стр. 354.

дует запретить накопление капитала сверх установленного предела. Люди должны трудиться во имя человечества, а не ради личных эгоистических интересов»¹.

Вызывает восхищение неподкупность Бейли, его безграничная преданность делу пролетариата. Еще когда графиня фон Арно намекнула Марте, что если ее муж откажется от борьбы, он получит хорошее место и хороший заработок, Марта предупреждает ее о бесполезности этой затее подкупить ее мужа «Ничего не выйдет, сударыня,— с отчаянием сказала она,— он не откажется от своих убеждений. Он говорит, что будет бороться за дело рабочего класса до самой смерти. Нельзя же осуждать человека за то, что он не хочет поступиться своей совестью»². Из слов Марты видно, что предприниматели не раз тщетно пытались купить совесть Бейли.

В драматическом столкновении Бейли с графиней, предложившей ему двадцать долларов в неделю за отказ от своих убеждений, выявляется высокое благородство этого рабочего вождя.

«— Это что — предложение? — спросил он приглушенным голосом.

— Разумеется, я вам это серьезно предлагаю.

Он вдруг побледнел и ударил по столу тяжелым кулаком.— В таком случае,— сказал Бейли,— запомните раз и навсегда,— что если человек беден, это еще не значит, что он подлец и блюдолиз. Вы предложили мне стать предателем — ваше счастье, что вы не мужчина»³.

Из дальнейшего повествования выясняется, что Бейли становится одним из вождей чикагского пролетариата, одним из руководителей знаменитой стачки железнодорожников 1877 г. В этой борьбе он потерял горячо любимую жену, убитую полицейскими. Графиня фон Арно называет Бейли убийцей своей жены, но Бейли называет подлинных убийц: «Вы и вам подобные лицемеры убили ее. Вы угнетаете нас, морите нас голодом, пока мы не поднимемся, и тогда убиваете нас, как собак»⁴.

Рассказ «Жена коммуниста», в котором Элис Френч добросовестно списала с натуры образ рабочего вождя,— это замечательный памятник верным сынам американского пролетариата. Бейли — фигура такого же масштаба, как и Грит у Кинена. Но Грит — эпизодическая фигура. Он показан лишь на митинге и в дыму сражения. Элис Френч крупным планом и всесторонне изображает жизнь вожака пролетариата — в домашней обстановке, в семейном кругу, на заводе и на улицах Чикаго во время столкновения с полицией.

¹ Американская новелла XIX века, стр. 354.

² Там же, стр. 530.

³ Там же, стр. 555—556.

⁴ Там же, стр. 559.

Замечательная особенность рассказа Элис Френч — это обаятельность противоречий между пролетариатом и буржуазией. В отличие от реакционных писателей, Элис Френч не пытается сгладить эти противоречия, приглушить их. Один из персонажей романа говорит графине: «Ты, Элен, и люди, подобные тебе, вы смеетесь над коммунизмом и требованием трудящихся классов; филистимляне тоже смеялись над Самсоном. Но настанет день, когда, если мы будем только смеяться и не захотим ничего изменить, этот Самсон, хоть он и слеп, обрушит кровлю храма на свою голову — и на наши.

— Он попытается,— сказала графиня,— но если мы будем мудры, мы подготовимся и расстреляем его»¹.

Такова сущность американской буржуазной демократии. Рассказ убивает всякие иллюзии относительно ее и показывает, что между пролетариатом и буржуазией не может быть «гармонии».

Остальные произведения Элис Френч не представляют интереса.

Баррет Уэнделл

(1855—1921)

О жизни этого писателя мы знаем мало. Известно лишь, что он родился в Бостоне, в семье потомков первых поселенцев Америки. Длительное время он был профессором Гарвардского университета, написал труд по истории американской литературы. Карлос Бейкер так характеризует этот труд: «Уэнделл никогда в своей жизни не оценивал очень высоко достижения американских писателей. В своей уничтожающей «Литературной истории Америки» (1900) он сажает их на скамью подсудимых и судит за подражание традициям английской литературы. Он обвиняет их в стольких литературных преступлениях, что читатель начинает удивляться, зачем он вообще написал свою книгу»².

Роман Баррета Уэнделла «Останки Рэнкелла. Американский роман» (1887) был попыткой писателя восполнить это отставание американских писателей от жизни, показать важнейшие явления в жизни своей страны. Своим подзаголовком Уэнделл демонстративно подчеркивает, что это — американский роман, книга об американской жизни.

Уэнделл стремится дать в своем романе серьезное исследование американской жизни. Он хочет присмотреться к американским монополистам, «великим людям Америки», которые еще только появлялись в стране, и, не обращая внимания на сенсацию, поднятую вокруг этих людей, и преклонение газет, понять,

¹ «Американская новелла XIX века», стр. 552.

² Literary History of the United States, p. 820.

что же представляют собой новые хозяева Америки. Об одном таком богатейшем человеке Америки и повествует его роман.

Роман делится на семь частей («фрагментов»), в которых показываются проделки Рэнкелла, его возвышение и смерть. В последней части показано, что осталось после его смерти.

Первая часть, которая называется «Рэнкелл», знакомит читателя с героем повествования. Рэнкелл — владелец огромного универсального магазина в Нью-Йорке. Он начал свою карьеру в качестве разносчика, коробейника. «Потом появилась лавочка с его именем на табличке, прибитой к дверям; год за годом лавка разрасталась. Впрочем, происхождение этого микроба было таким же таинственным, как если бы его огромный универсальный магазин был холерой. Наконец, он перешел в огромное здание, которое сделало его имя известным всей стране»¹.

Этот маленький, сухонький джентльмен в черном поношенном костюме не знает жалости и пощады к своим жертвам, не брезгая даже ничтожной добычей.

Холодный, бесчеловечный делец сравнивается писателем с машиной: «Рэнкелла можно было приравнять к машине... его функция состояла в том, чтобы ткать состояние или, если хотите, ковать доллары... Это сходство всегда казалось мне удачным. Подобно машине, Рэнкелл не имел друзей, хотя все знали его по имени; подобно машине, он ни с кем не советовался; подобно машине он никогда не нарушал режим своей работы; подобно машине он перемальывал свои жертвы с одинаковым усилием»².

Есть основание считать, что прототипом для Рэнкелла послужил Рокфеллер. В пользу этого говорит сходство как в их внешности, так и в биографии. Р. Бойер и Г. Морейс так описывают Рокфеллера: «Ханжа Джон Д. Рокфеллер, маленький и сухощавый человек, бывший церковный служитель из Кливленда... был скрытный и вкладчивый человек, любивший, когда это было возможно, говорить шёпотом — олицетворенная мягкость, когда речь шла не о деньгах, но там, где дело касалось денег, он был свиреп, как тигр»³.

Подобно Рокфеллеру Рэнкелл — человек набожный, он аккуратно посещает по воскресеньям церковь св. Петра. И трудно было узнать в этом жанже, «смирненно сидящем за своим попитром и сочувственно слушающем проповедь, придав чертам своего лица выражение доброты», свирепого хищника, безжалостного дельца⁴.

Вторая часть романа, «Уайберны», раскрывает методы обо-

¹ Barret W e n d e l l. Rankell's Remains. An American Novel. N. Y., 1896, p. 23.

² Там же, стр. 22—23.

³ Р. Бойер и Г. Морейс. Нерассказанная история рабочего движения в США, стр. 124.

⁴ Barret W e n d e l l. Rankell's Remains, p. 29.

гашения Рэнкелла, с помощью которых микроб его богатства превратился в азиатскую чуму. Здесь дана история разорения богатой семьи Уайбернов.

Уайберны познакомились с Рэнкеллом в церкви св. Петра, приняв его за скромного и богобоязненного джентльмена. Рэнкелл втянул сына Уайберна, Говарда, в биржевые спекуляции. Скрываясь за именем некоего Смита, Рэнкелл основывает фиктивный синдикат, выпускает огромное количество акций и начинает играть на повышение. Он советует Говарду и другим знакомым покупать «акции Смита», сулящие огромные дивиденды. Для вида он сам их покупает, увлекая других. «Затем незаметно, без шума, через подставных лиц, он продавал больше, чем покупал, увлекая и обманывая всех, кто следовал за ним, и больше всего Говарда»¹. Последний закупает «акции Смита» на все деньги отца — и полностью разоряет семью.

После этой катастрофы Говарда разбивает паралич, а старый Уайберн продает свое имение, чтобы расплатиться с долгами сына, и поселяется в меблированных комнатах.

Имение Уайберна покупает Рэнкелл — это и было его конечной целью. Он снес все постройки, уничтожил рощу и сады и выстроил целый городок из стандартных домов. Рэнкелл снизил квартирную плату, и толпы клерков и лавочников устремились в городок, благословляя его владельца. «Рэнкеллвилль, как его прозвали, скоро стал знаменитым в своем роде. Действия Рэнкелла произвели сильное впечатление на публику, как пример использования состояния в благородных филантропических целях... Путешественники-иностранцы посещали Рэнкеллвилль и обсуждали его достоинства на страницах газет и журналов»².

Но сам автор далек от преклонения перед Рэнкеллом, он сатирически высмеивает его; он вскрывает грязные методы этого грабителя, охраняемого законом.

В третьей части романа, «Лоттимеры», описывается еще одна грязная махинация коварного Рэнкелла. В ней дается история нью-йоркского клерка Лоттимера, и через эту историю затрагивается тема обездоленных, показывается мир безработных, бродяг, проституток, который пополняется людьми, разоряемыми Рэнкеллом.

Лоттимер долгое время был «доверительным клерком» Рэнкелла. Но пока Лоттимер был для своего патрона исполнительным слугой, послушным орудием, он оставался «доверительным клерком». Как только он попытался протестовать против коварства своего хозяина, он был раздавлен как червяк...

Однажды Лоттимер обратился к Рэнкеллу за советом: стоит ли одалживать деньги родственнику Джонсу, который обнару-

¹ Barret W e n d e l l. Rankell's Remains, p. 87.

² Т а м же, стр. 100—101.

жил в Колорадо участок, богатый серебром, и держит от всех это в тайне, рассчитывая его купить. Подробно расспросив обо всем — где находится участок, какова его цена, кто владеет землей,— Рэнкелл дает такой совет: «На вашем месте я бы не прикоснулся к этому участку даже десятифутовым шестом»¹.

У бедного клерка как гора свалилась с плеч. Придя домой, он отказал шурина Джонсу в займе. Но сын Лоттимера, Джо, работающий на складах Рэнкелла грузчиком, говорит отцу, что лично он сделал бы прямо противоположное тому, что советует Рэнкелл. Отец бранит сына за неуважение к мистеру Рэнкеллу. «Ты же знаешь, что он для меня лучший друг на свете». Но Джо, считающийся слабоумным (ирония автора!), упрямо стоит на своем: Рэнкелл негодяй. Его бесит, что они с отцом — рабы этого негодяя: «Да, оба мы рабы. Я работаю, как раб, пуская в ход руки, ты — мозги, но кому достаются плоды нашего труда? — Рэнкеллу»². Джо практически постиг тайну капиталистической эксплуатации.

Вскоре обнаруживается вероломство «лучшего друга». Лоттимер получает письмо от Джонса, который проклинает его за то, что он выдал тайну: какие-то подлецы перехватили под носом у Джонса сереброносный участок. Это, конечно, Рэнкелл. Он учредил корпорацию и приумножил свои богатства.

Узнав правду, взбешенный Лоттимер врывается в логово патрона, требуя объяснения, но очень скоро выходит оттуда с поникшей головой: Рэнкелл немедленно выгнал его с работы.

Совсем по-другому происходит столкновение Джо с Рэнкеллом. Джо разговаривает с могущественным дельцом, как с обыкновенным жуликом, без всякого почтения: «Я пришел сказать тебе кое-что, Рэнкелл». Рэнкелл увольняет и Джо, веля кассиру расплатиться с ним, но гордый Джо отказывается от денег: «Я не хочу твоих денег. Подавись ты ими... Я хочу только сказать тебе одну вещь, Рэнкелл.

— Я не желаю слушать вас, сэр.

— О нет, ты услышишь. Вот что: будь ты проклят»³.

Уэнделл рисует полный распад семьи Лоттимеров. Старый Лоттимер пытается открыть лавочку, но Рэнкелл разоряет его, преследуя до могилы. Джо стал безработным. За стычку с полицией он попадает в тюрьму и опускается на дно. Дочь Лоттимера поступила в ночное кабаре, стала проституткой и спилась. Жена попала в богадельню и там закончила свои дни. Судьба Лоттимеров символизирует массовое разорение мелкой буржуазии в век монополий.

Четвертая часть, «Съезд», — самая важная и самая сильная часть романа. В ней подробно рисуется политическая жизнь

¹ Barret Wendell. Rankell's Remains, p. 159.

² Там же, стр. 163—164.

³ Там же, стр. 178—179.

США, разоблачается мир политиканов, предвыборные махинации.

Рэнкелл выступает здесь в новом амплуа — в качестве дирижера президентских выборов, лидера одной из правящих партий Америки. В романе показана его огромная и пагубная роль в политической жизни Америки. «Если предыдущие части романа, говорит автор, рассказывали о том, как Рэнкелл поступал с отдельными людьми, пути которых пересекались с его путем, то эта последняя показывает, как он поступал... с теми огромными массами, которые мы называем народом»¹.

Наступают президентские выборы, и Рэнкелл проталкивает свою креатуру — сенатора Кокса. Он выдвигает его кандидатом на пост президента. История Кокса представляет собой типичную историю политикана-карьериста и заставляет вспомнить сенатора Киллгора из романа Кинена «Денежные воротилы».

Вот история Кокса: «В дни войны (Гражданской.— Авт.) он был уже знаменитым членом конгресса, куда впервые вошел бедняком. Не имея никаких средств к существованию, кроме своей должности, Кокс разбогател. Затем он продвинулся дальше, пройдя в сенат, где делал карьеру, используя те же методы, что и в палате представителей»².

Кокс поддерживает добрые отношения со всеми сенаторами, дает обеды, и в результате, иронически замечает автор, «он был провозглашен людьми, которые обдeldывали множество дел через законодательные органы, величайшим из здравствующих государственных деятелей». Это мнение подхватили газеты Америки, и Кокс стал фигурой в политике. Но читателю ясно, что ничтожный Кокс — просто ставленник, марионетка богатых дельцов вроде Рэнкелла, которые «имели множество дел» в законодательных органах.

Соприкасаясь многими своими проблемами с романами Де Фореста, Твена и Кинена, роман Уэнделла существенным образом дополняет картину политической жизни США эпохи «позолоченного века». Уэнделл дает детальное описание демагогической борьбы двух соперничающих партий во время президентских выборов.

В романе описываются, по-видимому, выборы 1884 г. Именно на этих выборах демократы нанесли наконец после двадцатилетней безуспешной борьбы поражение республиканцам. Этим объясняется ожесточенный характер выборной кампании. Мы можем догадаться также, что Рэнкелл был главарем демократической партии, выбившей из седла республиканскую партию.

В четвертой части действие переносится из Нью-Йорка в Чикаго, где состоялся национальный съезд, намечающий кандида-

¹ Barret Wendell. Rankell's Remains, p. 201.

² Там же, стр. 202.

туры в президенты. Рассказчик и его друг, журналист Роббинс, присутствуют на этом съезде.

Автор считает съезд простой комедией, ибо победа той или иной партии ничего не изменит в жизни страны: «Выборы решат лишь вопрос о том, кто будет давать грандиозные обеды в Вашингтоне, кто будет тратить государственные деньги в Лондоне или в Берлине и кто будет руководить почтовой конторой в том или ином штате»¹. Победители поделят между собой посты и теплые местечки, и все пойдет по-старому. Неугомонный Роббинс находит такой скептицизм своего друга «в высшей степени непатриотичным», но в конце романа он тоже приходит к этим выводам.

Друзья становятся свидетелями отвратительной межпартийной грызни, во время которой обе стороны невольно разоблачают друг друга. Чтобы провалить кандидатуру Кокса, правящая партия повела против него шумную кампанию. Ее газеты писали о Коксе: «Страна не должна быть обесцелена, нельзя допустить, чтобы во главе государства стал ловкий мошенник, чьи махинации, занимая он пост пониже, привели бы его на скамью подсудимых»².

И вот, чтобы спасти положение, на съезде появляется злоеущий Рэнкелл. «Этот маленький человечек всегда держался в стороне от активной политической деятельности, он не питал честолюбия за пределами бизнеса,— замечает автор.— Но время от времени... он появлялся, восседая на сцене или щедро пополняя денежные фонды на проведение избирательной кампании — как стойкий член партии, политика которой помогала наполнять его карманы»³.

Рэнкелл мобилизует весь арсенал предвыборных трюков и средств для спасения своего ставленника. Он организует огромные демонстрации в честь Кокса на улицах Чикаго, его наемники патрулируют на улицах во главе с оркестрами, неся знамена, украшенные портретами Кокса, и выкрикивая его имя. Остроумный Роббинс сравнивает всю эту возню со спектаклем в опере. «Это, должно быть, ужасно дорого, но люди, подобные Рэнкеллу, не стали бы организовывать спектакль, если бы это не окупалось»⁴. В этих сценах, доведенных до гротеска, Уэнделл выступает как мастер политической сатиры, умеющий обнажить тайные пружины политической машины Америки.

Правящая партия выставила свою кандидатуру на пост президента — сенатора Кэмпбелла. Главный козырь республиканцев — это то, что Кэмпбелл объявляется «совершенно честным человеком». Но и Кэмпбелл — человек с подмоченной репутацией.

¹ Barret W e n d e l l. Rankell's Remains, p. 203—204.

² Там же, стр. 205.

³ Там же, стр. 213—214.

⁴ Там же, стр. 219.

цией: в пылу предвыборного выступления он настолько разгорячился, что позволил себе недипломатичный выпад по адресу негров, оправдав террор клановцев на Юге.

Описывая заседание Национального партийного съезда, автор сравнивает его с цирком. В пользу этого сравнения говорит и внутренний вид зала, увешанного флагами и полотнищами и оглашаемого звуками оркестра, и сама процедура работы съезда.

Сходятся делегаты и гости — «зрители цирка». Оркестр играет гимн, затем священник читает молитву. Репортеры и стенографистки не обращают на эти процедуры никакого внимания — они готовятся зафиксировать «главный номер» программы. Все подается откровенно сатирически. Избирается временный председатель, который начинает «патриотические разглагольствования». Затем избирается постоянный председатель. Им оказывается негр Монтгомери, лидер делегации от штата Алабама. Это был ловкий ход сторонников Кэмпбелла, нечаянно выдавшего свои расистские взгляды. Так как голосование идет по алфавиту, первый штат во многом решает исход дела. На некоторое время этот ход обескураживает сторонников Кокса, парализует их.

Но Рэнкелл выбивает оружие из рук противников. «Как говорила молва, — пишет автор, — банки выдали Рэнкеллу чеки на огромные суммы»¹. На следующий день прибывает с Востока специальный поезд, доставивший многие тысячи экземпляров иллюстрированной газеты, которую приобрел Рэнкелл. В газете оказался пропагандистский материал: карикатура на Кэмпбелла-расиста, стоящего за петлей за спиной Монтгомери!

Второй шаг Рэнкелла состоит в том, чтобы подкупить Монтгомери, и на третьем туре голосования это ему удается: Алабама отдает все голоса за Кокса, хотя в первом туре они были отданы Кэмпбеллу. Кокс утверждается кандидатом.

Так Уэнделл наглядно показывает, как монополии влияют на ход выборов, как они назначают своих ставленников на самые высокие посты в стране. Поистине американская демократия выглядит в романе Уэнделла жалкой и беспомощной.

Пятая часть романа носит многозначительное название — «Конец Рэнкелла». После съезда начинается предвыборная кампания. Сторонники Рэнкелла не сомневаются в избрании Кокса президентом. Сам Рэнкелл бросается теперь в вихрь биржевых спекуляций. Со своей кликой он закупает весь хлеб на бирже. «Огромная тревога охватила полмира. Народ нуждался в хлебе, но его не было на рынках». Рэнкелл закрыл элеваторы, прекратил продажу хлеба, «пока голод не заставит людей согласиться платить такую цену, какую пожелают назначить держатели акций на пшеницу»². Устами Роббинса автор вскрывает истин-

¹ Barret Wendell. Rankell's Remains, p. 247.

² Там же, стр. 263.

ный смысл предвыборных махинаций Рэнкелла: «Люди, подобные Рэнкеллу, никогда не работают задаром... Голод — вот за что вы голосуете, когда вы голосуете за Кокса»¹.

В разгаре биржевых спекуляций наступает смерть Рэнкелла, и она приобретает символический смысл при этих обстоятельствах. Рэнкелл падает от разрыва сердца возле телеграфного аппарата, «наполовину погребенный под змееобразными изгибами ленты, которая сообщала, какую цену люди будут платить за пшеницу»².

И теперь наступает пора для оценки деятельности Рэнкелла. Газеты, пишет автор, были полны хвалебными некрологами. «Но я, со своей стороны, думал совершенно по-другому. Я вспомнил Уайбернов, я подумал о Говарде, лежащем в могиле. Я подумал о Лоттимерах... о Сэди, бесстыдно танцующей перед теми, кто заплатит, чтобы видеть ее позор... Я подумал о стране, стоящей на пути к бесчестию, если только дела человека, который лежал мертвым, не будут уничтожены. Я подумал о бедных детях, умоляющих дать им кусок хлеба, который был заперт в элеваторах»³. Великолепная, четкая и бескомпромиссная оценка одного из финансовых магнатов Америки, которых воспевали неоромантики!

Шестая часть романа, «Церковь святой девы Марии», посвящена завещанию Рэнкелла. Так как у него не было родственников, замечает автор, «кое-кто надеялся, что, возможно, начнутся какие-нибудь грандиозные общественные работы, свидетельствуя этим самым, что под жестким сюртуком Рэнкелла, в конце концов, билось человеческое сердце»⁴.

Но эти надежды не сбываются. Почти все свое состояние Рэнкелл оставил «небольшой группе хитрых и жестоких людей», которые должны были учредить корпорацию. На остальные деньги Рэнкелл завещал построить в центре Рэнкеллвиля церковь святой девы Марии и у алтаря этой церкви похоронить его тело.

Эта затея возмущает автора: «И теперь человек, который до конца своих дней думал только о себе, будет почивать в мире среди драгоценных скульптур... Постепенно люди будут думать о нем неразрывно со святостью, окружающей его. Его останки со временем будут становиться все драгоценнее. Люди будут тешить себя лживыми представлениями о святой жизни, пришедшей к святому концу. И когда на земле настанут новые времена, его имя, которое должно быть забыто раньше всех других, будет жить, оскорбляя святыню, которую он сфабрико-

¹ Barret Wendell. Rankell's Remains, p. 214.

² Там же, стр. 264—265.

³ Там же, стр. 266—267.

⁴ Там же, стр. 279.

вал вокруг себя»¹ (подчеркнуто мной.— *Авт.*) Но этого не случилось!

В седьмой части, «Останки Рэнкелла», происходит самое поразительное с мертвым Рэнкеллом: неизвестные злоумышленники откопали могилу, вскрыли гроб и похитили труп Рэнкелла! Вся полиция Нью-Йорка поставлена на ноги. Полагая, что злоумышленники будут требовать выкуп, объявлена крупная денежная награда за труп. Но все бесполезно — останки Рэнкелла бесследно исчезли. Расчеты на бессмертие провалились!

На последних страницах романа загадка с трупом разгадывается. Полусумасшедший Джо Лоттимер, мстя за семью, похитил труп Рэнкелла и бросил его через канализационный люк в городскую клоаку.

Вот достойное место для трупа Рэнкелла, достойное его дела. Поистине гениально придуман финал! Нам остается подчеркнуть глубокий смысл заглавия романа; в то время как апологеты монополий давали своим романам пышные и громкие названия, Уэнделл свой сатирический роман назвал «Останки Рэнкелла» — не его миллионы, не его мнимое величие, а останки, место которым — в клоаке, а не в храме.

Генри Блейк Фуллер

(1857—1929)

Генри Фуллер родился в Чикаго, в богатой буржуазной семье. Из рода Фуллеров в свое время вышла соратница Эмерсона — Маргарет Фуллер. Дед Генри Фуллера, кузен этой писательницы, построил первую конку в Чикаго, а отец был одним из крупных дельцов города. Окончив колледж, Генри по настоянию отца стал работать клерком в банке. Эта работа тяготила его, юноша на всю жизнь возненавидел бизнес. Буржуазный мир с его погоней за долларами отталкивал его. «Родной город причинял Фуллеру страдания, — признает критик Ван Уик Брукс. — Он отверг буржуазный образ жизни, поселился в скромных меблированных комнатах, жил скрытно, одинокий и угрюмый»².

В 80-х годах Фуллер совершает несколько поездок в Европу, и его первые два романа («Шезалье», 1890 и «Владелица храма троицы», 1892) навеяны европейскими впечатлениями. Герои этих романов — равнодушные к наживе американцы, путешествующие по Европе в поисках памятников искусства.

Но при всей своей неприязни к капиталистической Америке, Фуллер не стал добровольным экспатриантом, не порвал с ро-

¹ Barret Wendell. Rankell's Remains, p. 281—282.

² Van Whyck Brooks. Confident Years: 1885—1915. N. Y., 1952, p. 174.

диной, как это сделал Генри Джеймс. Он обратился к современной ему американской жизни, причем местом действия его новых произведений становится крупный капиталистический город Чикаго.

В романе «Обитатели скал» (1893) Фуллер с критических позиций рисует мир буржуазных хищников, в частности, рассказывает историю транспортного магната Эрастуса Брэйнарда. Фуллер откровенно сатирически рисует образ Брэйнарда, превратившегося из священника в безжалостного дельца. Брэйнард нажил миллионы темными делами и преступлениями. «Успех Брэйнарда, — пишет автор, — не лишен элементов общественного скандала. За свои махинации в муниципалитете и в законодательной палате штата он был открыто обвинен как преступник. В городе время от времени всплывают старые истории то о его тюремном заключении, то о том, что он едва избежал его; и всегда находятся такие люди, которые считают, что если он никогда не сидел в тюрьме, то тем более есть все основания для того, чтобы посадить его туда теперь»¹.

Эрастус Брэйнард, транспортный магнат Чикаго — образ, превосходящий драйзеровского Каупервуда. Его влияние распространяется далеко за пределы Чикаго. Брэйнард опутал сеть своих контор половину континента: «В поисках прибыли он протягивал свои щупальцы во все концы Чикаго, штата Иллинойс и даже в уголки Дальнего Запада. И эта обширная паутина должна была иметь свой центр. Этим центром был нижний этаж небоскреба Клифтон, где он руководил банком и, кроме того, множеством операций»².

Правда, Фуллер не показывает нам конкретно своего героя за его «операциями», как это делает Б. Уэнделл. Зато он весьма подробно рисует семейную жизнь Брэйнарда. Мрачно и неуютно в этой семье, богатство принесло ей только позор и несчастье. Младшая дочь Брэйнарда, Мэйми, увлеклась клерком своего отца и вышла за него замуж. Алчный старик проклинает дочь и выгоняет ее из дому. Эта история заставляет нас вспомнить аналогичный эпизод из «Отца Горио» Бальзака: оберегая свои деньги, банкир Тайфер обрекает дочь на жалкое существование в пансионе Вокэ.

Еще сильнее страдает от деспотичного и алчного дельца младший сын его, Маркус, «блудный сын» в этой семье. Его влечет к живописи, он музыкально одарен, и поэтому Маркус — постылый и нелюбимый сын. Брэйнард запрещает ему заниматься искусством и заставляет его работать клерком в банке. После отказа сына Брэйнард изгоняет его из дома, лишив всякой поддержки. Маркус становится отщепенцем, душевно изло-

¹ Henry Fuller. The Cliff Dwellers. N. Y., 1893, p. 35.

² Там же, стр. 34.

манным юношей. Он бешено ненавидит своего самодовольного, преуспевающего старшего брата Берта, который способствовал его изгнанию, чтобы стать единственным наследником. Пытаясь убить Берта, Маркус ранит отца и скрывается. Умиравший Брэйнард видит на другой день через окно тело Маркуса, повешенного на стропилах конюшни. Этот бесславный конец миллионера преподносится читателям как законное возмездие.

Печальна судьба старшей дочери Брэйнарда, Эбби, напоминающая судьбу Евгении Гранде. Она добра, великодушна, бескорыстна, но счастье и для нее осталось недоступным из-за жадности отца, богатство которого принесло только зло и страдание близким.

В романе «Обитатели скал» мы находим героев, отвергающих мораль и идеалы дельцов. Как свидетельствует проф. А. Куинн, роман этот «вырос из написанной ранее, но неопубликованной новеллы «Между жерновами»¹. Название новеллы, в которой Фуллер показывает судьбу своих положительных героев, оказавшихся между жерновами бизнеса, как бы раскрывает смысл романа.

Вторую сюжетную линию романа составляет история Джорджа Огдена, служащего банка Брэйнарда. Огден встречается с двумя девушками. Одну из них он полюбил, а на другой женился. Он полюбил Эбби Брэйнард, дочь миллионера. Но его отпугнула эта семья своей грязью, темным настоящим и прошлым. Джордж не решается стать зятем такого жестокого и мрачного человека, как Брэйнард. Его отталкивают постоянные скандалы, разыгрывающиеся в этом доме. Джордж знает, что Брэйнард стар и скоро может умереть. Но потом начнется дележ наследства, а честному молодому человеку претит этот дележ.

По собственному опыту Джордж знает, что даже небольшое состояние может принести человеку волнения и неприятности. Семье Огденов осталось наследство после смерти отца Джорджа — свыше 50 тысяч долларов. Хитрый Мак Дауэлл разоряет это семейство. Женившись на сестре Джорджа, он использует деньги Огденов для биржевых спекуляций и выдает в обеспечение сомнительные акции, которые не оплачиваются. Мак Дауэлл обогащается, а Джордж Огден и его мать оказываются разоренными. И когда Джордж робко пытается узнать, куда ушли деньги его покойного отца, которые Мак Дауэлл пустил в дело, последний цинично отвечает: «Спекуляции недвижимым имуществом — это не игры в детском садике, могу вас уверить»².

Обескураженный, полный горечи и разочарования, Огден идет по городу, и Чикаго кажется ему «менее всего похожим

¹ A. H. Quinn. American Fiction, p. 424.

² Henry Fuller. The Cliff Dwellers, p. 133.

на детский сад... Город представлялся ему огромной шахматной доской, за которой азарт и прозорливость вели свою рискованную и настоленную игру»¹.

И вот этот личный опыт с богатством заставляет Джорджа страшиться миллионов Брэйнарда. «Если его жалкие 60 или 80 тысяч принесли столько огорчений, то что несли эти миллионы, эти постыдные, грязные миллионы — миллионы, которые было бы позорно получить и еще более позорно использовать?»².

Вот почему Джордж Огден отказался от любимой девушки, Эбби Брэйнард, и после мучительных раздумий женился на другой. Это Джесси Брэдли, дочь почтенных рантье. Джесси оказалась тщеславной, пустой, ни к чему не способной женщиной. Она старается не отстать от жены миллионера Сесилии Инглес в нарядах и обстановке... и быстро разоряет мужа.

После смерти жены Огден, совершенно седой, изможденный, оказавшийся без средств, разыскивает Эбби Брэйнард. Эбби — достойная подруга Джорджа. Она всю жизнь презирала богатство и тяготилась им. Когда после смерти отца наступает разорение Берта, Эбби отдает брату свою долю наследства и живет в маленьком домике на скромные средства. «Она даже не понимала серьезности своего самопожертвования, — пишет Фуллер. — Вероятно, она надеялась найти успокоение своей разочарованной души в чем-нибудь таком, что нельзя было купить за деньги»³.

И вот Джордж и Эбби встречаются снова — помятые жизнью, пострадавшие, испытавшие разочарование. Но, избавившись от богатства, этого проклятья человека, они верят, что найдут еще счастье, смогут сделать свою жизнь полезной.

Фуллер показывает в своем романе и тех простых американцев, которым богатство кажется синонимом счастья. Таковы клерк Виберт, женившийся на младшей дочери Брэйнарда, и буфетчица Корнелия Мак-Набб, вышедшая замуж за Берта Брэйнарда. Фуллер рисует два встречных потока: в то время как Джордж и Эбби бегут из страшного, жестокого мира дельцов-миллионеров, Виберт и Корнелия стремятся туда в поисках счастья.

Дочери бедного фермера Корнелии удается выйти замуж за Берта Брэйнарда. Но Фуллер не желает создавать еще одну пошлую историю о безграничных американских возможностях. «Успех» Корнелии, как и Виберта, оказался иллюзорным.

Композиционно роман построен совершенно просто, как цепь эпизодов из жизни обитателей небоскреба. И в этой простоте заключался вызов развлекательной литературе.

¹ Henry Fuller. The Cliff Dwellers, p. 134.

² Там же, стр. 205—206.

³ Там же, стр. 313.

Характеры основных действующих лиц очерчены верно, выразительно. И даже второстепенные персонажи поражают меткостью характеристик при большой экономии средств. Таков образ жены миллионера Уолворта Флойда — в трех фразах дан ее внешний и психологический портрет: «У нее был острый маленький нос и пара инквизиторских глаз. Она была одета богато, но просто — как меч, вложенный в ножны. Если Уолворт проводил вечер вне дома, можно было смело предположить, что его жена знала, где он был и что делал — в противном случае меч вынимался из ножен»¹.

Фуллер мастерски владеет иронией. Вот как, например, комментируется превращение Брэйнарда из проповедника в транспортного магната: «Насколько он преуспел, переправляя на тот свет души, никто не может сказать, но что он явно преуспел, переправляя на этом свете тела, никто не станет отрицать: в делах, связанных с городским транспортом, он не имел себе равных».

Зло иронизирует Фуллер над женщиной-дельцом, которая вначале занималась поэзией, а потом становится содержательницей меблированных комнат и небезуспешно спекулирует земельными участками: «Обратиться от поэзии к меблированным комнатам означало талант, но заняться сдачей квартир столь успешно, чтобы нажить средства для приобретения недвижимой собственности, это уже указывало на гений»².

Фуллер умело использует реалистическую символику. В прологе романа он дает выразительное описание Чикаго, небоскребы которого, занятые деловыми конторами, сравнивает со скалами, на вершинах которых гнездятся стервятники — символ новой, монополистической Америки.

Насколько резкой и враждебной была реакция буржуазной Америки на этот роман, можно судить по свидетельству либерального критика Бэртона Раско: «Когда в 1893 г. Фуллер пытался правдиво нарисовать некоторые не очень шокирующие стороны жизни Чикаго, он был буквально похоронен под свалом поношений на том основании, что «жизнь не такова»³.

Несмотря на травлю буржуазной прессы, Фуллер принимается за создание второго романа об американской жизни — «За процессией» (1895). Отвергая типичный для неоромантиков развлекательный роман, построенный на запутанной интриге, Фуллер утверждает жанр социально-психологического романа, семейной хроники с очень простой фабулой.

В романе показано столкновение внутренне честного старомодного купца Дэвида Маршалла с миром монополистов. Дэвид

¹ Henry Fuller. The Cliff Dwellers, p. 14.

² Там же, стр. 35.

³ Buton R a s c o e. Theodore Dreiser. Chicago, 1925, p. 29.

Маршалл, молодость которого прошла в 30—40-е годы XIX в., всегда придерживавшийся принципов «честной игры», с отвращением смотрит на новое время, новых наглых и жестоких дельцов. На страницах романа проходит процессия этих нуворишей, их жен и дочерей, соперничающих между собой в строительстве особняков, организации «званных обедов», вечеров и т. п. Вслед за этой процессией устремляются и жена и дети Маршалла.

Главное в этом романе — драма старого Дэвида Маршалла, убедившегося в бесполезности прожитой жизни. В романе поставлена бальзаковская тема распада семейных связей под влиянием денежного расчета. Маршалл делает открытие, что он чужой в своей семье, что жене и детям он нужен лишь как машина, добывающая деньги. «Когда старый Маршалл наконец слег в постель, все домашние отнеслись к этому факту больше с удивлением, чем с сочувствием. Это походило на поломку машины, в надежности которой до сих пор никто не сомневался; это обстоятельство почти насильно заставило его семью признать, что он был в конце концов только человеческим существом... Их уныние было унынием такого рода, какое можно встретить на монетном дворе, когда огромный штамп внезапно останавливается из-за неполадки механизма и прекращает чеканку монет»¹.

Сделав открытие, что он чужой в своей семье, как чужой и в деловом мире, Маршалл все больше погружается в безрадостные думы и опасно заболевает. Больной старик подводит безрадостный итог. Всю жизнь он торговал, копил деньги, считая себя полезным членом общества. Но все это оказалось ненужным и бессмысленным. С этим горьким сожалением он умирает. Перед смертью он думает о том, что человек призван, очевидно, к чему-то большему, чем бизнес.

А ведь в молодости Дэвис был человеком тонкой и богатой души, он увлекался искусством и литературой, любил Шекспира. Но можно ли заниматься искусством в обществе, которое занято исключительно долларами? Фуллер вкладывает в уста Бауэра, представителя чикагской богемы, следующие горькие слова: «В городе, где деньги и пресловутый успех считаются первостепенным делом... искусство во всех его формах является непонятной вещью»². Сами буржуа откровенно говорят о своем презрении к искусству. Ценится только умение наживать деньги.

В романе Фуллера заключена большая сила отрицания буржуазного предпринимательства. Писатель со всей силой протестует против практицизма и меркантилизма, грозящего привести к оскудению мысль и искусство в Америке.

¹ Henry Fuller. With the Procession, N. Y., 1895, pp. 1—2.

² Там же, стр. 61.

Не случайно Драйзер из всех произведений Фуллера выделяет именно этот роман: «Роман Фуллера «За процессией» — самый яркий образец реализма из всего, что было создано до него... Эта книга гораздо ближе, чем сотни других, более слабых и менее значительных произведений, подводит нас к моменту появления крупного бизнеса и порожденной им общественной среды»¹.

Расплата за этот роман была еще более тяжелой. Фуллера яростно травил пресса, издательские круги, даже знакомые и друзья. Бэртон Раско пишет об этом: «Фуллер появился два года спустя с романом «За процессией», и опять с ним обращались как с парией»².

В конце 90-х годов Фуллер издает две книги, представляющие собой важный вклад в историю американского реализма. Первая — это сборник сатирических пьес «Кукольный балаган» (1896). В них Фуллер выразил протест против декадентской литературы. Его «Кукольный балаган» представляет собой острую пародию на пьесы Метерлинка.

Затем последовал сборник рассказов «С той стороны» (1898). Один из рассказов этого сборника — «Сыновья пилигримов» — указывает на блестящее сатирическое дарование Фуллера. Пилигримами, как известно, называют первых поселенцев, прибывших в Америку в начале XVII в. на корабле «Майский цветок». Некоторые из потомков пилигримов, сосредоточив в своих руках огромные богатства, безмерно кичились «древностью» своих родов, считая себя «первыми гражданами» Америки, ее оплотом.

Фуллер беспощадно срывает покровы величия с этих пустых, ничтожных потомков, которых скука и тщеславие гонят за океан, ибо они уже не знают, «куда девать деньги в собственной стране». Он остроумно и зло высмеивает и тех, кто преклоняется перед богатством и титулами. Один из персонажей рассказа, бизнесмен средней руки, вынужден ехать в Европу со своей женой Эллен, гонящейся по пятам за знатными семьями Америки. Эллен «охвачена нервическим тревожным сознанием того, что она преуспевает в меньшей степени, чем следовало бы».

В аллегорической форме, устами рупора автора, некоего мистера Брауна, Фуллер дает убийственную оценку американской буржуазии и ее образа жизни, показывает ничтожность ее идеалов. «Вы живете во дворце из опилок, — заявляет мистер Браун Эллен и ее супругу... — Снаружи он довольно великолепен, и хотя он пуст внутри, это не сразу заметишь. Но я предупреждаю вас, что он воздвигнут на фундаменте худосочного эгоизма... Вы питаетесь опилками, и чем больше вы ими

¹ Теодор Драйзер. Собр. соч. в 12 томах, т. 11, стр. 550.

² Burton Rasco. Theodore Dreiser, p. 29.

набиты, тем большую пустоту и голод вы ощущаете. Ваши головы тоже наполнены опилками, и ваши бедные мозги из опилок все больше сохнут, распадаются и, наконец, выветриваются. И ваши мечты — опилки... В конце концов вы начнете вздыхать по настоящему лесу, где росли огромные деревья, которые были погублены, распилены на части для того, чтобы снабжать вас опилками...»¹.

В другом рассказе — «Русские люди» («The Greatest of These») — Фуллер повествует о встрече в Сицилии с женщиной, которая безупречно говорит на пяти европейских языках без всякого акцента; она поражает собеседников своими глубокими познаниями в литературе и искусстве. Она — в курсе всех новейших течений и школ европейской литературы. Когда же разговор заходит о социальных проблемах, о политике, собеседникам дамы становится стыдно своего невежества. Автор наводит справки и узнает, что женщина — русская эмигрантка, жена революционера, сосланного на каторгу в Сибирь и недавно умершего там.

И вот автор вместе со своим приятелем Стэнхопом вспоминает о встрече с другими русскими людьми — обоего пола, различного возраста, различных классов. Но всех их отличает простота, откровенность и прямота. Фуллер находит общее у русских и американцев. Но у русских, делают вывод приятели, есть нечто еще, чего нет у американцев. И это «нечто» подытоживается в следующих словах: «Широта и размах натуры, вера в себя и ясность ума. Они смело смотрят в лицо реальности и видят ее такой, как она есть». В руках у русских, заявляет автор, ключи к будущему, они несут молодость человечеству. Имея в виду свои встречи с русскими, Фуллер образно говорит: «Они вплотную подошли к нам и дохнули нам в лицо свежим молодым дыханием близкого будущего»².

В «Сыновьях пилигримов» Фуллер показал, сколь пагубно отражается на американском национальном характере погоня за долларами, вечная озабоченность по поводу прибылей и убытков. В рассказе «Русские люди» он указывает образец, которому должны следовать американцы. «Мы, американцы, тоже молоды, и наша собственная юность отзывается на их молодость — или должна отозваться»³.

Рассказ звучит как призыв замечательного писателя-гуманиста к дружбе с великим русским народом, у которого можно многому поучиться.

В год выхода книги «С той стороны» разразилась испано-американская война — правящие круги США перешли к агрес-

¹ Henry Fuller. From the other Side. Stories of Transatlantic Travel. N. Y., 1898, pp. 201—202.

² Там же, стр. 91.

³ Там же, стр. 92.

сии, колониальным захватам. Фуллер выразил возмущение этими акциями американских империалистов. Вот что пишет Перси Бойнтон по этому поводу: «События испано-американской войны ужаснули Фуллера. В 1899 г., не найдя издателя, он частным образом, за свой счет, опубликовал памфлет «Новый флаг», в котором яростно нападал на президента Мак-Кинли и его политику»¹. В этом стихотворном памфлете, полном горькой иронии, Фуллер писал, что в то время, как американские солдаты умирают на Кубе от тухлой говядины, негодяи во главе с Мак-Кинли и мясным трестом наживаются на войне². Знаменательна сама идея нового флага для США: ведь и Марк Твен в это время писал, что Америка запятнала старый звездный флаг и что его нужно заменить новым... пиратским.

В 1901 г. выходит новый сборник повестей Фуллера «Под застекленными крышами» («Under the Skylights»). Три повести этого сборника объединяются одной широкой темой: искусство и бизнес. В творчестве Фуллера эта тема становится ведущей. Писатель на себе испытал, как трудно творить художнику в стране, где судьбы искусства вершат дельцы, как пагубно отражается на литературе власть денежного мешка. Отметим, что действие всех трех повестей разворачивается в Чикаго, этой цитадели бизнеса, где зависимость искусства от деловых кругов была особенно острой, неприкрытой.

В повести «Падение Эбнера Джойса» рассказывается о гибели таланта в буржуазном обществе. С нескрываемой иронией пишет Фуллер о капитуляции Эбнера, о его дезертирстве из лагеря проблемного искусства. Фуллер беспощаден к своему герою, он сурово осуждает его за то, что он не устоял перед эфемерным успехом у сильных мира сего, не нашел в себе душевных сил и стойкости противостоять дельцам Пенсу и Уайленду. Под именем Эбнера Джойса Фуллер вывел Хэмлина Гарленда, показал историю его ренегатства.

Эта повесть Фуллера и сейчас сохраняет свою актуальность, ибо, показывая коварные приемы и методы разращения таланта плутократией, она в то же время сурово осуждает ренегатство.

Фуллер, учившийся реалистическому искусству у Бальзака и Диккенса, предъявлял строгие требования к себе и другим. Он не терпел серости и неряшливости языка, примитивизма, безыдейности. Проницательный художник хорошо понимал, к чему может привести натурализм в искусстве. В повести «Доктор Гауди и Тыква» некий предприимчивый юноша, начитавшись трактатов по искусству, решает сделать на нем бизнес. Узнав,

¹ Percy Boynton. Literature and American Life. N. Y., 1936, p. 728. to 1914. N. Y., 1933, p. 596.

² Oscar Cargill. Ed. The Social Revolt. American Literature from 1888 to 1914. N. Y., 1933, p. 596.

что теперь в моде «придерживаться реальности», он рисует огромную тыкву, для вящей достоверности приклеивает к холсту семена тыквы и обрамляет сей шедевр замшелыми досками от забора. Специалисты забраковали «картину» Стайлса, но в дело вмешивается рекламная фирма Мейер Ван-Горн и К^о. Владельцы ее выставляют «Тыкву» Стайлса в гигантской витрине — вкуче с настоящими тыквами и сельскохозяйственными орудиями, объявляют, что за картину заплачено десять тысяч долларов, и делают из опуса ловкого «художника» сенсацию.

Достопочтенный доктор Гауди, поклонник «высокого» искусства, поначалу яростно выступает против Стайлса и профанации живописи, но «отцы города» принуждают его отступить, — искусство склоняется перед бизнесом.

Фуллер показывает, к каким печальным результатам приводит вторжение бизнеса в область изобразительного искусства. Он бичует рекламу — это специфическое порождение «американского образа жизни». Вспомним, что в романе Драйзера «Гений» именно реклама губит талантливого Юджина Витлу.

Фуллер откровенно издевается над владельцами рекламной фирмы: они были ничтожествами в интеллектуальном отношении, хотя и считались «наиболее влиятельными лицами в городе»; он рисует вздорность их претензий на то, чтобы снабжать публику «идеями и идеалами». Одновременно писатель вскрывает методы обработки общественного мнения, которыми пользуются дельцы для достижения своих целей: «Шумно разрекламировав одну книгу и не давая ходу другой, они решали таким образом, что должны читать жители города; с утра до вечера бренчали фортепиано, повторяя мелодии, которые, по мнению Мейера, Ван-Горна и К^о, должны были пользоваться успехом и спросом; в пятнадцати огромных окнах помещения фирмы выставлялись картины, призванные развивать художественные взгляды покупателей»¹.

Но значение повести не только в разоблачении капиталистической рекламы и не только в сатире на натурализм в живописи. В широком плане «Тыква» — символ всякого низкопробного, «модного» искусства, печальный результат отказа от реалистических принципов. Повесть Фуллера бьет и по абстракционистам нашего времени. Картина «Дождь», демонстрировавшаяся в американском павильоне на международной выставке 1958 г. в Брюсселе, невольно заставляет вспомнить «Тыкву» Стайлса. Это — грубое полотно, закрытое восковой краской, на котором наклеено десять тысяч капелек смолы.

Третья повесть — «Маленький О'Грейди против Грайндстоуна» — трактует ту же тему — искусство в мире бизнеса. Но

¹ Генри Фуллер. Падение Эбнера Джойса. М., 1959, стр. 228.

исход столкновения между искусством и бизнесом здесь иной: победу одерживают художники. Эту победу как бы символизирует финансовый крах банка, с которым они вели тяжбу.

Центральным эпизодом повести является столкновение между Маленьким О'Грейди и банкирами Чикаго. Наиболее цинично высказывает свое отношение к искусству Эндрю Хилл, главный директор: «Идите вы к дьяволу со своим искусством!.. Мне нужна реклама — и ничего больше!»¹.

Знаменательна отповедь О'Грейди. С презрением говорит он о ничтожестве дельцов, их интеллектуальном бессилии и паразитизме: «Что касается меня, то я презираю вас!»

И все-таки, несмотря на победу художников, нас не оставляет чувство обиды за них: слишком уж жалка участь О'Грейди и его товарищей, вынужденных обивать пороги банков и деловых контор, выпрашивая заказы. Фуллер снова говорит этой повестью, как трудно творить художнику в Америке, как велика зависимость искусства от монополий.

В повести о Маленьком О'Грейди и его друзьях Фуллер ставит вопрос об ответственности художника, о том, кому он должен служить. В лице Дэффингдона Дилла Фуллер осуждает эстега, который отлично принаровился к вкусам буржуазии.

Но не только в этом значение книги. Ее следует рассматривать в связи с той борьбой в области эстетики, которая разгорелась в 90-е годы между представителями проблемного искусства и неоромантизма. В повести «Падение Эбнера Джойса» не только осуждается ренегатство, но и защищается искусство идейное, гуманистическое, связанное с жизнью страны.

Фуллер воссоздает в повести перипетии литературной борьбы тех лет. Он ведет читателя в студии художников, где происходят бурные споры. Проблемы, которые обсуждают Джойс и его противники, действительно волновали современников. Перед нами выступают типичные фигуры той эпохи: эпигоны европейских романтиков, сторонники «изысканной традиции», салонный писатель Эдриен Бонд, художница, собирающаяся нарядить натурщицу молочницей. Отвергая их взгляды на искусство, Эбнер резонно заявляет: для того чтобы писать, надо знать людей и любить их. «Да и что такое мастерство? — восклицает Эбнер. — Мы, писатели, должны разрешить извечную, великую социальную проблему»².

Таким образом, основная мысль, пронизывающая всю книгу, — это борьба за идейное и высокое искусство.

После книги «Под застекленными крышами» Фуллер долгое время ничего не издавал. Лишь через семь лет он опубликовал новый сборник рассказов «Уолдо Трэнч и другие» (1908). По

¹ Генри Фуллер. Падение Эбнера Джойса, стр. 188.

² Там же, стр. 21.

отзывам американской критики, писатель здесь сатирически изображает американских дельцов, слоняющихся по Европе.

О причинах творческого молчания Фуллера говорит Теодор Драйзер: «Сам Генри Б. Фуллер рассказывал мне в 1913 г., почему он бросил писать: его заставила замолчать орава романтически настроенных, взбесившихся недоносков — критиков-пуритан, без умолку вопящих, что его книги — не только пасквиль на действительность, но к тому же еще и бездарный. Чикагские друзья не только неодобрительно встречали его книги, но попросту занимались травлей. Под влиянием требований общества, к которому он принадлежал, видя, что оно считает его еретиком, Фуллер смирился»¹.

Книги, написанные Фуллером после 1913 г., свидетельствуют о том, что если он и смирился, то лишь временно. Его не смогли заставить сойти с реалистических позиций.

В 1917 г. появляется стихотворная сатира «Строки длинные и короткие». Под измененными именами Фуллер показал себя, свою семью и чикагское общество. По отзыву Перси Бойнтон, «стихи эти были суровы и мрачны»². Затем Фуллер публикует роман о Чикаго «По ступенькам лестницы» (1918), рисующий карьеру двух дельцов. Действие романа охватывает последнюю четверть прошлого века, т. е. бурный период американской истории — «позолоченный век». Фуллер осуждает индивидуализм и эгоизм героев романа. В следующем романе — «Год из жизни Бертрана Коуп» (1919) — изображается университетская жизнь в Америке.

В последние десять лет жизни Фуллер ничего не публикует. В 1929 г., посмертно, выходит роман «Сады мира», являющийся продолжением его первого романа «Шевалье». Мы снова встречаем Шевалье и его друзей, путешествующих по Европе и Среднему Востоку в поисках «садов мира», т. е. счастливых мест. О последнем романе Фуллера «Не на экране» (1930), также вышедшем посмертно, проф. А. Куинн писал: «Очевидно, раздраженный бессодержательностью, пустотой кинофильмов, он написал роман о чикагской жизни... которая протекает совсем не так, как это изображается в киносценариях»³.

Таким образом, Фуллер остался верным знамени реализма и гуманизма, несмотря на улюлюканье прессы, крики «взбесившихся пуритан», травлю противников. Он не бросился в «осыпанные бриллиантами объятия» буржуазных издательств и газет. В этом большая гражданская заслуга Фуллера.

Бесспорны литературные заслуги Фуллера. Он обогатил американский социальный роман — наиболее значительный жанр

¹ Теодор Драйзер. Собр. соч. в 12 томах, т. 11, стр. 552.

² Перси Бойнтон. Цит. изд., стр. 722.

³ А. Н. Куинн. American Fiction, p. 432.

реалистической литературы. Один из крупных урбанистов, Фуллер стал изображать жизнь капиталистического города как раз в момент перелома, наступившего в американской жизни, когда на смену сельской Америке пришла Америка индустриальная. Большинство реалистов конца XIX в. изображало американскую провинцию, сельскую Америку.

Фуллер показал в своих произведениях, как формируется «американский образ жизни», он выразил протест против попрания человеческой личности монополиями.

Писатель чутко уловил и другие явления американской жизни, порожденные эпохой монополий. Особенно тонко и глубоко он проследил влияние большого бизнеса на искусство. В убедительном изображении пагубного влияния бизнеса на искусство, в страстном протесте против зависимости искусства от монополий заключается пафос творчества Генри Фуллера.

Амброз Бирс

(1842—1916)

Амброз Бирс родился в штате Огайо, в семье бедного фермера. Детство и юность Бирса напоминают детство Жоакина Миллера. Его тяготила тяжелая жизнь фронта, изнурительный труд фермера, и он бежал из родительского дома, подобно Жоакину Миллеру. Покинув в 1860 г. родной дом, Бирс работает учеником типографии, потом — рабочим кирпичного завода и, наконец, официантом в баре.

В апреле 1861 г. Бирс вступил добровольцем в северную армию и принял участие в борьбе против рабства. Он был храбрым солдатом. В 22-летнем возрасте, в 1864 г., Бирс был произведен в офицеры и назначен начальником разведки своего полка.

Но Бирс не умел угождать начальству, более того, позволял себе нелестные отзывы о карьеристах и политиках, сидевших в штабах. И в разговорах, и в газетных заметках, и в рассказах он резко критиковал высшие чины за некомпетентность и бездарность. Герой войны, дважды раненный в боях, Бирс был уволен в начале 1865 г. в чине майора, и тотчас же о нем перестали думать. Генерал Грант, ставший после войны президентом США, знал о военных заслугах Бирса, но «он знал также, — пишет Де Кастро, — о его критических замечаниях, как устных, так и печатных... Генерал Грант считал, что лучше всего будет убить Бирса молчаливым презрением»¹. Точно так же третировал Бирса другой президент США, Мак-Кинли, с которым Бирс служил во время войны в одном полку. Видимо, Мак-Кинли угадал себя в одном из рассказов Бирса.

¹ Adolphe De Castro. Portrait of Ambrose Bierce. N. Y., 1929, p. 13.

Уволившись из армии, Бирс обосновался в Сан-Франциско. Проработав некоторое время ночным сторожем банка, он становится репортером. Заработок был ничтожным,— Бирс влачит жалкое существование.

В 1872 г., повторив судьбу Ж. Миллера, Бирс уезжает в Англию. В Лондоне он сотрудничает в юмористических журналах, имеет некоторый успех, но живет на скудные средства. Через четыре года Бирс возвращается в Сан-Франциско и здесь в течение десяти лет сотрудничает в газете «Оса» и журнале «Аргонавт», терпя жестокую нужду.

В это время в газетном мире Америки поднимался газетный король Херст-старший. Его сын, Вильям Рэндольф Херст, прибыл в 1887 г. в Сан-Франциско и стал орудовать в Калифорнии. Он скупал газеты, создавал журналы, нанимал способных журналистов. Бирс нанимается к Херсту и на многие годы становится рабом газетной империи Херстов.

Нужда и несправедливость, постоянно преследовавшие Бирса, жестокая эксплуатация со стороны Херста, несчастливая личная жизнь — все это ожесточило Бирса и заставило его увидеть ложь и лицемерие американской демократии, циничную власть доллара в Америке. Но этот гнев Бирса был совершенно бесцельным. Не веря в людей, не веря в будущее, Бирс проникается глубочайшим пессимизмом. Он становится циником и мизантропом.

Бирс оставил после себя множество высказываний на философские, социальные и литературные темы, собранные в его «Словаре Сатаны», который он создавал с 1881 по 1906 г. В этих высказываниях социальный гнев Бирса, острые обличения многообразных сторон жизни капиталистической Америки сопровождаются откровенным цинизмом, неверием ни во что.

В «Словаре Сатаны» мы находим такое определение термина «Философия»: «Это маршрут многих дорог, ведущих из ниоткуда в никуда»¹. Бирс — пессимист и в философском, и в житейском смысле слова. У него нет никакой веры в будущее.

Однако этот пессимизм был в то же время вызовом фарисейскому оптимизму буржуазной пропаганды. Ненавистный ему оптимизм буржуазной Америки Бирс определяет так: «Это доктрина или вера, согласно которой все в мире прекрасно, включая и безобразное; все на земле хорошо, особенно скверное, и справедливо то, что несправедливо»².

Метко разоблачает Бирс лицемерную буржуазную мораль, иронически определяя слово «циник» как «подлец, обладающий дефективным зрением, вследствие чего он видит вещи такими, как они есть, а не такими, как они должны быть»³.

¹ Ambrose Bierce. The Devil's Dictionary. N. Y., 1926, p. 251.

² Там же, стр. 239.

³ Там же, стр. 61.

И вот этот остроумный и едкий писатель обрушивается на все лживые лозунги, все лицемерные добродетели буржуазной Америки, срывая фиговые листочки и показывая вещи такими, как они есть. Долг, правосудие, патриотизм, любовь к ближнему, нравственное и безнравственное — все эти понятия, имеющие хождение в буржуазной среде, беспощадно высмеиваются, и обнажается их подлинный смысл.

«Долг — то, что неумолимо толкает нас на путь к достижению прибыли»¹.

«Патриот — тот, для кого интересы собственной личности кажутся выше интересов общества в целом»².

Многие термины в «Словаре Сатаны» касаются политической жизни Америки, и их истолкование не оставляет сомнения в том, что Бирс прекрасно видел карьеризм, беспринципность, продажность американских государственных деятелей, всю грязь политической жизни страны. Например, он пишет: «Политика — это руководство общественными делами в свою пользу»³.

Бирс ни на грош не верит в американскую демократию, в могущество голосования, которое будто бы дает возможность рядовым американцам свободно избирать угодных им президентов, сенаторов, законодателей.

Самые язвительные, саркастические замечания делает он по адресу бизнеса и власти денег в США. Безнаказанность Бирс считает синонимом богатства. Пресловутая Уолл-Стрит — «это логово воров».

Великолепен афоризм Бирса, выражающий сущность капиталистической эксплуатации: «Труд — это один из процессов, в результате которого *A* приобретает собственность для *B*»⁴.

Бирс жил и творил в эпоху лихорадочного создания монополий. Он считает, что монополисты — это обыкновенные мошенники, но только крупного масштаба. «Корпорация, — пишет Бирс, — это остроумное учреждение для извлечения личной прибыли без личной ответственности»⁵.

Метко вскрывает писатель нелепость института частной собственности на землю. «Земля — часть поверхности земного шара, рассматриваемая как частная собственность... Из этого следует, что если вся поверхность земли находится в собственности *A*, *B* и *B*, то не остается места для *Г*, *Д* и *Е*, чтобы родиться или, если они родились на чужом пороге, чтобы существовать»⁶.

¹ Ambrose Bierce. The Devil's Dictionary, p. 77.

² Там же, стр. 248.

³ Там же, стр. 266.

⁴ Там же, стр. 182.

⁵ Там же, стр. 57.

⁶ Там же, стр. 182—183.

Мы находим у Бирса даже разоблачение сущности захватнических войн, развязываемых американскими империалистами под прикрытием разговоров о долге и т. п. По поводу испано-американской войны он сказал в июле 1898 г.: «Повальное убийство наших парней в этой или во всякой другой войне, я думаю, должно рассматриваться как простой политический расчет, а не как религиозный долг»¹. Эти слова Бирса согласуются со следующим утверждением его биографа Де Кастро: «Хотя Бирс был храбрым солдатом, он ненавидел войну и был против нашей интервенции в Кубу»².

Метко и беспощадно разоблачая мораль и практику капиталистической Америки, Бирс, к сожалению, идет, выражаясь его словами, «ниоткуда в никуда». Его протест против буржуазного общества, основанного на грабеже, обмане, лицемерии, сопровождается враждебным отношением к революционной борьбе масс, неприязнью к идеям социализма. В «Словаре Сатаны» он многократно выражает свое неверие в социальную борьбу, в возможность достижения социальной справедливости.

Отсюда естественно его неверие в общественную роль искусства, его принятие декадентской теории «чистого» искусства. По своим эстетическим взглядам Бирс — враг реализма. Бирс обвиняет реалистическое искусство в приземленности, в буквальном копировании жизни, в отсутствии воображения. Он сравнивает писателя-реалиста с кротом, в то время как романтик «свободно парит на крыльях воображения»³.

Еще большую враждебность вызывают у Бирса сторонники идейного, тенденциозного искусства. Он отрицательно относится к Марку Твену, Джеку Лондону, Толстому и другим великим реалистам, использовавшим литературу как оружие в борьбе против несправедливости.

Но при всем этом мы наблюдаем у Бирса стихийное влечение к жизненной правде, протест против идеализации действительности, и в этом заключается глубокая противоречивость эстетики Бирса. Ценное в его эстетике — это его протест против самодовольной буржуазной литературы с неизменным «счастливым концом», а также его энергичная защита сатиры. В «Словаре Сатаны» Бирс борется за право писателя обличать человеческие пороки и глупость и с негодованием говорит о травле, которой подвергается сатирик в Америке⁴.

Как раз во времена Бирса Н. Г. Чернышевский писал, что «для писателя, который имеет решительное влияние на публику», самое важное — это «иметь твердую и стройную систему

¹ См. Paul F a t o u t. Ambrose Bierce. The Devil's Lexicographer. University of Oklahoma Press, Norman, 1951, p. 228.

² Adolph De C a s t r o. Portrait of Ambrose Bierce, p. 165—166.

³ Ambrose B i e r c e. The Devil's Dictionary, p. 276, 299.

⁴ Т а м же, стр. 308—309.

воззрений, в которой одно понятие не противоречило бы другому, одно пожелание не опровергалось бы другим»¹.

В мировоззрении Бирса не было такой системы, оно — яркий пример сумбурности, противоречивости, наличия взаимоисключающих взглядов. И естественно, что при всей талантливости Бирса его творчество не могло стать полноценным.

Мы рассмотрим то здоровое и ценное у Бирса, что способствовало укреплению позиций реализма в американской литературе.

Бирс — мастер рассказа. Он начал писать уже в 70-е годы, но зрелое его творчество падает на 90-е годы, когда им были созданы основные сборники рассказов — «В гуще жизни» (1891) и «Может ли это быть?» (1893). Реалистические рассказы Бирса делятся на три группы — юмористические, о Гражданской войне и сатирические рассказы.

Амброз Бирс создал ряд блестящих юмористических рассказов, органически восприняв все типичные черты западного юмора — острый комизм, гиперболизм и «жестокость». Это — рассказы в духе раннего Твена. Так, например, рассказ «Скачки в Бауэре» очень напоминает эпизод со скачками из «Знаменитой скачущей лягушки из Калавераса»: у Бирса фигурирует такая же кобыла, как кобыла Смайли, и точно так же, вызывая смех своей невероятной худобой и несуразным видом, своим невообразимым бегом, она ухитряется первой прийти к финишу.

Показателен как образец освоения западного юмора рассказ «Бодливая корова». Вот его начало: «У моей тетки Пэйшнс (по-русски это значит «терпение». — Авт.), обладательницы маленькой фермы в штате Мичиган, была любимица — корова. Это создание не отличалось добрым нравом, не было от нее и толку, так как вместо того, чтобы посвящать часть своего времени секрции молока и производству телятины, она сосредоточила все свои способности на овладении искусством лягания. Она обычно лягалась весь день, с утра до вечера, и даже просыпалась в полночь, чтобы лягнуть лишний разок. Она лягала все, что угодно — кур, свиней, телеграфные столбы, камни, птиц в воздухе и рыб в воде... Ее лягания были столь же восхитительны по качеству, как неистощимы по количеству. Они неизмеримо превосходили лягания тех неискушенных и слабо подготовленных ее соплеменниц, которые искусству лягания не отдают всей жизни — жалких любительниц, лягающихся «по слуху», как говорят музыканты»².

Бирс — блестящий мастер слова, его язык точен, гибок, богат оттенками и в то же время чист от вульгаризмов. Бирс положительно неистощим в отыскании синонимов, свежих слов, не похо-

¹ Н. Г. Чернышевский. Полное собр. соч., т. III. М., 1947, стр. 769—770.

² The Collected Writings of Ambrose Bierce. N. Y., 1946, p. 759.

жих друг на друга. Например, для слова «корова» автор находит несколько синонимов — «создание», «бесстрастная говядина», Феба и др. Его метафоры остроумны и метки. Заметив, что «корова своими ляганиями разнесла ферму на куски», автор тут же раскрывает переносный смысл фразы: «грубая, несовершенная метафора, подразумевающая, что земля не обрабатывалась должным образом и что постройки и заборы не ремонтировались своевременно, так как все работники, нанимаемые теткой Пэйшинс, получали перелом рук или ног в результате лягания коровы»¹.

У рассказа жестокий конец, в духе западного юмора. Феба подцепила на рога хозяйку и с такой силой метнула ее в стенку, что «добрая старая леди» превратилась в лепешку. «Вы не могли бы так ровно сделать мастерком», — невозмутимо заканчивает рассказчик².

К сожалению, Бирс очень часто переходит границы западного юмора, и жестокость превращается у него в какую-то манию. Вместо раскатистого смеха у него — зловещая гримаса. Народный, грубоватый юмор становится у Бирса «юмором висьельников» («Сальто мистера Свиддлера», «Мое лучшее убийство» и др.).

Рассказы о Гражданской войне тоже не равноценны. Многие из них имеют фаталистическую философскую основу, являясь иллюстрацией бессмысленной жестокости судьбы, игры слепых и жестоких сил природы. Но Бирс, участник войны, храбрый солдат, наблюдательный художник, дал немало правдивых эпизодов и ярких картин Гражданской войны.

Из всех его рассказов этого цикла складывается по крупинкам картина героизма, самопожертвования и подвига американского народа в его борьбе против рабства. Рассказ «Сын богов» повествует о доблестном подвиге младшего офицера — северянина, отдавшего свою жизнь, чтобы сохранить жизни других и обеспечить продвижение вперед его подразделения. В новелле «Паркер Аддерсон, философ» мы знакомимся с дерзким смельчаком разведчиком Паркером, схваченным южанами в расположении их войск. Сцена допроса Аддерсона генералом Клаверингом написана мастерски; блестящ диалог, в котором вслед за вопросами, как выстрелы из пистолета, следуют остроумные и дерзкие ответы Паркера. Правда, финал подгоняется под некую схему, психологический парадокс: тому, кто не боялся смерти (Паркер), она показалась ужасной, когда она пришла; тот, кто боялся смерти (генерал), умер легко и неожиданно. Безумную смелость проявляет северянин лейтенант Брэйл в рассказе «Убит под Ресакой».

Рассказы Бирса показывают, что победа над рабовладельче-

¹ The Collected Writings of Ambrose Bierce, p. 760.

² Там же, стр. 764.

ским Югом потребовала большого героизма и мужества от северян, и они не медлили проявить их.

Существенным недостатком рассказов этого цикла является беспартийная позиция автора: Бирс нигде не говорит о целях войны, о правоте дела американского народа, его благородной миссии. В целом сочувствие автора на стороне северян. Но отсутствие у него самого ясного понимания целей и прогрессивного характера войны приводит к тому, что иногда автор сочувствует и южанам.

Таков полный драматизма и патетики рассказ «Случай на мосту через Совинный ручей». Герой рассказа — плантатор, южанин, оставшийся на территории, занятой северянами, для диверсионной работы, схвачен при попытке поджечь мост. Стоя с петлей на шее на краю моста, он совершает воображаемый побег, и в тот момент, когда жена протягивает ему руки навстречу, петля затягивается вокруг его шеи. Рассказ стал бы классическим, будь его героем человек, борющийся за правое дело.

Лучшее в творческом наследии Бирса — это его сатирические рассказы. Бирс — сатирик по призванию, и хотя его сатирическое дарование не могло развернуться, заглушенное декадентской стихией, все же он создал несколько ярких образцов социальной сатиры. В сатирических рассказах писатель всецело держится в границах реализма. Характерный для Бирса гротеск не перерастает здесь в кошмарное видение мира, хотя мир, изображаемый писателем, страшен и уродлив. Как обычно для героев Бирса, жизнь разыгрывает над ними жестокие шутки и в этих рассказах, но художник умеет в данном случае показать, что не трагический рок тяготеет над людьми, а законы, управляющие буржуазным миром.

В новелле «Проситель» резко обнажается жестокость и уродливость буржуазного мира, царящее здесь лицемерие. Амос Эбершайс, некогда богатый буржуа, построивший на свои деньги убежище для престарелых, а теперь больной и нищий, просит принять его в это убежище. Но опекунский совет отвергает просьбу несчастного филантропа из-за боязни повредить репутации богадельни. Амос Эбершайс замерзает в снегу у порога богадельни.

Еще с большей силой мир буржуазных собственников разоблачен в рассказе «Наследство Джилсона». Все здесь — начиная с ядовитого названия захолустного мещанского городка — Маммонхилл — и кончая изображением нравов его обитателей — предвосхищает твеновский рассказ «Человек, который совратил Гедлиберг», созданный шесть лет спустя.

Джилсон, отщепенец, представитель социального дна, преследуемый шайкой дельцов, мстит одному из них самым эксцентрич-

ным образом. Мистера Brentшоу, который особенно усердствовал, чтобы отправить его на виселицу, Джилсон делает перед казнью своим душеприказчиком. И если в течение пяти лет никто не докажет, что Джилсон воровал золото и занимался казнокрадством, то наследство переходит к мистеру Brentшоу.

И вот в течение пяти лет Brentшоу борется с претендентами на наследство Джилсона. Он лжет, он клянется в честности Джилсона, он нанимает лжесвидетелей и т. п. В конце концов Brentшоу победил, и Бирс саркастически славит его победу: «И в последний достопамятный день, когда истек законный срок претензий по завещанию Джилсона, солнце засияло над краем, где нравственное чувство умерло, общественная совесть притупилась, сознание было принижено, ослаблено и затуманено. Но мистер Brentшоу торжествовал победу»¹.

Победа эта была куплена дорогой ценой: пять лет борьбы и тревог, угрызений совести, превратили Brentшоу в развалину. В финале наступает возмездие: Brentшоу умирает на кладбище от разрыва сердца, испугавшись какой-то тени.

Замечателен сатирический рассказ «Юпитер Доук, бригадный генерал», написанный в духе «Писем Нэсби». Зло высмеивает в нем Бирс политиканов, делавших карьеру во время Гражданской войны.

Блестяще охарактеризованный тип такого политикана показан в лице Юпитера Доука, возведенного по протекции военного министерства в чин бригадного генерала и командующего отрядом волонтеров. В своих письмах к военному министру с фронта этот горе-вояка, мало интересующийся ходом войны, озабочен исходом приближающихся президентских выборов и устройством своих родственников на теплые местечки. Своего зятя он оставляет после себя заправилой республиканской партии штата Иллинойс, через президента он добивается для сына места почтмейстера. Для своего шурина, «кровно заинтересованного в развитии отечественной промышленности», Доук раздобыл контракт на поставку оружия и снаряжения для армии.

Сам же Юпитер Доук метит в президенты. Он обрабатывает общественное мнение в свою пользу, играя на патриотических чувствах сограждан. Он пишет хвастливые статьи в газеты штата Иллинойс, где выдвигается его кандидатура, о мнимых боях, в которых проявляется его военный гений. Газеты называют Юпитера Доука «великим капитаном, который делает историю так же успешно, как и пишет ее». Редакционные статьи заканчиваются призывом: «За президента в 1864 г. (выдвигаемого по решению национального республиканского съезда) бригадного генерала Юпитера Доук, из штата Иллинойс!»².

¹ Амброс Бирс. Рассказы. М., ГИХЛ, 1938, стр. 27—28.

² The Collected Writings of Ambrose Bierce, p. 738.

Затем дается описание «славной победы», одержанной частью Юпитера Доука. Однажды ночью негр-повар, заметив приближение неприятельских войск, вбежал в комнату генерала с криком: «Спасайся, кто может!» Перепуганный генерал в одном белье выскочил из окна и бросился, куда глаза глядят. Он наскочил на мулов, которые приняли его за привидение. Обезумевшие от страха животные бросились навстречу противнику и обратили в бегство армию южан. Придя в себя от страха и удивления, Юпитер Доук немедленно строчит донесение о великом сражении и победе. Конгресс США выносит специальную благодарность Доуку и «в награду за его отвагу» присваивает ему чин генерал-майора.

Американская критика избегает комментировать этот рассказ. Нам кажется, что комментаторам удалось бы доказать, что прототипом для Юпитера Доука Бирсу послужил его бывший сослуживец, президент США Мак-Кинли.

Большую ценность представляют те рассказы Бирса, в которых дана злая, беспощадная сатира на буржуазное предпринимательство. И в этих рассказах Бирс широко использует гротеск, он дает шаржированные образы, но они являются в то же время типическими.

Таков рассказ «Город ушедших в иной мир». Герой рассказа, открыв ту истину, что «он беден потому, что работал», оказывает услугу знаменитому фальшивомонетчику и добывает себе диплом врача. И вот врач-шарлатан начинает «делать деньги». Своим невежеством он губит людей, так что в городе резко повышается смертность населения. Одновременно он покупает большой участок земли и устраивает новое кладбище. «Я приобрел также очень доходные мраморные мастерские по ту сторону кладбища и обширную цветочную плантацию по другую. Короче, я занялся весьма процветающим бизнесом»¹.

В самом деле, герой отправляет людей на тот свет, он же поставляет венки и мраморные памятники и, предоставляет место на кладбище. Более того, выясняется, что герой использует возможности до дна: он ухитряется часть трупов продавать в анатомические театры, а другую — на производство мыла (в могилы же опускаются пустые гробы!). «Я приобрел фабрики мыла по всей стране и пустил их на полный ход. Превосходство моего туалетного мыла было засвидетельствовано десятками авторитетов»².

Какая злая сатира на деятельность монополистов, создававших «вертикальные» и «цепные» тресты, и какой зловещий смысл имеет рассказ! С точки зрения предпринимательства герой идеально поставил дело, прямо-таки гениально. Но как дико с обычной человеческой точки зрения!

¹ The Collected Writings of Ambrose Bierce, p. 748.

² Там же, стр. 752.

Убийственную сатиру на «свободное предпринимательство» представляет собой рассказ «Собачье мыло». Здесь показана семья жадных мещан. Отец приготавливает мыло из собачьих трупов, мать содержит подпольный абортарий, а их сын уносит трупы младенцев и бросает их в реку. Однажды, прослеженный полицейским, мальчик скрывается в мастерской отца и бросает трупик в котел. Мальчик признается в своей проступке родителям, но они в восторге: теперь детские трупы идут в котел, мыло стало лучшим по качеству. Великолепно разрешена проблема использования «отходов»!

Алчность родителей доходит до того, что каждый из них ползет ночью к постели другого с целью убийства. В последовавшей драке жена наносит мужу рану ножом, а муж пытается бросить жену в котел. Оба свариваются в котле, обеспечив этим самым сырье на огромную партию мыла.

У Бирса — чудовищный гротеск, но гротеск оправданный, показывающий, как погоня за наживой убивает в людях все человеческое.

В рассказе «Настоящее чудовище» безжалостно разрушается внешняя респектабельность буржуазного мира и проступает его подлинное страшное лицо. Веселая группа эlegantных путешественников, прибывшая в заброшенный поселок, оказывается злойшей компанией, среди которой главные лица — миллионер (бывший шулер и содержатель притонов) и его жена (бывшая проститутка по кличке «Молли, рваное ухо», сидевшая в тюрьме Синг-Синг!). В рассказе есть одна, казалось бы, незначительная деталь — после смерти Молли на ее лице проступает огромный, отвратительный шрам, который с помощью косметики ей удавалось скрывать при жизни. Никаких аналогий автор не навязывает читателю, но эта деталь приобретает символический смысл: не так ли воровская природа буржуазного мира прикрыта слоем косметики, флером приличия?

В этом рассказе Бирс показывает себя как блестящий мастер описания, виртуоз языка. Вот описание заброшенного поселка: «От того пункта, где Индейский ручей впадает в реку Сан-Хуан-Смит, вдоль обоих его берегов и вплоть до того места, где он впадает в каньон, растянулся двойной ряд заброшенных хижин, которые, казалось, сейчас упадут в объятия друг другу, чтобы вместе оплакать свою заброшенность»¹.

Но Бирс не смог удержаться в границах реализма. Декадентская стихия подчинила его себе, «крылья фантазии» унесли его в мир отчаяния и смерти. В творчестве Бирса возобладал культ жестокости и садизма, описание всего страшного, мучительного («Несостоявшаяся кремация», «Джордж Тэрстон» и др.).

Писатель создал большой цикл мистических рассказов, в ко-

¹ Амброс Бирс, Настоящее чудовище. М., 1937, стр. 94—95.

торых здравый смысл отбрасывается, в которых безраздельно господствуют потусторонние силы. В этих рассказах — царство ужаса, отчаяния, гибели, мир роковой неизбежности. Человек поставлен на колени перед этим фантастическим миром и его силами. Таковы рассказы «Проклятая тварь», «Лунная дорога», «Галлюцинация Генри Флеминга», «Ночные похождения мертвеца», «Житель Каркоссы», «Смерть Хэпгина Фрейзера» и десятки других. Это какой-то кошмар — сплошные безумия, убийства и самоубийства. Это парад смертников.

Но лучшее, что удалось создать Бирсу, принадлежит критическому реализму. Правда, реалистические новеллы Бирса мало психологичны, писатель не умеет дать тонкий анализ душевного состояния героя. В этом его слабость. Сила Бирса — в мастерском построении новеллы, в энергии и лаконичности его языка.

Рассказы Бирса стремительны, немногословны. Как правило, они имеют длинную экспозицию, за которой следуют кульминация и короткий, стремительный финал. Бирс не терпит длиннот, растянутости и всегда уверенно ведет повествование к развязке.

Бирс — строгий ревнитель чистоты английского языка. Он беспощадно высмеивал неряшливость в языке, вульгаризмы, провинциализмы и пр. Но это не значит, что язык Бирса — книжный и невыразительный. Он свеж, красочен, в полном смысле слова афористичен. У Бирса нет вялых слов. Язык его сверкает блеском остроумия, отличается меткостью определений, тонкой иронией, богатством каламбуров.

Но это мастерство проявляется лишь в лучших реалистических рассказах Бирса. Как только он вступает в мир безумия и кошмаров, стиль его теряет простоту и ясность, лаконичность; композиция также теряет стройность, сцены наплывают одна на другую.

Реалистический талант Бирса был погублен растленным декадентским искусством.

Глава XIV

МАРК ТВЕН

Второй период творчества (1886—1910)

После переломного в истории США 1886 г. Марк Твен вступил в новый, значительный период своего творчества. Гений Твена нашел выражение в жанре сатирического рассказа и памфлета, которыми великий писатель начал лобовую атаку против американского империализма. Эти сатирические рассказы и антиимпериалистические памфлеты дали ему право называться совестью Америки, великой фигурой американской литературы XIX в.

Уже в марте 1886 г. Твен произнес в Хартфорде речь, о которой нам стало известно совсем недавно. Речь эта — «Рыцари Труда — новая династия» — хранилась в сейфе Твена свыше семидесяти лет и была опубликована в США в 1957 г.

Когда готовилась эта речь, «Рыцари Труда» были массовой боевой организацией рабочего класса, они провели ряд успешных классовых битв против капиталистов. В частности, в 1885 г. «Рыцари Труда» нанесли поражение Джею Гульду, объединив рабочих всех железных дорог, принадлежавших этому магнату, и вынудив его уступить требованиям рабочих.

Буржуазная пресса открыла злобную кампанию против «Рыцарей Труда». Их обвиняли в намерении подорвать законное правительство, чтобы поставить на его место «олигархию из коммунистов и анархистов». Активных деятелей этой организации называли «иностранными агитаторами».

В разгар этой травли в защиту «Рыцарей Труда» выступил Марк Твен. Он приветствовал мощную пролетарскую организацию Америки как «великую силу, превосходящую власть королей». Твен верил в грядущую победу пролетариата, который станет законным хозяином страны, «и голодные насытятся, и нагие оденутся... и фальшивая знать уберется прочь, и законный хозяин вступит во владение своим домом»¹.

В деятельности «Рыцарей Труда» Твен находил подтверждение той великой истины, что сила трудящихся — в их сплоченности. «Миллионы трудящихся на протяжении веков были выючными животными, были ими. Чтобы стать хозяевами положения, им нужен был искусный вожь, который собрал бы воедино их силу и научил их, как ею пользоваться. И они обрели этого нового вождя в объединенности и стали хозяевами положения...»². Твен говорил, что, когда «миллионы трудящихся людей, в которых дремлет великая сила, именуемая Властью... восстанут... это будет восстание Нации»³.

Таким образом, веру в переустройство общества Марк Твен связывает с пролетариатом, с его сплоченностью и его борьбой. Пролетариат — вот кто спаситель трудящихся масс от власти капитала. Твен даже бросает глубокую мысль о необходимости диктатуры пролетариата: он говорит, что, когда пролетариат придет к власти, он вынужден будет подавлять сопротивление господствующих ныне классов... «Разница в том, что он будет угнетать меньшинство, а те угнетали большинство»⁴.

В заключение своей речи писатель заявил, что возникновение «Рыцарей Труда» — явление неизбежное и закономерное. Тысячелетиями угнетенные классы искали пути своего освобождения,

¹ Марк Твен. Собр. соч. в 12 томах, т. 10, стр. 684.

² Там же, стр. 688.

³ Там же, стр. 685.

⁴ Там же, стр. 688.

долг и тяжел был путь пролетариата. Но теперь он нашел этот путь. «С ним наступила величайшая эпоха из всех, которые переживало человечество... Перед рабочим классом стоит самая благоприятная задача, какая выпадала на долю человека, и он выполнит ее»¹.

Речь Твена — убедительное доказательство благотворного воздействия борющегося пролетариата на писателя. Однако два фактора ослабили это воздействие. Это, во-первых, теоретическая отсталость американского пролетариата, его нелюбовь к теории. Отсюда идут реформистские иллюзии писателя. С одной стороны, он говорит о восстании пролетариата, с другой стороны, все надежды возлагает на избирательную урну. В начале своей речи он, например, говорит: «Если организованные избиратели из числа рабочего населения нашей страны, насчитывающего 45 миллионов, объявят свою волю остающимся 12 или 15 миллионам и объявят совершенно ясным и безупречно законным образом, что существующая система устарела, тогда она тотчас же перестанет существовать»².

Судя по этой речи, Твен ничего не знает о мировом пролетарском движении, он считает, что организованный рабочий класс впервые возник в США: «Только наше столетие, только наша страна, только наш уровень цивилизации могли породить его». И, наконец, самая серьезная ошибка Твена — в том, что, по его мнению, американский пролетариат будет бороться под знаменем американской буржуазной демократии. Он разделяет настроения отсталых американских рабочих (возникавшие на почве буржуазной пропаганды), отрицательно относившихся к самостоятельной идеологии пролетариата и считавших социалистов и коммунистов чуждыми делу американского пролетариата³.

Наконец, следует отметить и временный характер увлечения Твена пролетарской борьбой. Хотя симпатии его к рабочему классу были искренними и постоянными, интерес к рабочему движению был эпизодическим. Не случайно Твен не создал ни одного художественного произведения, в котором нашли бы отражение мысли, высказанные им в хартфордской речи.

За речью Твена последовали бурные события в Америке — движение за восьмичасовой рабочий день, зародившееся в мае 1886 г. в Чикаго и распространившееся по всей стране; казнь вождей чикагского пролетариата в 1887 г. В связи с этими событиями и следует рассматривать сатирический рассказ Твена «Письмо ангела-хранителя», написанный в конце 1886 или в 1887 г. Этот рассказ можно рассматривать как ответ Твена на зверства американской буржуазии. Писатель беспощадно сры-

¹ Марк Твен. Собр. соч. в 12 томах, т. 10, стр. 690.

² Цит. изд., стр. 684.

³ Там же, стр. 688.

вает маску порядочности и благочестия с одного из крупных дельцов США, и перед читателем предстает злобный и вместе с тем жалкий мещанин, один из заклятых врагов американского народа.

Сатирический прием «Письма ангела» позволяет Твену показать кричащее противоречие между лицемерной набожностью американских миллионеров, их мнимой заботой о благе ближних и звериной жестокостью в борьбе за личные блага. Этот рассказ показал подлинную цену всей буржуазной благотворительности, всех церковных проповедей, всех книг буржуазных идеологов, лгавших о «столпах» американского общества.

В свете чикагских событий 1886—1887 гг. тайные моления углепромышленника Лэнгдона о похолодании, о повышении цен на уголь, об увеличении безработицы — это не эксцентричная шутка, а верная и точная характеристика той жестокости и бесчеловечия, на которые оказалась способной американская буржуазия в своей расправе с рабочим классом весной 1886 г. Рассказ «Письмо ангела», увидевший свет лишь в 1946 г., дает представление о подлинных масштабах сатирического дарования Твена.

После него Твен создает еще одно сильное произведение — историко-фантастический роман «Янки при дворе короля Артура» (1889).

Американская действительность получила в этом романе лишь косвенное отражение. Сам Твен в письме к английским издателям заявил: «Книга эта была написана не для Америки, она была написана для Англии. Англичане так долго учили нас, что, мне кажется, настало подходящее время для нас, в свою очередь, поднять с помощью рычагов английскую нацию хоть чуть-чуть на более высокий уровень, достигнутый человечеством»¹.

Но содержание романа, его проблематика убеждают нас, что Твен написал «Янки при дворе короля Артура» не столько для Англии, сколько для Америки.

Роман⁴ следует прежде всего оценить в свете повального увлечения американских писателей 80-х годов европейским средневековьем. Лью Уоллес, Мэрион Кроуфорд, Чарльз Менджер наводнили книжный рынок США своими романами о крестовых походах, о временах рыцарства и мучениках христианства. В этих дешевых развлекательных книгах не было никакого анализа эпохи, не выдвигались никакие политические проблемы.

В политическом плане роман Твена был грозным обвинением феодализма в многочисленных преступлениях против народа и человечности. Шестой век предстает в его романе как век господства невежественных и жестоких феодалов, как царство

¹ Цит. по книге: Van Whyck Books. The Ordeal of Mark Twain, p. 230.

мракобесов-церковников, как эпоха страданий и эксплуатации народных масс.

В плане литературном роман Твена оказывал мощную поддержку критическому реализму в США, ибо самым могущественным врагом реализма в 90-е годы явились именно неоромантики, творцы буржуазного исторического романа. Своей замечательной пародией на рыцарские романы, зло высмеявшей все, чем восхищались Кроуфорд и его компания, Твен положил в то же время начало проблемному историческому роману, затрагивающему такие великие социальные проблемы, как судьба трудового народа, поиски путей его освобождения, путей борьбы против господства эксплуататоров. Хотя в романе Твена содержались лишь намеки на современную ему Америку, проводились лишь аналогии, но все же он учил ставить большие проблемы, давал прогрессивным писателям стимул, будил их мысль.

Для американского критического реализма 90-х годов этот роман имел значение также и с точки зрения постановки проблемы положительного героя. Хотя и в фантастической форме, Твен создал произведение с большим положительным героем, ставящим перед собой цель — освободить народные массы от гнета феодализма. Правда, Твен делает ставку не на революционную борьбу, не на вооруженное восстание народа, а на просвещение и технический прогресс, но это — неизбежная слабость американского писателя XIX в. Важно, что герой Твена стремится освободить народ всей страны от гнета эксплуатации и отдает этому делу свою жизнь.

К сожалению, курс, взятый в «Письме ангела» на сатирическое изображение американской жизни, и в романе о янки — на решение больших социальных проблем, не получил у Твена энергичного развития. Отчасти это объясняется тем, что Твен был занят издательской деятельностью и изобретениями, отчасти тем, что на целых пятнадцать лет (с 1891 по 1904 г.) он покидает родину и бесконечно путешествует. Банкротство, наступившее в 1894 г., заставляет его начать «лекционное турне» (1895) вокруг света. Все это отвлекало его от активной творческой деятельности.

После «Янки» Твен в течение двадцати лет мало создает вещей значительных, достойных его таланта. Об этом приходится сожалеть, так как романы «Американский претендент» (1892), «Вильсон-простофиля» (1894) свидетельствуют о неистощимой творческой фантазии Марка Твена.

В романе «Американский претендент» американская действительность 90-х годов предстает в живых, характерных сценах, выхваченных из жизни. Весь роман выдержан в духе острой полемики: писатель отправляет английского лорда Беркли в США убедиться, что американская республика мало чем отличается от монархической Англии. Вначале лорд в вос-

торге от идеи равенства, будто бы царящего в Америке. Но прожив всего несколько дней в этой «благословенной» стране, он начинает разочаровываться в ней.

«Значит, и здесь есть аристократы,— сказал он себе,— но аристократы по положению и по толстому кошельку; кроме того, есть, видимо, аристократия, к которой принадлежат все исконные жители данной страны, в противоположность пришельцам»¹.

Твен высмеивает религию успеха, жестокие неписанные законы капиталистической Америки — «горе неудачнику!». Лорд Беркли убеждается, что в Америке, «чтобы быть популярным... и иметь друзей, а не встречать одно лишь презрение, надо преспевать»².

Но при всем этом в романе мало широких реалистических картин жизни американского народа. Пансион, в котором инкогнито живет лорд Беркли вместе с конторщиками, портными и мастеровыми,— это, конечно, не вся трудовая Америка.

Твена в этом романе беспокоит судьба русского народа, страдающего под ярмом царизма, не меньше, чем судьба американского народа под гнетом монополий. Его полковник Селлерс в своих фантастических прожектах озадачен судьбой россиян, он собирается купить у царя Сибирь — устроить там республику!

Вторым крупным явлением в реалистической литературе 90-х годов явился «Вильсон-простофиля». Роман этот построен на самых невероятных ситуациях, придающих ему характер мелодрамы. Достаточно сказать, что в романе действуют две пары двойников.

Правда, роману присущи и определенные достоинства. История с подменой детей в люльке, в результате которой истинный наследник судьи Дрисколла вырастает на положении раба, а сын мулатки Рокси становится наследником, позволяет Твену в очень резкой, шаржированной форме поставить вопрос о разлагающем влиянии богатства. Рабское положение белого ребенка, Томаса Бекета, легко делает из него тупое, невежественное и забитое существо, в то время как Чемберс, сын мулатки, с такой же легкостью превращается в избалованного, эгоистичного, жестокого, ленивого и трусливого барчука. Этим самым Твен убедительно доказывает, что не существует непроходимого расового барьера между белыми и черными, что человека формирует среда. Буржуазная среда сформировала Чемберса преступником, негодем — такова идея романа.

Интересно задуман образ адвоката Вильсона. Он противопоставлен обывателям захолустного городка, американскому мещанству. Снова, как в «Геке Финне», рисуется провинциальный

¹ Марк Твен. Собр. соч. в 12 томах, т. 7, стр. 104.

² Там же, стр. 101.

город Америки с его застойной жизнью, с его ленивыми и злобными обывателями, томящимися от скуки. Умный и добродушный Вильсон в глазах этих обывателей становится дураком, простофилей из-за одной шуточной фразы, которую они приняли за чистую монету.

«Простофиля» Вильсон ведет календарь, коллекционируя высказывания о жизни и людях. В афоризмах Вильсона отражаются новые настроения Твена, его пессимистические и мрачные раздумья о новой эпохе — эпохе империализма. Однако история Вильсона в романе лишь намечена, но не развернута. Образ Вильсона заслоняется историей пары итальянских близнецов и пары американских двойников. На этих историях и построено главное содержание романа в духе детектива или мелодрамы.

Почти все 90-е годы, как уже указывалось, были самыми неблагоприятными для творческой деятельности Марка Твена. Но уже в конце 90-х годов Твен пишет две значительные книги: «Жанна Д'Арк» и «По экватору».

В «Жанне Д'Арк» (1898) Твен дает историю народной героини, спасшей нацию в самый тяжелый для нее момент. Для становления критического реализма 90-х годов в США эта книга имела большое значение, как удачная попытка дать образ положительного героя. Эту задачу на материале американской жизни решали по-своему Элис Френч, М. Уилкинс, Гарленд и Норрис. Твен, как обычно, уклоняется от американской действительности и обращается к другим странам, другим эпохам. Но выбор Жанны Д'Арк все же был удачным, так как позволял выдвинуть проблему большого положительного героя, народного вождя. Показательно, что Твен останавливает свой выбор на образе такой исторической личности, как Жанна Д'Арк — образе крестьянской девушки, — этим самым подчеркивая могучие народные силы и возможности.

Вторая книга — «По экватору» (1897) — несла в себе осуждение капитализма, показывала страшные результаты хозяйничанья колонизаторов в Индии и слаборазвитых странах Африки. Особенно сурово осуждает Твен английских колонизаторов.

В конце 90-х годов вышел на арену американский империализм, всему миру стали известны преступления американских колонизаторов. Великий сатирик бросился в схватку, чтобы разоблачить колонизаторов, спасти честь демократической Америки.

Во время испано-американской войны Твен создал сатирический рассказ «Человек, который совратил Гедлиберг» (1898). Рассказ этот как бы подводил итог достижениям американской социальной сатиры XIX в.

В момент, когда американские империалисты начали целую серию колониальных захватов под лживым лозунгом «распространения цивилизации», оказания «помощи» отсталым народам,

чрезвычайно важно было показать империалистическую Америку у себя дома, сорвать с нее маску, обнажив перед всем миром подлинное лицо правящего класса США, готового ради обогатения на любую подлость.

И это было сделано Твеном блестяще. Зазнавшийся Гедлиберг — это, безусловно, образ империалистической Америки. Бахвальство Гедлиберга, его претензии на роль самого «честного» города в мире, замечание о том, что Гедлиберг «начал внушать понятие о честности даже младенцам в колыбели» — все это намек на хвастливую буржуазную пропаганду США, которая на весь мир трубила о том, что Америка — самая свободная в мире страна, самая демократическая. Именно эта легенда и высмеяна в рассказе; убедительно доказывается, что «Гедлиберг — мерзкий, черствый, скаредный город»¹.

Твен отмечает многие примечательные черты жизни этого города. Великолепно показан деспотизм общественного мнения Гедлиберга, дух нетерпимости и ненависти к «инакомыслящим», царящий в нем. Любопытна в этом плане история Берджеса, которого именитые граждане города хотели вывалить в смоле и перьях и «протащить через весь город на шесте»... за преступление, которое он не совершал. (Важная деталь, характеризующая капиталистическую Америку — вспомним Хеймаркетскую трагедию, дело Сакко и Ванцетти!) И когда Берджес бежал из города, «патриоты» хотели учинить расправу над единственным честным и смелым человеком Гедлиберга — Гудзоном, обвинив его в «предательстве» за то, что он предупредил Берджеса.

Великолепен Гудзон, принявший делегата, явившегося, чтобы предъявить ему это обвинение: «Гудзон оглядел его с головы до пят, точно отыскивая на нем местечко погаже, и сказал: «Так вы, значит, от комиссии по расследованию?» Солсбери отвечает, что примерно так оно и есть. «Гм! А что им нужно — подробности или достаточно общего ответа?» — Если подробности понадобятся, мистер Гудзон, я приду еще раз, а пока дайте общий ответ.

— Хорошо, тогда скажите им, пусть убираются к черту. Полагаю, что этот общий ответ их удовлетворит»².

Сцена эта — предсказание того террора и «контроля над мыслями», которые неоднократно будут вспыхивать в США в XX в.

Обычно этот рассказ Твена рассматривается лишь как срывание масок, разоблачение ханжества и скаредности американской буржуазии. Такое разоблачение действительно имеет место. Но в рассказе Твена выдвинута и другая проблема — проблема отпора силам реакции, проблема гражданского долга. Твен восхищается Гудзоном и Джеком Холидеем, сохраняющими чест-

¹ Марк Твен. Собр. соч. в 12 томах, т. 11, стр. 40.

² Там же, стр. 36.

ность и мужество перед лицом истерии мешан. Впрочем, с точки зрения честности, они — не исключение. Супруги Ричардс тоже честные люди. Но, увы, не мужественные. Они олицетворяют собой ту массу честных американцев, которые не способны идти наперекор общественному мнению и превращаются в трусливых обывателей. Бедняки Ричардсы оказываются вовлеченными в скандальную историю с мнимым денежным мешком. Они опозорены, и от позора умирают. Твен в какой-то мере бичует и себя, рисуя образ Эдварда Ричардса.

В целом рассказ этот можно рассматривать как призыв к отпору силам империалистической Америки, как апеллирование к гражданским чувствам демократической Америки.

Тема сопротивления империализму занимала Твена — обличителя на рубеже XX в., но, к сожалению, его поиски реальных общественных сил, способных к действенной борьбе против империализма, были безуспешными... Здесь приходится констатировать трагический отрыв Твена от американского пролетариата, от рабочего движения.

Памфлет «Соединенные линчующие штаты» (1901) показывает, что Твен считает недостаточным одно лишь срывание масок — он понимает, что необходимо сопротивление народа, общественных сил. Но не находя таких сил в обществе, Твен впадает в отчаяние. Почему американцы, вопрошает сатирик в этом памфлете, «смотрят и смотрят на линчевание, всячески показывая, что это зрелище доставляет им безмерное удовлетворение, хотя на сердце у них печально и тяжело? Почему никто из этой толпы пальцем не двинет, ни единого слова не скажет в знак протеста?» И с печалью в сердце Твен констатирует: «Нет у нас материала, из которого выковываются люди с отважной душой, в этом отношении мы впали в величайшую бедность»¹.

Но ведь как раз в это время среди американского пролетариата гремела слава Билла Хейвуда и Юджина Дебса, организаторов победоносных гигантских схваток между трудом и капиталом!.. Как раз в этом году Дебс создал Социалистическую партию, собравшую под свои знамена многие тысячи сознательных борцов.

В памфлете «Соединенные линчующие штаты» Твен проявляет понимание того, что недостаточно выступлений отдельных писателей. Он высказывает догадку, что этот протест нужно связать с борьбой больших сил Америки против империализма.

В. И. Ленин писал об этом с полной ясностью, характеризуя «последних могику буржуазной демократии, что пока вся эта критика боялась присоединиться к силам, порождаемым крупным капиталом и его развитием, она оставалась «невинным пожеланием».

¹ Марк Твен. Собр. соч. в 12 томах, т. 11, стр. 468.

Марк Твен смутно чувствовал неудовлетворенность своей деятельностью, смутно сознавал, что его критика остается «невинным пожеланием», но присоединиться к пролетариату он не мог. В этом — трагедия Твена, источник его пессимизма.

Но если в политическом плане протест Твена был недостаточным, был гласом вопиющего в пустыне, в плане литературном он имел колоссальное значение. Твен безмерно укрепил лучшие гражданские традиции американской литературы, традиции Торо, Уитмена, Ж. Миллера. Его боевые антиимпериалистические памфлеты — это образец служения народу, образец выполнения гражданского долга писателем. Эти памфлеты Твена проложили дорогу публицистике Джека Лондона и Теодора Драйзера.

Разоблачение американского империализма и колониализма — бесспорно, высшее достижение публицистики Твена. Его антиколониальные памфлеты живут и сейчас, звучат в наши дни особо актуально.

Памфлет «Человеку, ходящему во тьме» (1901) — классическое произведение этого жанра. Это — обвинительный приговор колониализму, в котором рисуются коварные методы проникновения колонизаторов в слаборазвитые страны с помощью «стеклянных бус... пулеметов и молитвенников, виски и факелов прогресса», показаны преступления английских, немецких, голландских и американских колонизаторов в Китае, Южной Америке, в Африке, на Филиппинах и роль церкви как орудия колонизаторов.

В этом же памфлете Твен пророчески говорит о неминуемом крахе колониализма: «Число людей, ходящих во тьме, все уменьшается, и люди эти не очень общительны. А тьма все редет и редет, она уже теперь недостаточно густа для наших целей. Подавляющее большинство людей, пребывающих во тьме, получило больше света, чем полагалось, чем для нас выгодно. Мы просчитались»¹.

С огромной силой гнева осудил Твен преступления американских империалистов на Филиппинах и Кубе. Вот смысл испано-американской войны 1898 г.: «Мы отняли землю и свободу у доверившегося нам друга. Мы предложили нашим чистым юношам взять в руки опозоренное оружие и пойти на разбой под тем флагом, которого в прежние времена бандиты боялись, а не считали своим собственным. Мы запятнали честь Америки и опозорили ее перед всем миром»².

Кровавые преступления американских империалистов на Филиппинах разоблачил Марк Твен в памфлете «В защиту генерала Фунстона» (1902). Здесь дана история вероломного за-

¹ Марк Твен. Собр. соч. в 12 томах, т. 11, стр. 481.

² Там же, стр. 493.

хвата Агвинальдо — вождя восставшего филиппинского народа и картина террора американской военщины.

Твен призывал всех угнетенных, всех честных людей мира распознать коварные повадки американских империалистов, знать цену их лживым уверениям в «дружбе». Памфлеты Твена учили трудовое человечество, колониальные народы одному: не доверять империалистической Америке, не верить ни одному ее слову!

Огромное значение для развития прогрессивной американской литературы имеет «Автобиография» Марка Твена. В ней великий сатирик поведал то, что долгими годами таилось в его сердце и что он не решался высказать открыто, ибо его ждали остракизм и травля.

Второй том «Автобиографии», вышедший в 1906 г., содержал материал огромной взрывной силы. В неопубликованных очерках, статьях, произнесенных речах, которые мы находим в «Автобиографии» великого американского писателя, с убийственной силой высмеяна и еще раз обнажена разбойничья сущность американского империализма. Эти материалы — ценное литературное наследство, представляющее образец выполнения писательского долга.

«Мистер Рокфеллер и библия!» Сколько раз американские реалисты второй половины XIX в. затрагивали вопрос о религиозном ханжестве миллионеров, об их затеях с воскресными школами, но именно Твен сумел с предельной ясностью вскрыть истинные цели американских миллионеров.

Рокфеллер младший регулярно читает проповеди в воскресных школах. «В течение многих лет он рассказывает о себе своим слушателям и объясняет им, как ему достались его доллары. И все эти годы они слушают его, как зачарованные, и делят свое религиозное поклонение между богом и мистером Рокфеллером — с перевесом в пользу последнего»¹. Вот смысл затей с воскресными школами: добиться того, чтобы американские граждане не считали миллионеров ворами, а восхищались ими и думали, что, если они последуют их примеру, их ждет такой же успех. Твен метко характеризует этот трюк с воскресными школами как «вытягивание золотой морали из неприглядных фактов».

В памфлете «Кларк, сенатор из Монтаны» с таким же блеском разоблачает сатирик благотворительность американских миллионеров. Джей Гуд, этот «бесстыдный развратитель американских коммерческих нравов, купавшийся в бесчисленных украденных миллионах», однажды пожертвовал пять тысяч долларов «в пользу потерпевших бедствие». Эта ничтожная подкачка вызвала, однако, «ураган восторга и благодарности, ко-

¹ Марк Твен. Избранные рассказы и памфлеты. М., 1951, стр. 212.

торый пронесся по Соединенным Штатам, захватив газеты, церковные кафедры и общественное мнение». Эта подачка была воспринята как «рекорд благородства и святости». Гуманист Твен, учивший презирать миллионеров, пишет по поводу этих восторгов: «Я впервые увидел, как люди ложатся в грязь и громко молятся долларам и владельцам долларов»¹.

А пресса! Во что превратилась пресса в эпоху империализма, до какого цинизма и падения она дошла, открыто служа его «препохабию капиталу», Твен рассказывает в очерке «Палладиум свобод». В этом же очерке Твен показывает американские политические нравы, циничный подкуп голосов, сенаторов и конгрессменов, пропитанных «духом политического гниения».

Из серии очерков и памфлетов, помещенных в «Автобиографии» Твена, «Американский джентльмен» — самое мужественное произведение. Твен выполнил в нем высокую миссию писателя — судьи своего времени. Он встает здесь грозным судьей, заставляющим «трепетать троны». В «Американском джентльмене» Твен срывает маску порядочности с президента США Теодора Рузвельта, изобличая его как душегуба и вдохновителя кровавой агрессии американского империализма. «Из всех наций, — с горечью замечает великий сатирик, — как цивилизованных, так и диких, обитающих на нашей планете, мы — самая грубая нация, а наш президент выделяется, как памятник, обозримый со всех сторон»². Рузвельт, замечает Твен, побил рекорд грубости и жестокости, послав приветственную телеграмму генералу Вуду, устроившему кровавую бойню туземцев на Филиппинах.

Коротенький памфлет «Мы — англосаксы» — жемчужина американской публицистики. Твен приводит декларацию американских империалистов, высказанную военным «высокого ранга» и представляющую собой верх цинизма и наглости: «Мы принадлежим к англосаксонской расе, а когда англосаксу что-нибудь нужно, он просто идет и берет». Твен переводит эту декларацию на простой английский язык и уточняет ее смысл: «Мы англичане и американцы — воры, разбойники и пираты, чем мы и гордимся». «Позором человечества» называет гуманист Твен американских империалистов³.

В «Автобиографии» мы находим и зловещий памфлет «Грандиозная международная процессия». Нам он известен пока по отрывку, ибо душеприказчики Твена до сих пор не хотят издать «Автобиографию» полностью.

Рисую процессию XX в., Твен пишет, что во главе этой процессии идет Христианство как главный пособник империализма, проводник его политики. Вот его облик: «Монументальная особа

¹ Марк Твен. Избранные рассказы и памфлеты. М., 1951, стр. 216.

² Там же, стр. 217.

³ Там же, стр. 218.

в развевающемся одеянии, пропитанном кровью. Голову венчает золотая корона, на шипы которой насажены окровавленные головы патриотов, отдавших жизнь за свою родину: буров, «боксеров», филиппинцев. В одной руке Христианство держит пращу, в другой — евангелие, раскрытое на тексте: «Помогай ближнему». Из кармана торчит бутылка с ярлыком: «Мы несем дары цивилизации». На шее — ожерелье из наручников и воровских отмычек».

Дается описание остальных участников этой зловещей процессии, отражающей лицо мирового империализма: «Убийство и Лицемерие поддерживают Христианство под руки. Стяг с девизом: «Возлюби имущество ближнего, как самого себя!» Эмблема — черный флаг»¹.

Кажется, что эта картина вдохновлена «Видением Петра Пархара» Ленгленда. На память приходит и описание процессии в «Письмах Нэби», но обобщение у Твена шире и глубже.

Выше мы отмечали, что Твен искал реальные силы, способные к отпору реакции, и не находил их, будучи оторван от американского пролетариата. На почве разочарования Твена возникают его мрачные книги «Таинственный незнакомец» (1898) и «Что такое человек» (1906), в которых утрачена вера в человека. Но мизантропия Твена гораздо плодотворнее и ценнее для американской литературы, чем оптимизм Гарленда и других литераторов, пошедших на компромисс с капиталистической Америкой. В тысячу раз было благороднее негодовать на пассивность людей, разочароваться в них, обвинять их в трусости, легкомыслии, глупости, подлости и т. п., чем превратиться в самодовольного буржуа.

Кроме того, мизантропия Твена ничего не имеет общего с мизантропией озлобленного, уставшего и полностью разочаровавшегося в жизни человека. В ней скрыто жало, которое язвит, тревожит, поднимает человека на борьбу, есть надежда на то, что люди преодолеют свою инертность и стадность.

Сатана в «Таинственном знакомце» так говорит об этой стадности: «Я хорошо изучил людей. Они — овечьей породы. Они всегда готовы подчиниться меньшинству... Большинство приносит в жертву свои чувства и убеждения и идет за горсткой головорезов». В качестве примера Сатана ссылается на охоту за ведьмами в Салеме: «Мне достоверно известно, что девяносто девять человек из каждых ста были решительно против убийства ведьм, когда много лет назад кучка свихнувшихся святош затеяла это безумие. В настоящее время, — заявляет Твен, — демократическая Америка тоже против преследования инакомыслящих, и тем не менее каждый кричит о злокозненности ведьм и каждый требует, чтобы их убивали».

¹ Цит. по книге: М. О. Мендельсон. Марк Твен. М., 1958, стр. 355.

Но тот же Сатана, презирающий людей, видит и их силу, которую они не сознают: «Но в один прекрасный день поднимется горстка людей, которая сумеет перекричать остальных... и охоте на ведьм наступит конец»¹.

Вот второй пример мизантропии Твена, которая таит в себе веру в человека: «Сатана не раз говорил мне, что жизнь человечества — постоянный, непрерывный самообман. От колыбели и до могилы люди внушают себе фальшивые представления и иллюзии, принимают их за действительность и строят из них поддельный мир»².

Мы чувствуем, что речь идет об американском народе, об его иллюзиях и самообмане. Но тут же встает надежда, которую не может убить пессимизм. Твен произносит замечательные слова о силе смеха, уничтожающей ложь. «При всей своей нищете, — говорит Сатана, — люди владеют одним, бесспорно, могучим оружием. Это — смех. Сила, деньги, доводы, мольбы, настойчивость — все это может оказаться бесполезным в борьбе с властвующей над ними гигантской ложью. На протяжении столетий вам, быть может, удастся чуть-чуть расшатать, чуть-чуть ослабить ее. Однако подорвать ее до самых корней, разнести ее в прах вы сможете лишь при помощи смеха. Перед смехом ничто не устоит».

При этом делается уточнение: чтобы уничтожить ложь, нужен всеобщий смех, т. е. протест всей массы нации. «Способны ли вы воспользоваться этим оружием по-настоящему — не по одиночке, а сразу, все вместе? — восклицает Сатана. — Нет. У вас не хватит для этого ни здравого смысла, ни отваги»³.

И все-таки в этих словах есть вера в человечество, ибо люди обладают оружием, способным уничтожить зло. Это — великая мысль. Пусть люди сегодня не способны воспользоваться своим оружием, а завтра у них хватит для этого сил и отваги.

Приведенные рассуждения Твена о смехе играют такую же роль в оценке писателем своего творчества, какую играет «Памятник» у Пушкина. Марк Твен также воздвиг себе памятник. Твен долго будет любезен американскому народу тем, что, владея могучим оружием смеха, он в свой жестокий «позолоченный век» боролся против лжи и лицемерия, разрушая иллюзии соотечественников, будил их совесть. Он расшатывал своим смехом «гигантскую ложь», под которой мы подразумеваем весь капиталистический строй эпохи монополий с его несправедливостью, обманом, преступлениями и кровью. В этом — главная заслуга Марка Твена как писателя.

¹ Марк Твен. Собр. соч. в 12 томах, т. 9, стр. 656.

² Там же, стр. 666.

³ Там же, стр. 667.

Глава XV

НОВЫЕ ВЕЯНИЯ

В американской литературе 90-х годов особое место занимают Крейн и Норрис, проделавшие путь от увлечения натурализмом к критическому реализму. В их творчестве мы находим и новые черты, неведомые до сих пор американскому реализму XIX в. Это — изощренный психологизм, неуловимые переходы от внутреннего монолога к авторскому повествованию, нарочито бесстрастный стиль этого повествования, умелое использование импрессионистской детали; отсутствие авторских оценок и комментариев, склонность к трагическим развязкам. Все эти черты, в той или иной мере, станут характерными для Фолкнера, Хемингуэя, Шервуда Андерсона.

Таким образом, творчество Крейна и Норриса является своеобразным мостиком, переброшенным из XIX в XX век.

Стивн Крейн (1871—1900)

Стивн Крейн родился в Нью-Арке (штат Нью-Йорк), в семье бедного многодетного священника. В девятилетнем возрасте Стивн потерял отца, и семья жила в страшной бедности. Прочувшись несколько семестров в колледже Лафайета и один год в Сиракузском университете, Крейн в 1891 г. бросил учебу из-за материальных затруднений и отправился в Нью-Йорк, где стал газетным репортером. Однажды он опубликовал сочувственную статью о демонстрации рабочих, за что был тотчас же уволен¹.

Интерес к эксплуатируемым у Крейна не был мимолетным. Сочувствие угнетенным и ненависть к монополиям Крейн сохранил на всю жизнь.

В 1896 г. газета посылает Крейна во Флориду, где шла подготовка к испано-американской войне, разыгрывался первый акт кубинской трагедии. Крейн отплыл на Кубу на военном корабле; корабль затонул, и спаслось лишь четыре человека. Крейн, один из этой четверки, схватил воспаление легких, что впоследствии вызвало туберкулез.

В марте 1897 г. Крейн в качестве иностранного корреспондента отправился в Англию, а оттуда в Грецию к театру греко-турецкой войны. Через год Крейн побывал на Кубе. Он собрал материал, на основе которого создал военные рассказы, осудившие испано-американскую войну.

¹ См. Hamlin Garland. Roadside Meetings, p. 393.

В январе 1899 г. Крейн снова уехал в Англию. Здесь он завел литературные знакомства и связи — с Джозефом Конрадом, Гербертом Уэллсом и др. В марте 1900 г. Крейна свалила вспышка туберкулеза, которая и увела его в могилу.



Характеризуя литературные симпатии и антипатии молодого Крейна в годы учения, Карл Ван Дорен пишет, что «он засыпал над Диккенсом, называл Теннисона помоями, не мог терпеть Стивенсона, ничего не знал о Генри Джеймсе... и предпочитал Толстого любому другому современному писателю»¹.

С первых шагов творческого пути Крейн отверг неоромантизм и твердо присоединился к реалистическому лагерю. Он мужественно переносил нападки буржуазной прессы и бойкот издателей. В письме к другу в 1896 г. Крейн говорит о сознательном выборе писательского пути: «Если бы я придерживался модного рэдьярд-киплинговского стиля, моя дорога в литературу могла быть короче, но, увы, это не была бы верная дорога. Два года борьбы были затрачены не напрасно...»². (Упоминание о Киплинге весьма знаменательно. Киплинг был кумиром неоромантиков в США, недосягаемым образцом.)

В предисловии к «Алому знаку доблести» Крейн прямо говорит, что он выбрал более трудную, но более верную дорогу — реализм: «Большинство моих прозаических произведений было направлено к цели, характеризующейся словом, которое часто неверно понимают и бранят — именно, реализм»³.

Писательскую деятельность Крейн понимал как серьезное служение искусству, как тяжелую миссию. Он нападал на неоромантиков за фальшь и надуманность, за отрыв от жизни.

В упомянутом предисловии к «Алому знаку доблести» Крейн высказал мысль о муках творчества, достойную великого художника: «Приходится сожалеть, что искусство должно быть плодом мук, и все же я думаю, что это так. Конечно, у нас есть знаменитости, которые процветают и довольны собой, но, по моему, их творения были бы более значительными, не будь этого процветания и самодовольства. Их произведениям не хватает жала, которое они имели бы, если бы были написаны под шпорами большой нужды»⁴.

Крейн дорожил своей честью, своей верностью знамени реализма. Вскоре после опубликования «Алого знака доблести» он

¹ Stephen Crane. Twenty Stories. N. Y., 1940, p. VI.

² Lars Ahnebrink. The Beginnings of Naturalism in American Fiction, p. 152.

³ Там же.

⁴ Цит. по книге: Lars Ahnebrink. Op. cit., p. 151.

писал: «Есть одна вещь, которая глубоко радует меня в моей литературной деятельности — это то, что понимающие люди верят в мою искренность. Я также знаю, что я реализую лучшее, что есть во мне, не обращая внимания на похвалы и проклятия. Когда я был мишенью для каждого юмориста в Америке, я шел вперед; когда я стал мишенью для пятидесяти процентов юмористов страны, я иду вперед. Сохранить честность — мое высшее честолюбивое стремление»¹.

Крейн мог прощать друзьям многие слабости, но в вопросах писательской позиции он был непримирим. Об этом свидетельствует история его взаимоотношений с Гарлендом. Они познакомились в 1891 г., когда Гарленд был честным писателем-реалистом. Крейн дружески относился к Гарленду, доверял ему, делился с ним творческими планами. Когда же Гарленд дезертировал из прогрессивного лагеря, Крейн не мог простить ему ренегатства².

Однако эстетике Крейна свойственны и противоречия. С одной стороны, из его рассуждений относительно «жала», которое должно иметь всякое подлинное произведение искусства, напрашивается вывод, что искусство существует для высоких целей: оно должно «жалить», т. е. будить совесть, вызывать негодование, служить обществу. С другой стороны, Крейн разделяет предрассудки многих буржуазных писателей относительно тенденциозности «пропаганды», которая будто бы губит искусство. «Назидательность фатальна для литературного произведения, для искусства, — писал он. — Я пытаюсь дать читателю кусок жизни; и если в нем заключена какая-то мораль или урок, я не пытаюсь указать на него. Я предоставляю читателю самому найти его»³.

На этом основании Крейн возражал даже против тенденциозности своего кумира Толстого. В 1897 г. Крейн писал о Толстом: «Признаю, что концы некоторых его романов и проповедей, которые он читает, оставляют в моей душе чувство, будто он рассматривает свой гений как средство для достижения определенной цели»⁴.

Крейн сожалеет о том, что свой гений Толстой рассматривает как средство воздействия на общество, на народ. В этом как раз и заключается самая большая слабость Крейна как художника. Он защищает эстетику натурализма. Он предпочитает преподнести читателю факты, «кусочки жизни» без их осмысливания.

Не случайно в своих военных рассказах Крейн нигде не касается характера войны, ее причин. Точно так же он поступает

¹ Цит. по книге: Lars Ahnebrink. Op. cit., p. 154.

² См. Hamlin Garland. Roadside Meetings, p. 393.

³ Lars Ahnebrink. Op. cit., p. 153.

⁴ Lars Ahnebrink. Op. cit., p. 153.

и тогда, когда затрагивает социальные проблемы — нищету народа, эксплуатацию, безработицу и т. д. Крейн не хочет думать над причинами этих бедствий, он считает, что это не дело писателя. В лучшем случае он готов взвалить вину на вечные катаклизмы, существующие в природе, на слепые силы природы. Но при всех этих слабостях эстетика Крейна обладает одним несомненным достижением — стремлением приблизить литературу к жизни. По своему времени и для своей страны Крейн сделал подлинно великое открытие, бросив вызов буржуазным эстетам, сторонникам «чистого искусства»: «Я пришел к твердому убеждению, что чем ближе писатель к жизни, тем более великим он становится как художник»¹.

Первое произведение Крейна — повесть «Мэгги, девушка с улицы» — было написано в начале 1892 г., но так как издатели категорически отказались публиковать книгу, Крейн на взятые в долг деньги опубликовал ее за свой счет в 1893 г.

Крейн выступил как новатор, написав повесть о жизни трущоб большого капиталистического города. В центре повести — трагическая история Мэгги Джонсон, которую совращает буфетчик, а пьяница-мать выгоняет из дому. Мэгги становится проституткой, но ее душа слишком нежна для этой профессии, и она бросается в реку.

Но не подлостью буфетчика Пита и жестокостью матери объясняется трагедия Мэгги — она порождена социальными условиями. Нищета, невежество, грубость окружающих, дикие нравы на почве алкоголизма — вот что губит Мэгги в конечном итоге.

В то же время в повести сильны натуралистические тенденции. Образы родителей Мэгги даны гротескно. Типично в духе натурализма подчеркивается их душевная грубость, темное сознание, жестокость. Особенно огрублен образ матери. Эта алкоголичка неистово жестока, почти зверь. Исступленно бьет она детей, забивает до смерти маленького сына. У нее темный рас-судок. Она колотит своего мужа и «получает сдачу», так что в доме ежедневно происходят настоящие баталии, сопровождающиеся битьем посуды и поломкой мебели.

Герои Крейна мало задумываются над существующим порядком вещей. Они лишь смутно сознают, что жизнь их ужасна, и они топят свое горе в вине.

Однако, читая «Мэгги», мы чувствуем скрытое сострадание писателя. Прав Чарльз Уолкатт, который писал: «Как ни груба и ужасна жизнь, описанная в «Мэгги», ни один читатель не почувствует, что Крейн бесстрастен или безразличен. Повесть показывает, что для Мэгги и ее семьи ничего нельзя сделать,

¹ Цит. по книге: Max Herzberg. The Readers Encyclopedia of American Literature. N. Y., 1962, p. 221.

ибо они обречены, но она раскрывает подлинную реальность с такой силой, которая исключает безразличие»¹.

Изображая мир обездоленных, писатель создает интересный образ кучера Джимми, брата Мэгги. Он делает попытку показать настоящего пролетария.

«Он никогда не чувствовал уважения к этому миру... Он сохранял враждебное отношение ко всем хорошо одетым людям. Для него щегольская одежда всегда была связана со слабостью, и всегда хорошие пиджаки прикрывали трусливые сердца. Он и его приятели чувствовали свое превосходство над людьми в чистых костюмах, потому что последние всегда чего-нибудь боялись — в одних случаях дрожали за свою жизнь, в других — боялись быть осмеянными. Но больше всего он презирал набожных христиан и сикофантов с аристократическими хризантемами в петлицах пиджаков. Он считал себя стоящим выше этих двух классов. Он ничего не боялся»².

Здесь хорошо передана дерзость молодого пролетария и его классовое самосознание. Джимми научился презирать лицемерную мораль буржуа, их разглагольствования о десяти заповедях, о любви к ближнему и т. д. и убедился, что рабочий человек не должен верить ни одному слову презренных собственников. «В его глазах полиция всегда руководствовалась злобными намерениями, а весь остальной мир состоял в значительной мере из презренных существ, которые без исключения пытались использовать его, обмануть, проехаться за его счет»³.

Зрелище окружающего мира вызывает у Джимми ощущение бесправия рабочего в «стране свободных». «Когда он задумывался над отношением полиции к нему и его товарищам, он убеждался, что в этом большом городе только они были людьми, которые не имели прав»⁴.

Однако ограниченность сознания автора «Мэгги» помешала ему создать типичный и цельный образ пролетария. Ведь как раз в годы создания повести в Америке кипела классовая борьба, пролетариат устраивал грандиозные забастовки. Но Джимми не стал борцом. Намеченные в нем черты пролетария не только не развиваются, но решительно заглушаются уже к середине повести. Джимми отвернулся от Мэгги, он осудил ее за ее падение, он молчаливо согласился с изгнанием ее из дома. Фальшь образа Джимми как рабочего парня усугубляется тем, что он сам грубо прогнал обманутую им девушку, которая ждет от него ребенка, т. е. поступил так же, как поступил бармен с его сестрой.

¹ Charles Walcutt. American Naturalism, p. 72.

² Stephen Crane. Twenty Stories. N. Y., 1940, p. 17—18.

³ Там же, стр. 18—19.

⁴ Там же, стр. 19.

В результате Джимми сведен до уровня Пита, морально приравнен к нему, в то время как в начале повести он был противопоставлен ему как рабочий, пролетарий. Четко видны натуралистические установки автора в конце повести: после смерти отца Джимми стал главой семьи — и он, так же, как отец — напивается и поздно возвращается домой, браня всех. Джимми повторил судьбу отца. Круг замкнулся!

Натуралистические тенденции повести не распространяются, однако, на центральный образ. Мэгги растет, как звереныш, перенося ежедневно побои пьяной матери и получая затрещины от отца. Она видит вокруг себя только грязь — алкоголизм, отвратительную брань и драки, проституцию. Но она вырастает чистой и прекрасной девушкой. Крейн называет ее редким и удивительным созданием бедных кварталов, «в жилы которого не проникла ни одна капля грязи с улицы Ромовая аллея»¹. Писатель сравнивает ее с прекрасным цветком, распутившимся в грязной канаве. Перед читателем проходит короткая жизнь этого цветка, грубо растоптанного жизнью.

Мэгги — натура бескорыстная, способная к самопожертвованию. Именно поэтому она и гибнет в мире жестоком, эгоистичном.

Американская критика игнорирует ту мотивировку ее любви к Питу, которая дана автором. Мэгги полюбила Пита за то, что он был, как ей казалось, мужественным человеком, бросившим вызов силам зла и угнетения: «Для нее мир состоял из тягот и оскорблений. Она почувствовала мгновенное восхищение перед человеком, который открыто бросал вызов этому миру»².

Автор подчеркивает душевную чистоту Мэгги, ее деликатность. После первого вечера, проведенного с Питом, когда последний требует поцелуя, Мэгги убегает от него, не позволив ему коснуться себя. Когда она сидит в ресторане и мужчины пожирают ее глазами, Мэгги настаивает, чтобы Пит увел ее оттуда.

Очень важно увлечение Мэгги театром. Крейн показывает, что только бедняки способны на глубокие чувства и остро реагируют на пьесы, где хоть в какой-то мере отражена реальная жизнь. Даже дешевая пьеса — мелодрама вызывает у них взрыв возмущения, когда они видят несправедливость и обман.

Мэгги разделяет со «зрителями в потрепанных одеждах» их симпатии и гнев. Более того, автор замечает, что для Мэгги, окруженной грязью, театр был единственной школой воспитания. «Театр заставлял ее думать», — пишет Крейн³. Эта попытка Крейна показать духовный рост Мэгги, заставить ее задуматься

¹ Stephen Crane. Twenty Stories, p. 21.

² Там же, стр. 26.

³ Там же, стр. 37.

над жизнью представляла собой шаг в развитии писателя, хотя в конечном итоге он не сумел приподнять свою героиню над обстоятельствами и делает ее их жертвой.

Кульминационный момент повести — ее конец, где изображается трагическая смерть Мэгги. Простой человек, попираемый и презираемый лавочниками, священниками и дельцами, поистине беззащитен в «стране свободы». От Мэгги отвернулось все общество, толкающее ее к самоубийству.

Лишенная авторских оценок и отступлений, предоставляющая читателю самому делать выводы, повесть Крейна тем не менее явилась обвинительным актом против «американского образа жизни».

Американский исследователь Чарльз Уолкатт справедливо заметил, что «если наш мир включает в себя мир Мэгги, тогда это — безумный мир»¹.

Произведение Крейна новаторское не только по проблематике, но и по манере письма. Крейн подчеркнуто бесстрастен. Никаких отступлений, авторских оценок, обращений к читателю. В этом смысле Крейн — полная противоположность Ребекке Хардинг Дэвис, которая на каждом шагу апеллирует к читателю, спорит с воображаемым противником, объясняет поведение своих героев и т. п.

В стиле Крейна мы чувствуем что-то новое, не встречающееся до сих пор. Повествование не течет у него плавно, подобно спокойной реке, но строится на рубленых фразах, которые выходят, как из автомата после опускания монеты: «Он с трудом пробирался в темноте, пока не нашел лестницу. Он проковылял, охваченный страхом, до следующих дверей. Какая-то старуха открыла дверь. Свет позади нее ослепил глаза мальчишки»².

Фразы кажутся плохо связанными между собой и только потом видишь их внутреннюю связь, подобно тому как у французских художников-импрессионистов цветочные пятна, рассматриваемые отдельно, ничего не говорят и лишь в своей комбинации создают впечатление целого. Друг Крейна, художник Восберг, отмечает сильное увлечение Крейна французским импрессионизмом³.

Крейн не любит длиннот, пространных описаний. У него почти телеграфный стиль.

Бальзаку потребовались бы десятки страниц для описания трущоб Нью-Йорка. Крейн же дает лишь идею Бауэри: он просто дает читателю понять, что здесь были грязь, зловоние и скученность.

¹ Charles Walcott. American Naturalism, p. 72.

² Stephen Crane, Twenty Stories, p. 11—12.

³ См. Max Herzberg. The Readers Encyclopedia..., p. 222.

Крейн не только лаконичен и отрывист, но и чрезвычайно капризен и своенравен. Он может выхватить одну какую-нибудь поразившую его деталь, опуская описание целого. Это — чрезвычайно важная особенность его письма, ибо с именем Крейна связано появление импрессионизма в американской литературе.

Импрессионистичны портреты у Крейна: он не дает подробного описания внешности героя, а фиксирует одну какую-нибудь деталь или черту в облике человека. Вот портрет отца Мэгги: «По улице медленно плелся человек с тусклыми глазами. Он нес обеденное ведро и курил трубку из яблоневого дерева»¹. Что трубка была из яблоневого дерева, Крейн спешит довести до сведения читателя, но портрет человека совершенно выпадает из сферы его наблюдения. Говоря о матери, писатель опять-таки выделяет одну-две детали: ее массивную фигуру и желтое лицо.

В целом же эта первая повесть Крейна явилась ударом по «изысканной традиции» и неоромантизму.

К «Мэгги» примыкает повесть «Мать Джорджа» и рассказ «Эксперимент с нищетой», образующие своеобразный цикл произведений о трущобах Нью-Йорка. Повесть «Мать Джорджа» интересна как своеобразная поправка к натуралистическому изображению тружеников, данному в «Мэгги». Образ терпеливой и любящей матери Джорджа, своей смертью заставившей остановиться над пропастью ее беспутного сына, показывает великие нравственные силы, таящиеся в народе.

В рассказе «Эксперимент с нищетой» Крейн описывает ночлежку Нью-Йорка. Хотя этот рассказ написан в импрессионистской манере, ибо все явления пропущены сквозь призму восприятия голодного человека с обостренной чувствительностью, все же он потрясает своей правдой: «Почти все спящие здесь казались статуями, изваяниями, мертвецами. Нелепые ящики, торчавшие повсюду, как надгробные памятники, придавали комнате странный вид, делая ее похожей на кладбище, заваленное оставленными без погребения трупами»².

Описывая ночлежку, Крейн умеет показать явление не изолированно, а как часть общей картины. Он символически изображает Америку, создав образ мрачного здания, в подвалах которого, в злобнии и мраке, раздаются стоны жертв капиталистической эксплуатации: «Равнодушная, серая громада зданий... казалась ему символом страны, которая вздымала над облаками свою царственную голову, не удостаивая взглядом землю и в величии своих стремлений не замечая обездоленных, копошащихся у ее ног»³.

¹ Stephen Crane. Twenty Stories, p. 7.

² Американская новелла XIX века, стр. 612.

³ Там же, стр. 616.

Замечателен рассказ «Чудовище» (1898), в котором Крейн исследует жизнь провинциального города Америки, дает сатиру на американскую провинцию. Действие рассказа происходит в городке Вильямсвилль, где-то на востоке страны. Слуга доктора Трескотта, негр Генри Джонсон, спасает во время пожара сына своего хозяина, но при этом получает сильные ожоги и становится монстром: лицо у него сгорело. Доктор Трескотт делает операцию и спасает жизнь Генри, хотя обыватели города настаивают на том, чтобы доктор умертвил негра, ибо он будет пугать людей. После операции они требуют поместить Генри в дом сумасшедших. Возникает конфликт между честным доктором и «столпами общества».

Борьбу за изгнание доктора из города возглавляет некая Марта Гудвин, пуританка и старая дева. Крейн создает блестящий сатирический образ воинствующей мещанки американского образца. «Несмотря на то, что по роду своей деятельности Марта Гудвин была прикована к кухонному очагу, она была женщиной великого ума. У нее были прочные, как гранит, мнения о положении в Армении, об условиях жизни женщин в Китае... об обязанностях Соединенных Штатов по отношению к кубинским повстанцам и о многих других колоссальных проблемах...

В своих планах преобразования мира она предлагала самые суровые меры. Например, в отношении Турции ее могли удовлетворить только вывоз всех турок в море и их потопление, а в отношении миссис Минстер и молодого Гринсона (вступивших в любовную связь.— *Авт.*) она могла согласиться только на то, чтобы их повесили рядом на сдвоенной виселице. Эта мирная женщина, окруженная мирной жизнью, постоянно проповедовала только кредо безграничной жестокости»¹.

Именно на такую мещанскую массу до сих пор опирается крупный капитал, организуя общественное мнение вокруг захвата Кубы, науськивая обывателей против революционной борьбы рабочих и фермеров.

Повесть не дает исхода столкновения между «отцами города» и доктором Трескоттом, ибо автор не знает, куда привести своего героя. Так заканчивает и Ибсен свою пьесу «Враг народа» (1882), которая вдохновила Крейна на создание повести².

Третью группу произведений Крейна, самую большую, составляют военные повести и рассказы. В мировой литературе Крейн — видный писатель-баталист.

¹ Stephen Crane. Twenty Stories, p. 296.

² На сходство этих произведений указал Ларс Онебринк: «Подобно Ибсену, Крейн обрушивается с яростными нападками на образ мысли жителей маленького провинциального городка, на их узость, их лицемерие, их пошлость и глупость и больше всего — на их моральную трусость» (Lars Ahnebrink. The Beginnings of Naturalism in American Fiction, p. 380).

Очевидец и наблюдатель греко-турецкой и испано-американской войн, Крейн в своих произведениях о войне совлек с нее покровы романтики, рассеял ореол героики и показал ее неприглядный, отвратительный лик — ее ужасы, кровь и страдания людей. Однако общей слабостью военных рассказов Крейна, как уже говорилось, является нежелание касаться причин и характера войны. Ни сам Крейн, ни его персонажи никогда не задумываются над тем, за что они воюют, на чьей стороне правда, кто виновник бедствий.

Все эти особенности сказались уже в первой военной повести Крейна «Алый знак доблести» (1895), посвященной гражданской войне 1861—1865 гг. В отличие от поздних военных произведений, эта повесть написана до того, как Крейн стал военным корреспондентом. Батальные сцены, поведение в бою ветеранов и новичков — все это автор постиг чисто интуитивным путем, построил на догадках.

Крейн решает некий психологический эксперимент: показать, как в ходе военных действий происходит боевое крещение новичка, как на смену страху и ужасу приходит мужество и стойкость.

Читая повесть Крейна, мы вступаем в мир причудливый, созданный писателем-импрессионистом. Все события показаны сквозь призму восприятия героя повести — новобранца. Нам не дано знать даже его имени, — только в конце произведения оно мельком упоминается. Нам ничего не дано знать о военных действиях сверх того, что знает новобранец Генри Флеминг — а он знает очень мало. Он сбит с толку и ничего не понимает. Многих важных вещей он не замечает, другое воспринимает в болезненном, гипертрофированном виде. В результате реальные пропорции нарушаются, и мы оказываемся в мире причудливым, странном.

Сын фермера, Генри Флеминг, несмотря на протесты матери, вступает добровольцем в армию северян и уходит с фермы вместе с батальоном. На фронте он совершенно теряется и сожалеет о том, что не остался дома, на мирной ферме. Он не может разобраться в хаосе наступлений и отступлений, он не знает даже, где находится противник. Начинается сражение, и новобранца охватывает страх. И вот он бежит в тыл, постыдно оставив товарищей на поле битвы.

Пока юноша терзается, осуждая себя за дезертирство, в ходе боя происходит перелом в пользу врага, и вся армия северян лавиной откатывается назад, в полнейшей панике, догнав дезертира. Юноша пытается остановить одного из бегущих, чтобы узнать, что случилось, но тот бьет его прикладом по голове, совершенно обезумев от страха и боясь, что его задержат. Раненный своим, юноша отстает от бегущих, и когда он является в батальон, его встречают как героя!

Крейн дает точный анализ эмоций новобранца. Психологически тонко подмечено, как, став свидетелем трусости рослого солдата, «юноша почувствовал, как он сам становится сильным и стойким»¹.

Крейн разбивает все лживые и условные представления о войне и героизме. Он иронизирует над своим героем. Генри мечтал получить рану — алый знак доблести — на поле битвы, но на самом деле был ранен солдатом своей армии в самой негероической обстановке.

Установка на фиксацию мгновенных впечатлений придает импрессионистскую окраску пейзажу. Крейн не дает развернутого пейзажа, целой картины, а выхватывает отдельные детали, пропущенные сквозь его особое восприятие. Вот образ утра, в которое выступает полк Генри: «Желтый клочок на восточной окраине неба расстился ковром, брошенным у ног восходящего солнца. И на фоне его, черная и словно вырезанная, маячила гигантская фигура полковника на гигантском коне»².

Описывая местность, где остановился полк Генри после отступления, Крейн выхватывает из общей картины лишь кусочек неба: «Далеко направо, сквозь окно, образованное прогалиной леса, сверкала горсть звезд, лежавших словно разбросанные камешки на черной глади ночного неба»³.

Но при всей импрессионистичности Крейна нас не оставляет чувство поэтичности, которое навевают его пейзажи. Отвергая импрессионизм как метод изображения действительности, мы должны признать, что импрессионистическая деталь в умелых руках может оказаться удачным художественным приемом. И это продемонстрировал Крейн. Вот его герой, убежав с поля битвы, натывается на труп южанина. «Юноше бросилось в глаза, что подошвы его башмаков износились и стали тонкими как бумага, в одном башмаке была дыра, через которую видна была мертвая нога. Судьба предала этого солдата: мертвый, он демонстрировал врагам свою нищету, которую при жизни скрывал, быть может, от друзей»⁴. Этой деталью Крейн оказывает огромное эмоциональное воздействие на читателя.

Вспомним аналогичный пример у Барбюса в романе «Огонь». От взрыва снаряда труп солдата изуродовало и он раскинулся в нелепой позе. Из кармана куртки выглядывает письмо, только что прочитанное покойным. На полоске письма видны слова: «Дорогой Анри, какая чудесная погода в день твоих именин!»⁵.

¹ Стивен Крейн. Алый знак доблести. ЗИФ, 1930, стр. 84.

² Там же, стр. 133.

³ Там же, стр. 94.

⁴ Там же, стр. 42.

⁵ Анри Барбюс. Огонь. М., 1950, стр. 141.

Заканчивается повесть картиной, заставляющей опять-таки вспомнить финал «Огня» Барбюса: «Шел дождь. Под низким, скорбным небом тянулась процессия забрызганных грязью солдат, понурых и ворчливых, шлепавших в корыте, наполненном жидкой коричневой грязью... Над рекой золотой луч солнца прорезал полчища свинцовых дождевых туч»¹.

Золотой луч солнца символизирует грядущую победу северян и конец страданий и тягот войны.

Изображению войны, ее мук и изнурительных тягот, ее будней Крейн учился у Льва Толстого. Толстой дал Крейну основу для его военных рассказов, он научил его презирать ходульность, фальшивую героику, улавливать подлинные мотивы поступков героев².

Интерес представляет рассказ «Тайна героизма» (см. «Маленький полк», 1896), отличающийся глубиной психологического анализа. Здесь тонко описано душевное состояние солдата Коллинза, который ползет с флягой к колодцу, находящемуся под обстрелом. Снова Крейн, разрушая дешевую романтику героизма, правдиво показывает все движения души Коллинза. Ползти к колодцу его заставил смех товарищей, явившийся ответом на его желание напиться воды из колодца. Сначала он ползет, не испытывая страха. «Он испытывал то разочарование, какое появляется у каждого из нас, когда мы делаем открытие, что сами способны на такие подвиги, которыми мы восхищались, читая истории и легенды... В конце концов герои не так уж много стоили»³.

А затем, когда противник заметил солдата, ползущего к колодцу, и сосредоточил на нем огонь, герой рассказа испытывает самые постыдные приступы страха и проклинает свою глупую выдумку. Тайна героизма оказалась неизвестной товарищам Коллинза: его героизм оплачен ценой страха и борьбы с трусостью.

Крейн учил американских писателей проникать во внутренний мир человека, изучать подлинные мотивы его поступков, тайные движения души.

К сожалению, самому главному Крейн не смог научиться у Толстого.— объяснению смысла войны. Если в «Севастопольских

¹ Стивен Крейн. Алый знак доблести, стр. 145.

² Американский исследователь Эрик Солмон устанавливает близость между «Алым знаком доблести» Крейна и «Командиром роты» Киркланда. Он обращает внимание на сходство ситуаций и героев этих произведений: и Фарджон, и Флеминг не могут преодолеть страх, оба бегут с поля сражения, оба получают раны, которые реабилитируют их в глазах товарищей, и, наконец, оба обретают веру в себя и закаляются в испытаниях (Eric Solomon. Ed. *The Faded Banners*. N. Y., 1960, pp. 107—108). Но Кирклэнд сам учился у Толстого, и, таким образом, мы снова восходим к одному и тому же первоисточнику.

³ Stephen Crane. *Twenty Stories*, p. 104.

рассказах» и в «Войне и мире» раскрыт высокий патриотизм русского народа, отстаивающего родную землю, то у героев Крейна такого понимания нет. Крейн вообще оставляет в стороне вопрос о том, ради чего ведется война и кто прав — Юг или Север.

И только в рассказе «Смерть и дитя» (1898), представляющем собой отклик на греко-турецкую войну 1897 г., затронут этот важный вопрос. Здесь дана история греческого корреспондента Пезы, который из патриотических чувств становится солдатом и воюет против турок.

Прибыв на фронт в качестве военного корреспондента, Пеза говорит лейтенанту, у которого намеревался взять интервью: «Это слишком жестоко! Теперь я хочу быть солдатом. Теперь я хочу сражаться. Я хочу дать бой за землю своих отцов»¹.

Единственный раз у Крейна показано, за что воюет армия. Но в то же время эта мысль брошена случайно, она не развернута. В рассказе нет героики борьбы за свободу родины. Типично по-крейновски, через импрессионистические зарисовки, показаны будни войны, ее грязь и ужасы.

Один из солдат дает Пезе ружье недавно убитого товарища. Вскоре журналист получает тяжелое ранение. «Ружье держалось в руках неловко. Ему казалось, он физически ощущал это, что он держал в руках змею, извивающуюся и страшную»².

Смертельно раненному Пезе кажется, что руки мертвецов тянут его «медленно, но неуклонно, вниз, в некую таинственную келью под землей, где гуляют ужасные фигуры, распухшие и кровавые. Они ему приказывали, они командовали им; он уходил, уходил»³. Гениально постигнуты Крейном ощущения человека, умирающего на поле боя.

Израсходовав последние силы, Пеза вползает на вершину холма, и здесь на него натывается плачущий ребенок, забытый родителями, в панике бежавшими из села, возле которого разгласилось сражение. Сцена, в которой младенец, не знающий, что такое война и смерть, заглядывает в стеклянные глаза умирающего Пезы — великолепно, реалистична, незабываема. Малыш спрашивает, наклонившись над ним: «Ты человек?», но «Пеза не сделал попытки ответить. Он еле дышал, как будто жизнь уже собиралась покинуть его тело. Он весь был покрыт пылью, его лицо было изранено и по щеке текла кровь. Он выкатил остекленевшие глаза, безучастно уставленные на ребенка.

Так они оставались некоторое время, пока ребенок не повторил слов «Ты человек?». Пеза открыл рот, пытаясь поймать воздух, как рыба, вытщенная из воды. Недвижимый, обреченный, с еле бьющимся пульсом, он увидел ребенка, небо,

¹ Stephen Crane. Twenty Stories, p. 319—320.

² Там же, стр. 340.

³ Там же, стр. 341.

и понял, что его несчастье определялось одним роковым словом, которое можно было написать на крошечном листочке травы»¹.

«Смерть и дитя» — один из лучших антивоенных рассказов Крейна. Плачущий ребенок, оставленный родителями и не постигающий ужаса происходящего, приобретает значение символа. Сам Крейн говорит об этом: «Это было просто как мощный символ»². Дитя — это символ человечества, которому с колыбели до могилы приходится познавать ужасы войны и чувствовать угрозу смерти, нависшую над ним.

Весьма важным является цикл рассказов об испано-американской войне. Еще до того, как обнаружилось вероломство США и обманутая Куба оказалась под ярмом новых угнетателей, Крейн в своих рассказах хотя и не вскрывает подлинного смысла этой войны, но тем не менее правдиво, честно, без прикрас рисует ее неприглядные будни.

Таков рассказ «Цена снаряжения» (1898). Американские солдаты, увешанные снаряжением, измученные переходами, воюют с испанцами без всякого энтузиазма. Их кормят тухлым мясом (дельцы делают бизнес на войне!), они страшно устают от напряжения, от атак и рытья окопов.

Солдаты ненавидят высших офицеров, они ненавидят войну. Описывая дислокацию войск накануне сражения, Крейн замечает: «Вся обстановка говорила рядовым солдатам о скрытых засадах, внезапных фланговых атаках, ужасных бедствиях, но ничего не говорила тем хладнокровным джентльменам с погонями и саблями, которые (солдаты это хорошо знали) были из другого мира и жаждали сражения»³.

Хотя Крейн, верный себе, избегает прямых авторских оценок и комментариев, он сумел косвенным показом передать бессмысленность, преступность этой захватнической войны. Солдаты не понимают, зачем их пригнали сюда, но зато они понимают, что эта война несет ужасные бедствия.

Только одному рядовому Нолану, интеллигенту, кажется, что наступает сражение, которое «будет волновать многие поколения». Но автор замечает, что «едва ли какой другой солдат батальона думал в это время об историческом значении предстоящего события. Напротив, они негодовали на то, что попали в такую переделку по самому пустяковому поводу»⁴.

Никогда Крейн не был так глубок и верен правде, как в этом рассказе. Никогда до этого он не был так близок к народу, как здесь, никогда так ясно не доводил идею о преступности захватнических войн, ненужных народу.

¹ Stephen Crane. Twenty Stories, p. 343.

² Там же, стр. 342.

³ Там же, стр. 436.

⁴ Там же, стр. 443.

Начинается атака, и Нолан, думавший об истории, получает смертельное ранение. Снова мы встречаем у Крейна чисто толстовское, гениальное постижение ощущений смертельно раненого человека. При этом он не повторяется, но каждый раз по-новому передает эти ощущения. Идет атака, и Нолан бежит в цепи, стреляя из ружья. «Кто-то отчаянно ударил его в живот. Он тупо подумал о том, что надо лечь и отдохнуть, но вместо этого упал как подкошенный... Он решил закрыть глаза хоть на минуту, потому что чувствовал себя сонным и безмятежным»¹.

Тут подходят к нему товарищи, Гриерсон и Уоткинс. Они видят его страшную рану и содрогаются. Лежа на спине, Нолан буквально купается в собственной крови. Но ему кажется, что он лежит на мокрой земле. Он удивляется, откуда такая сырость: ведь он лежит на склоне холма, а впечатление такое, будто он в болоте. Он просит товарищей просунуть руку под спину и убедиться, какая мокрая земля. «Он не знал, что умирает. Он думал, что ведет спор о состоянии почвы». Эта сцена гениальна, она потрясает.

Стоя над трупом товарища, один из солдат говорит: «О, какой позор!», и они медленно удаляются к линии огня»². Да, испано-американская война — это «жгучий позор» (damned shame!)

Второй жертвой войны оказался Уоткинс: пуля прошла навывлет через легкие. Его уносят в палатку, где лежат солдаты, заболевшие тропической лихорадкой, и здесь разыгрывается изумительная сцена. В палатке воцаряется молчание: каждый думал о своей горестной судьбе. И вдруг один из солдат запел гимн Америки. Крейн пишет: «Это был один из тех людей, которые всегда находятся в американской толпе — героический, неумолимый шутник и патриот с таким складом ума, в котором смешаны и горечь, и негодование, и любовь. Он уловил в данной ситуации мрачный смысл, запев «Звездное знамя» со всем пылом, который можно было извлечь из его ослабленного лихорадкой тела»³. В данной ситуации гимн звучит явной насмешкой.

В рассказе «Военный эпизод» (1899) Крейн также показывает испано-американскую войну со скрытым осуждением, снимая с нее покровы героики.

Крейн принес с собой дух новаторства, постановку острых проблем — политических и социальных. Пусть Крейн не искушен в политике, не умеет разрешать эти проблемы — но он ставит их, не обращая внимания на враждебные крики и травлю газет и издателей.

¹ Stephen Crane. *Twenty Stories*, p. 450.

² Там же, стр. 451.

³ Там же, стр. 453.

Творчество Крейна богато содержанием и проблематикой. Оно охватывает разнообразные стороны жизни Америки: трудности больших городов, социальное дно Нью-Йорка, американское провинциальное захолустье, жизнь и психологию мещанства, оно осуждает войны — ужасные спутники капитализма. Рассказы Крейна не имеют цели развлекать читателя — они заставляют его задуматься над уродствами жизни, ее несправедливостью.

Тонко оценил Крейна Герберт Уэллс, знавший его лично. В статье «Стивн Крейн с английской точки зрения» (1901) Уэллс утверждает, что Крейн начинает новую школу в американской литературе — школу, на которую большое влияние оказал Лев Толстой.

По поводу «Алого знака доблести» Уэллс писал: «Это была новая вещь, принадлежащая к новой школе. Когда думаешь о ее источнике, сразу же приходит мысль о Толстом. Но хотя совершенно ясно, что Толстой оказал могучее влияние на концепцию, если не на манеру письма этой книги, все же в ней остается нечто совершенно оригинальное и новое». Уэллс видит это новое в полном отказе от влияния английских традиций.

Конечная оценка Уэллса такова, что Крейн, по его мнению, «один из самых блестящих, самых значительных и самых показательных американских писателей, творящих на английском языке»¹.

Хотя Уэллс несколько преувеличивает роль Крейна в американской литературе (против чего восстал Драйзер, отдавший пальму первенства Генри Фуллеру), но его выводы об особом месте Крейна в литературе США справедливы.

Сурово реалистическое по своему духу творчество Крейна ослабило влияние на американскую литературу не только неоромантизма и «изысканной традиции», но и рассказов, рассчитанных на эффект, со счастливым концом в духе О'Генри. Некоторые черты творческой манеры Крейна воспринял в XX в. Эрнест Хемингуэй.

Фрэнк Норрис

(1870—1902)

Яркую картину борьбы реалистического начала с тенденциями натурализма демонстрирует творческий путь Фрэнка Норриса, писателя с темпераментом вожака, ставшего лидером литературных сил США на рубеже XX столетия.

Фрэнк Норрис, сын богатого ювелира, родился в Чикаго, в 1870 г. В 1884 г. отец Норриса переехал в Калифорнию. Он

¹ Цит. по книге: Edmund Wilson. The Shock of Recognition. N. Y., 1945, p. 662, 670.

стал крупным бизнесменом Сан-Франциско, спекулировавшим земельными участками. В 1887 г. семья Норрисов уехала в Европу. Вскоре родители возвратились в США, оставив Фрэнка в Париже для занятий живописью и литературой.

В 1888 г. Норрис возвращается в Сан-Франциско, а в 1890 г. он поступает в Калифорнийский университет и оканчивает его в 1894 г. Норрис совмещает учебу со страстными литературными увлечениями. В Калифорнийском университете он начинает роман «Мак Тиг». В 1894 г. Фрэнк Норрис поступает в Гарвардский университет для завершения своего образования. Здесь он заканчивает «Мак Тига» (1897) и пишет второй роман «Вандовер и зверь» (1898).

В 1894 г. отец Норриса добился развода; Фрэнк порывает с отцом и лишается его поддержки. Он влечит почти нищенское существование. Заботы о куске хлеба заставляют его стать репортером. В качестве иностранного корреспондента он совершает поездку в Африку. (Там он заболел тропической лихорадкой.) Возвратившись в Сан-Франциско весной 1896 г., Норрис начинает сотрудничать в газете «Волна». Он пишет рецензии, поддерживает Крэйна, пародирует Киплинга и Амброза Бирса.

Поездка в Африку вызвала у писателя протест против политики британских колонизаторов и сделала его врагом империализма¹.

В 1898 г. Норрис переезжает в Нью-Йорк, где становится литературным консультантом издательства «Даблдэй» и газетного треста «Мак-Клор». Последний посылает его на Кубу для описания хода испано-американской войны, которую молодой журналист наблюдает с отвращением. На Кубе он снова заболел тропической лихорадкой и возвратился в Нью-Йорк.

Норрис продолжает работать литературным консультантом в издательстве «Даблдэй», и здесь к нему попадает рукопись романа Драйзера «Сестра Керри». Он дает восторженный отзыв о рукописи и горячо рекомендует роман к изданию.

25 октября 1902 г. после неудачной операции аппендицита Норрис умер.

* *
*

Для литературных взглядов молодого Норриса характерен дух новаторства, дух отрицания старых авторитетов и литературных канонов. Так, в 1892 г. он опубликовал в журнале «Критик» статью, в которой виден будущий литературный лидер. Резко критикуя состояние американской литературы, молодой писатель приветствовал радикальные изменения. «Американская литература переживает расцвет,— писал он.— Формализм, ста-

¹ См. Hamlin Garland. Companions on the Trail. N. Y., 1931, p. 11.

рые идолы, полугоргоны и автократы уже больше не властвуют в ней»¹.

В то же время, как это ни покажется странным, Норрис отмежевывается от реализма и считает себя сторонником романтизма. Это обстоятельство вызывает недоумение у американских исследователей. «Самый поразительный факт относительно Норриса и его творчества,— пишет проф. Роберт Спиллер,— это то, что... он отрицает свое родство с реалистами и присоединяется к «романтике приключений»².

Нельзя понять развитие Норриса, его ранние поиски без учета его отношения к тому официальному реализму в США, который не только не подвергался нападкам со стороны буржуазной прессы и издателей, но, напротив, считался «хорошим тоном», высшим образцом серьезной литературы. Это был реализм раннего Хоуэллса и Генри Джеймса, названный проф. Паррингтоном «викторианским реализмом». Именно этот реализм, затрагивавший моральные и психологические проблемы, отвергающий драматизм и поэтизирующий «обыденную жизнь», «банальности», вызвал протест со стороны Норриса. Отвергая подобный реализм, Норрис противопоставляет ему «романтику», которую понимает по-своему.

Резко отмежевываясь от неоромантизма и восстав против пресности, банальности и стерильности раннего хоуэллсовского реализма, Норрис увлекся французским натурализмом и стал под знамя Эмиля Золя, которого называл «главой романтиков». Норрис знал, что американская действительность жестока и ужасна, что она ежедневно порождает кровавые драмы и преступления, которые Хоуэллс считал невозможными для Америки. Естественно поэтому убеждение Норриса в том, что именно натурализм, не боящийся показать грязь и безумие капиталистического мира, более всего подходит как средство правдивого изображения американской жизни.

Только в свете этого можно понять следующий отзыв Норриса о реализме: «Реализм стал бессмысленным. Он изображает лишь поверхностную сторону жизни... Реализм — это протокольная запись. Это — драма, порожденная разбитой чайной посудой; трагедия, разыгравшаяся во время прогулки до угла своего квартала; возбуждение, вызванное утренним визитом; приключение, связанное с приглашением на обед»³.

Натурализм же, считает Норрис, дает возможность писателю показать трагические стороны жизни. В газете «Волна» в 1896 г. он писал: «Натуралист не обращает внимания на обычных людей — обычных, поскольку их интересы, их жизнь и вещи,

¹ Цит. по книге: F. L. P a t t e e. The New American Literature. 1890—1914, p. 42.

² Literary History of the United States, p. 1026—1027.

³ Frank N o r r i s. The Responsibilities of the Novelist, N. Y., 1903, p. 215.

которые их окружают, являются банальными, ординарными. С персонажами же натуралистических произведений должны случаться ужасные вещи. Они должны быть высканы в обычной жизни, вырваны из спокойной, безмятежной ежедневной рутины и брошены в бурное кипение большой и ужасной драмы, которая проявляет себя в безудержных страстях, в крови и внезапной смерти¹.

Такое понимание натурализма нацеливало на смелое и глубокое проникновение в жизнь, учило писателей видеть за внешним благополучием буржуазного общества скрытую драму человеческих жизней.

На рубеже XX в. Норрис выступил с целой серией статей по вопросам литературы, собранных после его смерти в книгу, которую назвали по заголовку одной из его статей «Ответственность романиста» (1903).

Одной из самых повелительных задач реалистической эстетики 90-х годов был разгром идеи «чистого» искусства, на которой зиждился неоромантизм. Норрис яростно обрушился на неоромантиков, которые в погоне за деньгами prostitute искусство, сознательно преподносили читателям ложь, литературную дешевку. Разоблачению неоромантизма целиком посвящена статья «Награда романиста» (1902). В ней Норрис обвиняет поставщиков занимательного чтения в «готовности снять шляпу перед модой и просить подаяния, собирая монеты».

Он называет неоромантиков бизнесменами: «Наживая на своем ремесле деньги... они согласны prostitute доброе имя американской литературы ради быстро лезущих вверх гонораров»².

Норрис вскрывает художественную беспомощность и фальшь произведений неоромантиков, у которых, кроме приключений и внешних деталей, ничего нет — ни анализа исторических событий, ни подлинного историзма. Как люди могут аплодировать таким литературным поденщикам? — возмущается Норрис. — «Какой жалкий вкус, какой дешевый! Вкус лакеев, литература горничных»³.

Вслед за этим, в статье «Ответственность романиста» (декабрь 1902), Норрис заявил об ответственности писателя перед обществом. Он разбил широко распространенное мнение, согласно которому романист не имеет никаких обязанностей перед обществом и пишет, о чем ему вздумается. Разумеется, Норрис не может подняться до понимания классового характера искусства, идеи партийной литературы (тогда бы неоромантизм получил у него более глубокое истолкование — не как следствие

¹ Цит. по книге: Charles Walcutt. American Literary Naturalism: a Divided Stream. Minneapolis, 1956, p. 125.

² Frank Norris. The Responsibilities of the Novelist, p. 15.

³ Там же, стр. 15.

погони за гонорарами, но как социальный заказ империалистических кругов США), но все же он сумел глубоко затронуть вопрос об ответственности писателя перед читающей аудиторией.

Для писателя, обладающего властью над умами, заявляет Норрис, необычайно важно «правильно использовать эту власть». Поскольку писатель обращается к широкой аудитории, его книги читают многие тысячи людей, которые верят этим книгам, «он выполняет тяжелый долг и несет на своих плечах огромную ответственность»¹.

Книга «Ответственность романиста» представляет собой развитие идей великого Уитмена — продолжение его «Демократических далей» (1871). Норрис многократно подчеркивает мысль о том, что писатель создает книги не ради денег, но чтобы влиять на умы: «Делать деньги — не является задачей писателя. Если он только настоящий писатель, он имеет другие обязанности и весьма серьезные. Он выделяется из всех остальных людей тем, что должен думать не только о себе, или для себя».

Настоящий писатель должен честно служить обществу, говорить правду. Только создав серию правдивых и честных книг, он может сказать о себе: «Я никогда не раболепствовал. Я никогда не снимал шляпу перед Модой и не собирал в нее монеты. Клянусь, я говорил людям правду»².

С огромной силой Норрис поставил вопрос о моральном облике писателя. Значение этого факта трудно переоценить. В эпоху всеобщей продажности и пропаганды безыдейного искусства Норрис высоко держит знамя Уитмена, опираясь в то же время на Толстого. Находятся люди, замечает Норрис в статье «Соль и искренность», которые утверждают, что «личный моральный облик художника... не имеет никакого отношения к его творчеству... Что касается романиста — это абсолютно лживое утверждение... Чем выше личные качества писателя, тем выше его моральный облик, тем лучше его творчество. Таков Толстой, например: именно благодаря огромной доброте и состраданию этого человека его романы приобретают вес и глубину»³.

Имя Толстого названо здесь не случайно, оно упоминается в книге «Ответственность романиста» несколько раз. Творчество Толстого является для Норриса нормой, высшим образцом реалистического искусства. В статье «Великий американский роман» Норрис замечает, что творчество Толстого «стало наследием всего мира».

Именно чтение Толстого помогло Норрису решить основной вопрос эстетики — вопрос о народе как главном адресате искус-

¹ Frank Norris. The Responsibilities of the Novelist, p. 11—12.

² Там же, стр. 22.

³ Там же, стр. 292.

ства. В главной статье «Ответственность романиста» эта мысль высказана рельефно и точно: «Стало модным глумиться над Народом и над тем, что Народ не понимает искусства. Но истина состоит в том, что не существует искусства, которое могло бы жить или жило на протяжении хотя бы одного поколения, не будучи понятным Народу. В конечном итоге именно Народ выносит окончательный приговор. Ибо народ в конце концов является главным и подлинным искателем истины»¹. Народ, массовый читатель, продолжает Норрис, «смотрит сегодня как никогда на писателя с надеждой, ищет у него смысл жизни, который вне книг он найти не может»².

И далее Норрис формулирует свое знаменитое кредо реалиста, в основе которого лежит требование честного служения народу: «Народ имеет право на правду, как он имеет право на жизнь, свободу и счастье. Глубоко несправедливо было бы эксплуатировать и обманывать народ ложными воззрениями на жизнь, ложным героизмом... лживой моралью, лживой историей, лживой философией, лживыми взглядами на религию, долг...»³.

Но для того чтобы создать искусство, служащее народу, писатель должен глубоко знать народную жизнь, он, кроме того, «должен быть чем-то большим, чем просто романист». Беря за образец Толстого, Норрис говорит, что писатель должен быть «хорошим гражданином, так же как и хорошим романистом»⁴.

В статье «Соль и искренность» Норрис снова заявляет, что задача писателя не в том, чтобы копировать жизнь — он должен объяснить ее, дать оценку явлениям жизни: «Функция романиста сегодня заключается в том, чтобы истолковывать, объяснять жизнь, как он ее видит. Он не может уклониться от этого. Именно это стремление к объяснению жизни оправдывает существование писателя». Но чтобы уметь объяснять жизнь, писатель должен идти в ногу с веком, в авангарде научной и политической жизни своего времени. Стать судьей своего времени, заявляет Норрис, писателю помогает «политика, научные исследования, новейшая теория социализма, последние достижения биологии»⁵.

Это была по тому времени исключительно глубокая постановка вопроса о роли искусства в обществе, о роли писателя в жизни страны. Программу Норриса подтвердили и реализовали лучшие американские писатели XX в.—Джек Лондон и Теодор Драйзер.

Одним из крупных достижений Норриса-критика в его борьбе за реализм является защита высокой идейности искусства,

¹ Frank Norris. The Responsibilities of the Novelist, p. 7.

² Там же, стр. 9.

³ Там же, стр. 4.

⁴ Там же, стр. 21.

⁵ Там же, стр. 282.

его тенденциозности. Этой защите посвящена статья «Тенденциозный роман».

Норрис выступает в ней против адвокатов «чистого» искусства, против тех, кто говорит, что «роман не должен ничего проповедовать». Но это нелепость, бессмыслица, заявляет писатель. Невозможно написать роман «без цели», ибо «всякий роман, даже самый фривольный, должен иметь свой резон, а следовательно, и цель».

Высшим типом романа Норрис считает роман, который «что-то доказывает», имеет «великую цель... В этом смысле всякий хороший роман тенденциозен¹».

В 90-х годах жрецы «чистого» искусства настойчиво твердили о том, что литературное произведение не должно касаться трагических сторон жизни, ибо искусство призвано отвлекать человека от тягот жизни, облегчать его жизнь, уводя в мир грез и красоты.

Протест против изображения мрачных сторон жизни Норрис называет жалобой трусов: «Этот крик против тенденциозного романа на том основании, что он указывает на трагедии и несчастья людей, является жалобой трусов. Уберите этот элемент из литературы, лишите писателя возможности доказывать, что существуют несправедливость, преступления, неравенство — и что останется? Романы, которые только забавляют, развлекают».

В заключение Норрис пишет, что только тенденциозный роман «может стать великой силой, которая действует... ко благу народа, бесстрашно доказывая, что властью злоупотребляют, и что сильные угнетают слабых»².

В критических статьях Норриса не все безупречно, в них проскальзывают и ошибочные мысли. Таковы, например, его рассуждения о реализме и романтике. Такова его статья «Фронтир исчез наконец». Но если мы разберемся в его подчас путаных рассуждениях, мы всегда придем к выводу, что Норрис неотделим от народа и его чаяний.

В области эстетики Норрис сделал многое для американской прогрессивной литературы, начертав на ее знамени реализм, народность и высокую идейность. Значительным был вклад и Норриса-художника.

* *
*

Ранние произведения Норриса неравноценны. Часть из них («Сильная духом», «Моран» и «Лед Летти») написаны в духе романтики приключений и далеки от реализма.

¹ Frank Norris. The Responsibilities of the Novelist, p. 25.

² Там же, стр. 78, 81.

Гораздо интереснее «натуралистический эксперимент» Норриса. Таковы его первые романы «Мак Тиг» и «Вандовер и зверь», которые были отвергнуты издателями. С большим трудом Норрису удалось опубликовать лишь Мак Тига. Второй роман вышел посмертно, в 1914 г.

В романе «Мак Тиг» (1894—1897) Норрис, подобно Хоуэллсу, показывает жизнь заурядных людей, но, в отличие от своего современника, он дает почувствовать жестокость, трагизм американской действительности. Он хорошо видит злые силы капиталистического мира, которые губят человека.

Такой разрушительной силой является власть золота, стремление к обогащению. Жертвами алчности становятся многочисленные персонажи романа — старьевщик еврей Зерков, полусумасшедшая мексиканка Мария Макана, Трина, жена Мак Тига, Маркус Шолер, его друг. Страсть к золоту, деньгам превращается у одних в манию, у других — в пункт помешательства и одинаково приводит всех к гибели. Погибает и главный герой романа, ограниченный, недалекий дантист Мак Тиг, окруженный алчными людьми.

Мак Тиг женится на Трине, с которой его познакомил его друг Шолер. Жадный и завистливый обыватель, провокатор, участвующий в разгроме рабочих организаций, босс одного из избирательных округов Сан-Франциско, Маркус Шолер — типичный американский мещанин конца XIX в., уже убедившийся, что не так-то легко использовать «американские возможности». После того как Трина выиграла пять тысяч долларов, Шолер затаил злобу на Мак Тига. Бывшие приятели становятся смертельными врагами. Шолер доносит полиции, что Мак Тиг не имеет диплома, и дантист теряет работу. Деньги разрушили дружбу.

История взаимоотношений Мак Тига и Трины показывает, как власть золота разрушает любовь. Исследуя развращающее влияние власти денег на человеческую душу, Норрис следует скорее Бальзаку, чем Золя. Он показывает характер Трины в развитии, он прослеживает постепенное развитие скупости, которая подчиняет себе молодую женщину, превратившись в болезненную манию. Из скромной и добродушной мещаночки Трина превращается в рабыню своих денег, алчное существо.

Деньги Трины становятся причиной ее гибели: Мак Тиг убивает свою жену. Его доводит до состояния невменяемости мысль о том, что он голодает и бедствует, в то время как у жены свыше пяти тысяч долларов. Если бы не было этих денег, Мак Тиг принял бы безропотно свой жребий.

Норрис создал драму человеческой жизни, показал американскую трагедию, порождаемую буржуазным строем. Мир Норриса грубый, неуютный: острые запахи карболки и лекарств

в квартире Мак Тига; зловоние улиц и дешевых салунов; и такие же отталкивающие, малопривлекательные персонажи.

Норрис силен в портретных характеристиках, в описаниях.

Великолепен портрет Трины: «Трина была очень пикантна и изящно сложена. У нее был круглый овал слегка бледного лица; голубые глаза — длинные и узкие, как у младенца. Бледные губы слегка намекали на анемию. Но больше всего приковывали внимание ее волосы. Вокруг ее чела вились спиралью жгуты иссиня-черных волос, сплетенных в косы — настоящая диадема, тяжелая, пышная, благоухающая. Казалось, что вся жизненная сила, которая должна была оживить румянцем ее лицо, была поглощена ее чудесными волосами. Это была прическа королевы, нависшая над бледными висками этой миниатюрной мещанки»¹.

Для писательской манеры Норриса характерны нарочитая бесстрастность, отсутствие авторских отступлений, эпический размах повествования.

Композиция романа сделана по классическому принципу: медленное развитие действия в завязке (Мак Тиг влюбляется в Трину), заметное ускорение событий, движущихся к кульминации (убийство Трины), и стремительная развязка. Известно, что в натуралистическом романе композиция довольно рыхлая.

И все-таки роман «Мак Тиг» нельзя считать вполне реалистическим. Натурализм романа сказывается во многих аспектах, прежде всего в неумении раскрыть внутреннюю жизнь своих героев. Они огрублены, их духовный мир примитивен. У них мало человечности, нет проблесков теплоты, души. Мак Тиг напоминает животное. «Голова у него была квадратная, угловатая, челюсти массивные, как у плотоядного животного. Ум его, подобно телу, был тяжеловесным, медлительным, инертным»².

Прав был Хоуэллс, сдержанно оценивший этот роман Норриса. Он выразил сожаление, что «к фотографической точности Золя» Норрис не прибавил «духовный свет и воздух Толстого»³.

Рисуя историю Трины, Норрис хотя и по-бальзаковски прослеживает развитие страсти, но здесь же видна натуралистическая установка на клиническую запись патологической болезни, на власть среды, жертвой которой неизбежно становится человек. И здесь уже слышатся отголоски «Западни» Золя. Жервеза и Трина, некогда нормальные и прилежные женщины, становятся жертвами наследственности и пагубных страстей, которые ведут их к гибели⁴.

¹ Frank Norris. Mc Teague. N. Y., 1899, p. 22—23.

² Там же, стр. 30.

³ Цит. по книге: Royal Gettman. Tourgenév in England and America, p. 116.

⁴ Ларс Онебринк проводит также сопоставления между «Терезой Ракен» и «Мак Тигом».

Наконец, от натурализма идет пессимизм романа, философский детерминизм. Гарленд писал о «Мак Тиге»: «Хроника безжалостна в своей неуклонной правдивости... но читатель вынужден в конце концов спросить: «Что же из этого?» — ибо книга даже не намекает на выход из тупика, не дает надежды на лучшее. Она мрачна — мрачна и холодна по тону»¹.

В защиту Норриса можно сказать лишь одно: эта мрачность колорита романа имела положительное значение, ибо слишком много в американской литературе 90-х годов было сусальности и приторной слащавости.

В романе «Вандовер и зверь» (1895—1898) исследуются многообразные проявления влияния буржуазной среды на человека. Эту сложность отметил уже Чарльз Норрис, брат писателя, в предисловии к первому изданию романа (1914): «Концепция книги широкая, слишком широкая, чтобы ее можно было легко и с ходу трактовать»².

По проблематике роман этот примыкает к «Мартину Идену» Д. Лондона и «Гению» Т. Драйзера. Во всяком случае какими-то гранями все три романа сходятся, и здесь можно проводить сопоставления и противопоставления.

Сын богатого дельца из Сан-Франциско, Вандовер, уже в детстве проявляет склонность к искусству. «В благоприятной среде, — пишет Норрис, — Вандовер мог бы легко стать писателем, актером или музыкантом»³. Но среда, в которой вырос герой романа, оказалась пагубной для его артистической карьеры. Полностью обеспеченный и предоставленный самому себе, Вандовер превращается в ленивого дилетанта. Постепенно рестораны, попойки с драками и приводами в полицию совершенно отвлекают его от искусства.

Жизнь «бесцельная и роскошная», жизнь без обязанностей и ответственности, прожигаемая в кутежах, производит в его душе страшные опустошения. И когда он пытается возобновить занятия живописью, он убеждается, что полностью утратил способность творчества. «Оно ушло, его искусство ушло — единственная вещь, которая могла спасти его, и эту свою святыню, подобно всем другим хорошим вещам в его жизни, он разрушил собственными руками»⁴. Буржуазная среда губит в нем не только художника, но и человека. Вандовер совращает Иду Вэйд, а потом трусливо отворачивается от нее, и несчастная девушка кончает с собой.

Роман этот можно назвать романом без любви, ибо настоящей любви здесь нет. Оргии и бесчинства, карточные игры всю ночь напролет опустошают Вандовера. Родители Иды привле-

¹ Hamlin Garland. Companions on the Trail, p. 167.

² Frank Norris. Vandover and the Brute. N. Y., 1914, p. 6.

³ Там же, стр. 12.

⁴ Там же, стр. 229.

кают его к судебной ответственности, и Вандовер вынужден компенсировать родителям утрату дочери, уплатить крупный денежный штраф. Финансовыми затруднениями Вандовера воспользовался его друг по колледжу — Гиэри, юрист и потенциальный миллионер. Гиэри убеждает Вандовера продать земельный участок (часть наследства) за восемь тысяч долларов, и этот участок ловкий бизнесмен тут же перепродает за пятнадцать тысяч долларов. На вырученные деньги Гиэри закупает большие земельные участки в районе фабрик обувного короля, строит на них коттеджи и сдает их рабочим фабрики.

В то время как происходит это стремительное возвышение Гиэри, столь же стремительно совершается падение Вандовера. Постепенно от него отвернулись все друзья и знакомые. У него развивается патологическая болезнь — ликантропия. Приступы этой болезни вызывают у него расстройство рассудка, временное помешательство. В эти моменты он считает себя зверем, бегаем голым на четвереньках по своей квартире и воет по-волчьи.

В промежутках между этими приступами Вандовер глушит алкоголем последние проблески сознания. Он убивает время за карточным столом, становится азартным игроком и быстро проигрывает остатки состояния.

В конце романа Вандовер становится голодным бродягой, без денег, без работы. Однажды в кабинет преуспевающего дельца Гиэри вошел бродяга. Это был Вандовер, он попросил помощи. Гиэри окончательно закрепляет торжество над бывшим товарищем по колледжу: он делает Вандовера уборщиком коттеджей. Вооружившись шваброй и ведром, Вандовер моет полы и чистит уборные. Он уничтожил в себе все человеческое, достиг «последней стадии идиотизма», как было предсказано ему автором.

В этом исходе судеб двух товарищей по колледжу — не только ирония, но и мысль более глубокая. Норрис показывает, что американская действительность порождает два типа уродов: либо богатство ведет к кутежам и моральному растлению (Вандовер), либо порождает таких хищников и циников, как Гиэри.

В то же время роман доказывает, что буржуазная среда не способна породить художника, творческую личность. В этом плане напрашивается сопоставление с «Мартинем Иденом» Д. Лондона, вышедшим десять лет спустя. Роман Норриса — убедительное свидетельство духовной немощи буржуазии, ее неспособности породить талант. Роман Лондона демонстрирует творческие, неиссякаемые силы трудового народа, из среды которого вышел талантливый и благородный Мартин Иден. Круг этих проблем затрагивает и драйзеровский «Гений», показавший, как буржуазная среда погубила талант Витлы. Все три романа — неотразимое доказательство той глубокой мысли, что

лучшее в человеке, его талант, сохраняется только в упорной и повседневной борьбе с буржуазным обществом, его моралью и практикой (Мартин Иден, ранний Витла). Гибель лучшего в человеке происходит в результате пассивного подчинения буржуазному образу жизни (Вандовер, поздний Витла)¹.

Все это делает роман Норриса значительным и смелым произведением. Чарльз Норрис в момент выхода романа справедливо писал: «Удивляешься смелости, которая побудила Норриса написать эту книгу. Это был роман слишком сильный, чтобы быть приятным; роман, главный персонаж которого может быть назван кем угодно, но только не «героем»; это была книга, провозглашенная духом безжалостного реализма»². Не случайно роман был отвергнут издателями и увидел свет лишь в 1914 г.

Роман Норриса сурово осуждает буржуазную среду, разоблачает ее внутреннюю гнилость, скрытую для обыкновенного глаза. Не забудем, что «Вандовер и зверь» написан не в наши дни, а в 1896 г., когда американский капитализм был на подъеме, когда миф о «безграничных американских возможностях» стал уже навязчивым, наконец, когда вся буржуазная литература любовалась американскими бизнесменами. Норрис оказался честным и серьезным писателем. Объективно его роман — это сатира на американского мещанина.

И тем не менее роман Норриса имеет свои недостатки.

Он подчас непомерно перегружен деталями и событиями, не имеющими прямого отношения к основной идее повествования. Таково, например, описание возвращения Вандовера с Кубы. Натуралистические тенденции романа проявляются и в описании болезни Вандовера: Норрис дает клиническую запись, историю болезни героя.

Но натурализм для Фрэнка Норриса был меньшим злом, чем неоромантизм для Гарленда, ибо через натурализм открывалась дорога к реализму. При всех издержках натурализма, молодой Норрис создал мужественное искусство, не боящееся показать безобразие и грязь буржуазного образа жизни, трагизм американской действительности. Натурализм, кроме того, не задел глубоко Норриса, ибо зрелый Норрис сумел преодолеть пороки этого метода.

Последние четыре года жизни Норриса (1898—1902) были для него годами большого духовного роста, напряженных идейных, философских и эстетических исканий. Его напряженная работа мысли чувствуется не только в литературно-критических статьях этого времени, но и в художественных произведениях.

¹ В американской критике последних лет делаются попытки исказить смысл этого романа. Так, например, Чарльз Уолкатт делает вывод, что «Вандовер сам виноват в своем падении» и что «силы, бросившие его на дно, являются скорее случайными, чем неизбежными» (Charles Walcott. Op. cit., p. 120).

² Frank Norris. Vandover and the Brute, p. 8—9.

Все это было связано с глубокими изменениями, которые происходили в стране на глазах писателя. Завершался процесс перерастания капитализма в его последнюю стадию. Железное ярмо монополий легло на плечи народа, гнет монополий чувствовался во всех сферах жизни американского общества.

Испано-американская война 1898 г. сопровождалась обманом общественного мнения США, обманом кубинского народа. Поскольку вероломство империалистов США стало ясно лишь в 1900 г., многие американцы верили разговорам о помощи кубинскому и филиппинскому народам. Но Фрэнк Норрис, побывав на Кубе с американскими войсками, увидел грязный характер этой войны. Об этом свидетельствует его статья «Комида!», опубликованная в журнале «Атлантический ежемесячник» в марте 1899 г. В этой статье Норрис назвал испано-американскую войну «пятном из грязи и крови».

Глубоко возмущенный преступлениями монополий, обрекающих американский народ на разорение и страдания, остро чувствуя свою писательскую ответственность, Норрис сразу же по возвращении с Кубы, в середине 1899 г., приступил к созданию романа «Спрут» — первой части незаконченной трилогии «Эпос о пшенице».

Норрис нашел большую тему для своей трилогии — он стремился показать гнет монополий, страдания народных масс и их борьбу против угнетения, т. е. запечатлеть картины американской жизни в период завершения перерастания капитализма в стадию империализма. Однако для успешного осуществления этого замысла писателю явно не хватало знаний законов общественного развития. Теоретическая слабость Норриса не позволила ему установить связь между внутренней и внешней политикой монополий, между разорением фермеров Калифорнии и бедствиями колониальных народов. Писатель с самого начала наметил ложную схему — показать путь пшеницы от полей Калифорнии к голодающим народам Индии и стран Европы. Пшеница рассматривается как космическая сила, ломающая все преграды, которые создает ей человек. Согласно авторскому замыслу, роман «Спрут» должен был показать производство пшеницы, роман «Омут» — ее распределение и роман «Волк» — ее потребление. На самом деле речь идет не о движении пшеницы к голодающим народам Востока и Европы, а об экспансии американских монополий, о борьбе за рынки сбыта.

Первая часть трилогии — роман «Спрут» (1902) — наиболее удачна. Роман повествует о власти трестов в Америке, о наглых методах ограбления народа и о борьбе народа против монополий. Изображая борьбу фермеров Калифорнии против железнодорожного треста, автор постоянно подчеркивает, что в каждом штате страны есть свой враг — трест. «Если это не железнодорожный трест, то какая-нибудь другая голова той же гидры,—

говорит Пресли, рупор автора.— Разве наша смертельная борьба не на жизнь, а на смерть — не типична? Разве она не одна из многих, разве она не служит символом той гигантской, ужасной борьбы, которая происходит повсюду, от края до края Соединенных Штатов?» Норрис показал, какой тяжелой ценой покупается капиталистический прогресс в США, какими страданиями сопровождается процесс перерастания капитализма в империалистическую стадию.

«Спрут» представляет собой грозное и аргументированное обвинение монополий и их организаторов в бессовестных махинациях и открытом грабеже трудового народа¹. Что касается рассуждения Норриса о том, что железнодорожный трест — это такое же проявление стихийных сил природы, как и пшеница, над которыми не властны сами монополисты, то это скорее говорит о верном чутье писателя, о его понимании неизбежности процесса развития монополий, о его смутной догадке о существовании какой-то исторической закономерности. Трагедия именно в этом, а не в появлении «злых» дельцов типа Бермана и Шельгрима.

Не случайно поэтому Берман остается живым и во время перестрелки с фермерами, и тогда, когда Дайк пытается его застрелить, и тогда, когда Пресли бросил в его дом динамитную трубку. Все эти три эпизода имеют глубокий смысл и свидетельствуют о большой реалистической глубине романа. Норрис убеждает читателя, что, если бы Берман был убит, ничего бы не изменилось в судьбе фермеров Калифорнии. Что же губит Бермана? — Пшеница. В данном случае ее можно рассматривать как олицетворение производительных сил, которые, перерастая капиталистические отношения, взрывают эту систему, рушат ее.

Замечательны рассуждения Пресли о монополиях и народной борьбе. После кровавой стычки фермеров с полицией и представителями треста Пресли делает запись в дневнике. Он замечает, что подобные выступления, конечно, не останавливают победного марша монополий. «Железная дорога победит. Трест задавит нас своей силой... И наша борьба, наша смертельная агония не произведет ни малейшего толчка в обширной, громыхающей машине национальной жизни».

Но в то же время Пресли убежден, что любое сопротивление незаметно расшатывает основы капиталистического общества,

¹ Несмотря на эту совершенно четкую концепцию, отдельные американские критики пытаются исказить смысл романа, цепляясь за философский детерминизм Норриса. Так, Джордж Мейер в статье «Новая интерпретация «Спрута» (март 1943) писал, что Берман и другие дельцы «не могут нести моральной ответственности за свои поступки, потому что их характеры обусловлены средой, над которой они не имеют власти» (Charles Walsah. Op. cit., p. 313). Здесь ясно видна тенденция оправдать преступления монополистов, что противоречит смыслу романа Норриса.

что «легкий толчок в этой огромной машине есть угроза ее существованию»¹. Это очень глубокое место романа, выгодно отличающее Норриса от «разгребателей грязи», пытавшихся пресечь злоупотребления отдельных лиц. Норрис видит как историческую неизбежность возникновения монополий, так и их историческую обреченность. Пресли называет столкновение у оросительного канала вторым Лексингтоном, открывающим новую серию сражений за свободу в Америке.

Норрис показал две Америки, непримиримые и враждебные друг другу. Правда, разделение американского общества на два лагеря недостаточно социально осмыслено писателем. Инициаторами народной борьбы против монополий, ее вожаками выступают очень богатые фермеры — Магнус Деррик и Анникстер. С другой стороны, крупный делец и промышленник Седарквист горячо сочувствует борьбе фермеров против трестов.

И все-таки реалистическая честность и добросовестность Норриса помогли ему наметить верные контуры, найти такие образы, через которые отчетливо отражаются две Америки. Таковы, с одной стороны, Берман, Шельгрим и Лиман Деррик, с другой — Дайк, Карахер, Пресли.

Монополистическая Америка великолепно представлена такими типическими образами, как главари железнодорожного треста Шельгрим и Джард, банкир и земельный спекулянт Берман, адвокат-политикан Лиман Деррик. Крупным планом рисует писатель образ Бермана, великолепно индивидуализированный.

Ричард Чейз считает, что Берман — это «кариатура на капиталиста»². Но Берман — отнюдь не карикатура, хотя у него отталкивающая внешность. Этот способный администратор, ловкий сутяжник, бессовестный ростовщик, наглый мошенник, всемогущий босс — фигура далеко не заурядная. Он — умелый исполнитель воли треста. Не случайно этот самый хитрый, вероломный и самый страшный делец гибнет, задохнувшись в трюме парохода во время погрузки пшеницы. Норрис намекает, что какие-то большие социальные силы сметут власть Берманов.

Обратимся к демократическому лагерю. Наряду с Магнусом Дерриком и Анникстером, Норрис показывает представителей трудового американского народа.

Таковы арендаторы Гувены. Судьба Гувенов — это судьба американских фермеров конца XIX в., разоряемых монополиями, превращаемых в арендаторов, становящихся бродягами и нищими. Гувен погибает во время перестрелки у оросительного канала, его жена умирает от голода на улице Сан-Франциско, а дочь становится проституткой.

¹ Фрэнк Норрис. Спут, стр. 368—369.

² Richard Chase. *The American Novel and its Tradition*. 1957, p. 194.

Норрис создает контрастные сцены, чередуя рассказ о гибели миссис Гувен и падении ее дочери с описанием роскошного обеда у Джерардов. Здесь Норрис выступает как подлинный народный писатель.

Трагична судьба благородного машиниста Дайка. Обманутый и разоренный железной дорогой, Дайк ведет борьбу один на один с могущественным трестом. Отсюда — неизбежность его поражения. Дайк выступает как олицетворение трудолюбия, мужества и героизма американского народа. В организованной борьбе пролетариата он проявил бы себя как талантливый и бесстрашный борец за народное счастье. Но Дайк трагически одинок.

Сложнее образ Карахера. С одной стороны, это — анархист, ученик Бакунина, предлагающий индивидуальный террор в борьбе против монополий. Норрис справедливо осуждает его за это. Но в то же время Карахер представляет самую революционную часть американского общества XIX в. Его устами Норрис высказывает смелые, передовые идеи. Карахер, например, считает, что только народ может справиться с магнатами Америки. «О, если бы только народ осознал свою силу! Если бы я мог пробудить его!»¹. Блестяще разоблачает Карахер буржуазную пропаганду о реформах и умеренности. Но настоящих путей борьбы он не знает.

Создать образ подлинного революционера-пролетария, верящего в организованную борьбу, Норрис не смог; в его Карахере только проглядывают черты такого человека.

Наконец, в лагере тружеников выступает и поэт Пресли. Образ этот имеет и эстетическое и политическое значение. В эстетическом плане образ Пресли зовет к борьбе за искусство идейное, служащее народу. Норрис создает яркую иллюстрацию к своей знаменитой статье «Ответственность романиста». Поэт Пресли — один из тех, кто в живом общении с народом, наблюдая его страдания и борьбу, проникается глубоким сочувствием к его трагической судьбе и чувством ответственности перед народом. Знаменателен его творческий путь: поэт-романтик, собирающий материал для большой романтической поэмы о Западе, он заканчивает тем, что забрасывает свою поэму, как ненужный хлам, и через сближение с людьми труда, с Гувенами, Дайком и Карахером, создает социальную поэму «Труженики». Норрис лишь в общих чертах характеризует это выдающееся произведение Пресли: «В этой поэме он поднимал вопрос о социальном переустройстве общества»².

Норрис подчеркивает неподкупность Пресли, его преданность народу. Хотя он бывает в домах миллионеров, он никогда не за-

¹ Фрэнк Норрис. Спрут, стр. 238.

² Там же, стр. 249.

бываст о бедности и страданиях тружеников земли. Во время роскошного обеда у Джерардов в его пылком воображении все эти изысканные леди, нежные создания, кажутся гарпиями, рвущими тела его друзей, павших у оросительного канала.

Образ Пресли имеет не только автобиографические черты. Прототипом для него послужил калифорнийский поэт Эдвин Маркхэм (1852—1930). Выйдя из простой трудовой семьи, Маркхэм стал учителем и директором школы. В 1899 г., когда Норрис приступил к созданию романа «Спрут», Маркхэм написал поэму «Человек с мотыгой». Поэма имела колоссальный успех, ее перепечатали все крупные газеты США, она была у всех на устах.

В своей поэме Маркхэм дает описание земледельца с мотыгой, измученного трудом и заботами, апатичного, с потухшим взором, неспособного наслаждаться ни красотой природы, ни искусством. Поэт страстно протестует против этого глумления над тружеником земли, низведенным до положения вьючного животного. Поэма заканчивается предсказанием наступления такого времени, когда «после векового молчания человек с мотыгой поднимется, сбросит с себя оковы и устроит суд над угнетателями»¹. Недостаток поэмы — в ее расплывчатости, в отсутствии определенного адреса. Речь идет не об американском фермере и американских монополиях, а вообще о тружениках земли и их угнетателях.

Такая неопределенность поэмы и явилась причиной того, что буржуазные издатели сделали на ней бизнес, используя настроения американских фермеров. Самому Маркхэму вскружила голову эта популярность. Он оставил даже пост директора школы, переехал в Нью-Йорк, пожал плоды популярности, но не создал больше ничего значительного.

Показательно, что Норрис ведет героя иным путем. Пресли не повторяет путь своего прототипа. Он издает поэму бесплатно. Отказавшись от гонорара, он отказывается и от славы. «Некоторое время его мучил соблазн пересечь континент, умчаться в Нью-Йорк и там окунуться в море славы, насладиться триумфом, который его ожидал. Но скоро он перестал думать об этой дешевой награде. Он серьезнее стал смотреть на вещи. Пресли хотел помочь народу, обществу, в котором он жил, — маленькому миру Сан-Хоакина, вступавшему в жестокую борьбу с железной дорогой. Эта борьба нашла своего поэта, и он говорил себе, что здесь его место»².

Таким образом, Норрис остается верен себе: и в работе «Ответственность романиста» и в романе «Спрут» он отстаивает свой идеал писателя-гражданина, отстаивает понятие о литературе как серьезном служении народу.

¹ Oscar Cargill. Ed. The Social Revolt, p. 308—309.

² Фрэнк Норрис. Спрут, стр. 258.

Вторая часть трилогии — роман «Омут» (1902) — явилась явной неудачей Норриса. Писатель не сумел изобразить деловой мир Чикаго с позиций критического реализма. Народа здесь нет и в помине. Образы дельцов и биржевых воротил идеализированы, противоречивы. Фальшив образ Креслера, крупного дельца Чикаго. Это — облагороженный джентльмен, занимающийся «честным» бизнесом и удерживающий главного героя, Дждвина, от «азартной игры» на бирже, но гибнущий сам.

Неубедителен и нетипичен образ Дждвина, хлебного короля Чикаго, «Наполеона с улицы Лассаль», пытавшегося закупить весь хлеб страны, чтобы диктовать свои цены, и потерпевшего банкротство. Дждвин — внутренне противоречивый образ. Спекулируя на бирже, Дждвин совершает благородные поступки. Он выступает за справедливость, как заступник «невинно пострадавшего» Харгуса, которого разорил «коварный и подлый» компаньон. Этот типичный для делового мира поступок Дждвина называет «самым грязным, самым подлым предательством»¹. И это говорит человек, который сам борется на бирже, не зная пощады и жалости, разоряя своих конкурентов, обрекая миллионы людей на голод!

Но Дждвин противоречив и в другом аспекте. Когда он ведет свою «великую игру» в качестве неведомого «быка», образ выдержан в тонах величия и героизации. «Почти богохульный в своей отваге,— пишет Норрис,— он вступил в борьбу с этим законом (спроса и предложения.— *Авт.*) и поднялся титаном»².

Но стоит Дждвину переступить порог своего дома, как он становится чувствительным, добрейшим мужем, способным «увлечься, как ребенок, пустяковыми или невинными затеями, дорогими сердцу»³. Норрис изобразил своего героя в личной жизни как существо пошлое, ограниченное. Бессознательно автор создает верный портрет капиталиста в быту, почти сатиру на него.

На эту особенность обратил внимание У. Тэйлор в 1942 г. Тейлор делает вывод, что «Дждвин происходит не по линии Айвенго Вальтер Скотта, а скорее он — предшественник Бэббита Льюиса»⁴. Но Тэйлор совершает грубую ошибку, когда на основании единственного неудачного романа Норриса относит этого писателя к литературе неоромантизма, к реакционному лагерю⁵.

В связи с этим встает чрезвычайно важный вопрос об эволюции Норриса.

¹ Frank Norris. The Pit. N. Y., 1903, p. 319.

² Там же, стр. 374.

³ Там же, стр. 202.

⁴ W. Taylor. The Economic Novel in America, p. 304.

⁵ Там же, стр. 115.

В американском литературоведении есть тенденция считать «Омут» отступлением от реализма, ренегатством. Мнение проф. Тэйлора не является исключением. Еще раньше него проф. Ф. Патти (в 1930 г.) развил такую концепцию относительно эволюции Норриса: «С момента приезда в Нью-Йорк (т. е. с 1898 г.—*Авт.*) все больше и больше мы находим в его творчестве симптомы капитуляции». Патти ссылается при этом на рассказ Норриса «Догорающие огни», написанный еще в начале его писательской деятельности. Здесь речь идет о талантливом писателе, который растратил себя на пустяки и погубил свой талант. Проф. Патти считает этот рассказ «пророчеством» грядущей капитуляции Норриса: «Норрис прекратил борьбу в Нью-Йорке. Его последний роман «Омут» — произведение условное, дань моде. Его бунтарство, подобно бунтарству Гарленда, заметно ослабло. Все бунтари той эпохи капитулировали»¹.

Однако творческое наследие Норриса не дает основания для такого вывода. Патти игнорирует многие вещи, в частности рассказ «Сделка с пшеницей», написанный Норрисом вскоре после окончания «Омута». Этот рассказ представляет собой великолепное решение той темы, которая была поставлена в «Омуте», но неверно раскрыта. Здесь смысл биржи четко показан писателем: проклятие капитализма в том, что продукт не может попасть к потребителю, не превратившись в товар. И этот процесс песет неслыханное обогащение дельцам и разорение производителей.

Фермер Льюистон, разоренный в результате спекуляций биржевиков, уходит в город и пополняет армию безработных. Рисуя перипетии битвы между «быками» и «медведями», Норрис показывает, что народ всегда страдает, кто бы из капиталистов ни победил. Вот классическая оценка роли «финансовых гениев» в жизни США: «С одной стороны нищает фермер — производитель пшеницы, с другой — рабочий, потребитель пшеницы. А между ними стоят биржевики — люди, в жизни не видевшие пшеницы, которой они торгуют; они продают и покупают хлеб всего мира, ставят на карту пищу целых народов, плутуют, мошенничают, совершают темные, закулисные сделки, а потом легко сговариваются между собой, веселые, довольные, могучие, несокрушимые»².

Рассказ «Сделка с пшеницей» стоит всего романа «Омут». Это — блестящий реванш, который взял Норрис после своего поражения.

Рассматривая роман «Омут» и другие слабые вещи Норриса, приходится говорить о пагубном влиянии капиталистической, денежной культуры на талантливого художника, т. е. о явлении,

¹ F. L. Pattee. The New American Literature. 1890—1915, p. 40—42.

² «Американская новелла XIX века», стр. 570.

сходном с тем, которое произошло с Д. Лондоном. Но было бы грубым извращением фактов говорить о дезертирстве Норриса из прогрессивного лагеря. О его верности реалистическому искусству говорит не только рассказ «Сделка с пшеницей», но и прекрасные литературно-критические статьи, и самая лучшая из них — «Ответственность романиста», написанная незадолго до смерти (Норрис умер 25 октября 1902 г.) и опубликованная в декабре 1902 г. В ней Норрис, осудив модных писателей, торгующих своим пером, проникновенно говорит о народе, о его праве на правду и о долге писателя говорить эту правду.

Эта статья — лучшее доказательство того, что Норрис до конца своей жизни остался верен реализму и народу.

Заключение

Решающее значение для понимания особенностей развития критического реализма в США имеет высказывание В. И. Ленина о революционной традиции американского народа. «В американском народе есть революционная традиция, которую восприняли лучшие представители американского пролетариата... Эта традиция — война за освобождение против англичан в XVIII веке, а затем гражданская война в XIX веке». Нельзя отрицать, продолжает В. И. Ленин, «величайшее, всемирно-историческое, прогрессивное и революционное значение гражданской войны 1863—1865 годов в Америке!»¹.

Только в свете этого высказывания В. И. Ленина мы можем понять и обличительные тенденции американского романтизма, и расцвет аболиционистской литературы, и сатирическое начало в американском юморе, а также тот политический накал и страстность обличения власти капитала, которые характерны для творчества Мельвиля, Торо, Липпарда и Уитмена.

После Гражданской войны начинается борьба широких масс американского народа против нового рабства — наемного, капиталистического рабства, — против владычества монополий. Именно в этот бурный период американской истории, с 1865 по 1885 г., и происходит формирование американского критического реализма как ведущего направления. Эта борьба, независимо от того, как далеко стояли от нее пионеры американского реализма, обусловила лучшие черты их творчества: интерес к большим социальным проблемам, смелость обличения власти монополий, защиту демократических требований, защиту прав простого человека. В этот период Америка выдвинула таких великих реалистов, как Марк Твен, Де Форест, Ребекка Хардинг Дэвис, Жоакин Миллер, Генри Кинен, Джоэл Гаррис, с деятельностью которых связана творческая зрелость реализма в США.

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 28, стр. 51.

Американский критический реализм развивался в живом общении с европейским реализмом, которому он обязан многими своими ценными достижениями. К тому моменту, как в США писатели-романисты только начинали осваивать социальный роман, европейские реалисты накопили уже огромный опыт, имели блестящие достижения в этой области. Американские реалисты не замедлили воспользоваться этим опытом, что помогло им поднять реализм в США на уровень лучших достижений мировой литературы. Известно, что Брет Гарт учился мастерству у Диккенса, творчески используя его опыт; Джон Де Форест и Генри Кинен упорно и вдохновенно изучали творчество Бальзака и Теккерея, прежде чем взяться за перо.

В 70-х годах, в период подъема американского реализма, в разгар фермерско-рабочего движения, огромную популярность в США приобретают романы русских писателей, особенно Гоголя, Тургенева и Толстого. Их горячий гуманизм, их покоряющая правда, их серьезность, их высокая идейность — все это захватило американских читателей и писателей. Передавая настроения литературных кругов США 70-х годов, Р. Геттман писал: «Американцы решили, что если они должны были иметь реализм, то он должен быть вариантом русского реализма».

Эти факты заставляют американских ученых нашего времени внести поправку в распространенное мнение о том, что американский роман вырос из английской традиции, и поставить вопрос о русской традиции в американской литературе¹.

Не случайно в России и США такое сильное развитие получила разработка вопросов реалистической эстетики. Знаменательно, что в этой ответственной области американские мыслители и писатели заметно тяготеют к школе русских революционеров-демократов.

Через весь XIX в. в литературе США проходит красной нитью идея о гражданском долге писателя, о социальной функции искусства. Уже романтики и творцы раннего юмора продемонстрировали эти функции, показали силу литературы, служащей интересам народа. Глубокий след в литературе США оставили книги Генри Торо как образец выполнения писателем своего гражданского долга. Книги Торо заложили фундамент реалистической эстетики в США. Торо сравнивал труд писателя, создающего духовную пищу, с трудом пахаря — кормильца общества.

Писатели второй половины XIX в. еще выше подняли знамя реалистической эстетики, обогатив ее новыми положениями.

В период безраздельного господства бостонской школы Ребекка Хардинг Дэвис в 60-х годах заявила, что литература обязана показывать сегодняшний день, повседневную действитель-

¹ См., например, Van Whyck Brooks. Howells, His Life and World. N. Y., 1959, p. 67.

ность; она должна показать прозу жизни, «события, которые ежедневно случаются в любом пакхаузе или рабочем предместье». Но самым крупным эстетическим завоеванием Дэвис являлась ее идея о том, что, проникая в глубь народной жизни, писатель должен искать ответ на вопрос: в чем спасение эксплуатируемых масс.

В авангарде прогрессивной литературы послевоенной Америки шел Уолт Уитмен. Своим трактатом «Демократические дали» (1871) Уитмен вписал самую блестящую главу в историю эстетической мысли в США XIX в. Уитмен во весь голос воспел трудовой народ и с точки зрения народа подходил к оценке литературы. Наголову разбив последовательницу бостонской школы — «традицию благопристойности», Уитмен громко провозгласил, что литература должна «поднять веру в величие и достоинство человека», вдохновлять его на борьбу за лучшее будущее.

Ближайшим последователем Уитмена должен быть назван Жоакин Миллер, неутомимый и страстный обличитель буржуазного общества. В творчестве Миллера видны поиски нового метода, который в XX в. оформится как метод социалистического реализма. Хотя последующие демократические писатели не вернули этой стороне эстетики Уитмена и Миллера, но они продолжили их демократические и гуманистические традиции.

Положительное значение в деле развития реалистической эстетики в США имела деятельность Генри Джеймса и У. Д. Хоуэллса на поприще литературной критики. Они знакомили писателей США с лучшими достижениями европейского реализма, они призывали их хранить верность знамени Бальзака, Тургенева и Толстого.

В самом конце XIX в. с серией критических статей выступил Фрэнк Норрис. Опираясь на национальные традиции, продолжая линию Уитмена, а также вдохновленный идеями Льва Толстого, Норрис подвел своеобразный итог достижениям реалистической эстетики США. Особенно глубоко разработан им вопрос об ответственности писателя перед обществом, о служении народу.

Каковы же идейные и художественные достижения американского реализма XIX в.?

В соответствии с гражданскими тенденциями, свойственными эстетической мысли США, в американской литературе XIX в. большое развитие получила социальная сатира. На протяжении всего XIX в., начиная от Купера и Мельвиля и кончая Марком Твенном, сатирическое оружие не ржавело в арсенале американской литературы.

Крупным литературным достижением американского реализма XIX в. является блестящая разработка жанра новеллы, а также создание жанра большого социального романа.

Американский реализм XIX в. внес достойный вклад в мировую литературу, поставив две великие проблемы.

Первая проблема, столь часто затрагиваемая в произведениях реалистов США XIX в., — это проблема мира и борьбы за мир. Гневный протест против войны, страстное осуждение несправедливых, захватнических войн и столь же страстное стремление к миру, неутомимость в защите дела мира и богатый запас аргументов в пользу торжества сил мира над силами войны — все это характеризует творчество Себы Смита, Торо, Эмерсона, Сиднея Ланьера, Крейна, Марка Твена.

Вторая великая проблема американского реализма XIX в. — это проблема социальной справедливости, граничащей с социализмом. Разумеется, эта проблема не была решена, но она была поставлена. Беспощадное осуждение капиталистического строя как уродливого и преступного часто сопровождается в произведениях американских реалистов требованием уничтожения этого строя и замены его новым, справедливым (Торо, Липпард, Уитмен, Миллер, М. Уилкинс, Хоуэллс, Норрис).

Поставив эти две великие проблемы, реалисты США XIX в. выразили сокровенные чаяния, подлинные настроения своего народа. И поскольку эти сокровенные чаяния народа не могут измениться, из этого следует вывод, что в наше время стремление американских империалистов к войне и реставрации капитализма во всем мире не может найти поддержки у американского народа, стремящегося к миру и социальной справедливости.

Наконец, американский реализм принес в мировую литературу свои оригинальные, неповторимые черты.

Русский критик В. Чуйко, уже в конце XIX в. восставший против недооценки американской литературы, так писал о ее оригинальности: «Американцы во всемирной литературе заняли особое, но исключительно им принадлежащее место. Странная свежесть их художественной концепции, своеобразная прелесть формы и какая-то чисто американская эксцентричность, не поддающаяся более точному определению, — все это ставит литературу штатов наряду с самыми богатыми литературами Западной Европы»¹.

Вывод В. Чуйко справедлив. Но его определение своеобразия американского реализма, при всей меткости, нуждается в комментариях. Да, американская реалистическая литература XIX в. оригинальна, подчас странна и необычна, как весь уклад жизни американцев. Но этой оригинальности не было бы, если бы американские реалисты подчинились канонам бостонской школы и «традиции благопристойности». Они отвергли эти каноны и погрузились в родники народной жизни, найдя мощную

¹ Собрание сочинений Брет Гарта в шести томах, т. I, Спб., 1895, стр. XV.

опору в фольклоре и народном юморе. Они учились на этих образцах, иногда грубых и неотшлифованных, но всегда оригинальных, полных жизненной правды и наблюдательности; они учились понимать особенности склада народного ума, народного взгляда на жизнь. Именно отсюда идет «свежесть их художественной концепции», «своеобразная прелесть формы» и «чисто американская эксцентричность». Так было с Бичер Стоу, Уитменом, Брет Гартом, Джоэлем Гаррисом, Эгглстоном, Марком Твенем.

Достижения стоили немалых сил и жертв, ибо на пути пионеров американского критического реализма встали фурии капиталистической Америки. Как это ни парадоксально, но считавшаяся самой демократической страной в XIX в. Америка, с точки зрения цензуры, немногим отличалась от царской России.

Правда, в США не было цензуры в таком обнаженном виде, как в России, и писателей не ссылали на каторгу. Но зато в распоряжении правящих кругов США были другие средства для удушения правдивого слова: они могли спустить с цепи страшного зверя, свирепую Горгону — печать; они могли закрыть двери издательства; они могли организовать либо кампанию травли, либо устроить заговор молчания.

История формирования критического реализма в США полна скрытых и явных трагедий. Брет Гарт, осмелившийся показать моральное превосходство отщепенцев над буржуа и священниками, был заправлен, выжит из Америки и умер на чужбине. Жоакин Миллер тоже вынужден был покинуть родину на пятнадцать лет и только в Англии смог опубликовать свои лучшие произведения. Ребекка Хардинг Дэвис, опустившаяся в девятый круг ада капиталистической Америки, чтобы показать страдания американского пролетариата, подверглась остракизму и до сих пор презрительно третируется буржуазным литературоведением.

Заговор молчания был устроен против великого реалиста Де Фореста. Этого мастера социально-психологического романа американские критики и издатели заставили к концу жизни уйти в далекое прошлое Америки, в колониальный период. Не признанный никем и замолчанный критикой, Де Форест ушел в могилу с горьким сознанием своей неудачи. Генри Кинен издал свой смелый роман «Денежные воротилы» анонимно, ибо его, фигурально выражаясь, немедленно линчевали бы блюстители буржуазных устоев.

Жестокая травля и гонения обрушились на Генри Фуллера — честного реалиста, осмелившегося сказать правду о мерзостях буржуазного предпринимательства, о грязи и преступлениях монополистов США.

Моральной и творческой пытке был подвергнут и гений американской литературы Марк Твен. Этот плебей, этот лощан с Миссисипи оказался в кругу уважаемых ханжей, ограниченных мещан, боявшихся, как огня, реальной жизни. Именно

свирепая цензура, деспотизм общественного мнения зажимали рот Марку Твену, не давали ему возможности говорить в полный голос о том, что было его подлинным призванием. Гений Твена искал выхода, его творческая энергия разряжалась иногда в произведениях, обходящих прямой показ Америки, но всегда связанных со своей страной, полных иносказаний и намеков.

Политика травли и подкупа талантливых писателей США дала реакции частичные плоды. Монополиям удалось заставить некоторых реалистов сойти с реалистических позиций, дезертировать из прогрессивного лагеря (Г. Фредерик, Вилл Пейн, Х. Гарленд).

Но история американской литературы в то же время убеждает нас, что тщетны были попытки реакционной критики задержать возникновение критического реализма, задушить его в зародыше. Точно так, как правящие классы США не в силах были остановить фермерское движение и борьбу пролетариата, они не смогли остановить тех, кто своими правдивыми книгами объективно объяснял причины этой борьбы и оправдывал ее.

Новый этап развития американского критического реализма начинается после событий 1886 г., которые потрясли Америку, поколебали веру в американскую демократию, заставили миллионы американцев понять, что свобода и демократия в Америке были иллюзорными.

Вот почему, несмотря на колоссальные средства воздействия, несмотря на всемерную поддержку реакционных течений в литературе США конца XIX в., монополистической Америке не удалось остановить развитие критического реализма, разгромить прогрессивные силы, выдвинувшие таких мастеров, как Мэри Уилкинс, Фуллер, Норрис, Крейн, Б. Уэнделл и др.

История становления американского критического реализма убеждает нас, что лучшие демократические писатели США XIX в. никогда не складывали оружия и неустанно обличали те реакционные силы, из которых вырос современный американский империализм.

В вековой борьбе за правдивое изображение жизни, за социальную справедливость американские мыслители и писатели XIX в. создали великие художественные ценности.

Американские реалисты XX в. получили богатейшее наследство. Но хранить наследство,—говорит В. И. Ленин,—вовсе не значит ограничиваться им, а развивать его на основе творческого освоения¹.

Справедливость этих слов В. И. Ленина подтверждается опытом американской литературы XX в. Теодор Драйзер вырос на традициях Торо, Уитмена и Марка Твена. В его романах и публицистике угадывается гражданское мужество Торо, плебейский дух и горячий демократизм Уитмена и Твена. И в то же время

¹ См. В. И. Ленин. Соч., т. 2, стр. 494.

Драйзер — это новая ступень в развитии реализма, новое оригинальное искусство.

То же самое можно сказать о Джеке Лондоне. Его революционный пафос ведет свое начало от мятежных художников XIX в. — Мельвиля и Жоакина Миллера. В творчестве Джека Лондона живет мельвилевское и миллеровское страстное осуждение капиталистической цивилизации, стремление героев вырваться прочь за ее пределы, доказать свою полноценность не с помощью денег, а за счет мужества и благородства. И в то же время Лондон не повторяет своих предшественников, а *развивает* их традиции, создав «Железную пята», «Мексиканца», революционную публицистику.

Точно так же традиции Эдгара Хоу творчески развил Синклер Льюис, создав новый собирательный образ провинциального города США в «Главной улице» и образ американского мещанина XX в. Бэббита, имя которого стало нарицательным.

Несколько по-иному обстоит дело в этом плане с Хемингуэем, Стейнбеком и Фолкнером. Их творчество тоже выросло на родной почве и впитало в себя традиции реализма XIX в. Правда, они больше сохраняют верность традициям, чем развивают их.

Хемингуэй связан с традициями Норриса и Крейна. Именно от этих писателей у него ощущение трагизма американской действительности, отвращение к захватническим войнам. Есть много общего и в стиле сравниваемых писателей — нелюбовь к длинным периодам, «телеграфный стиль», лапидарность, авторская отчужденность.

В своем лучшем романе «Гроздь гнева» (1929) Стейнбек продолжил традиции Ж. Миллера. Он показал, что, хотя эпоха переселения на Запад ушла в прошлое, американские труженики по-прежнему кочуют по стране в поисках куска хлеба. Помиллеровски показал Стейнбек великую выносливость многострадающих тружеников и назревающий в них гнев.

Искусство Фолкнера уходит своими корнями в глубь XIX в. и соприкасается с ранним американским юмором — творчеством Лонгстрита, Хупера, Джорджа Гарриса, создавших образы белых бедняков Юга. В изображении аристократического Юга романы Фолкнера напоминают «Кэйт Бомонт» Де Фореста и «Грандиссимесов» Кейбла: тот же страшный и нелепый мир людей, изуродованных рабовладельческой системой.

Эти примеры убеждают нас, насколько плодотворны традиции американского реализма XIX в. Их продолжение и развитие сулит прогрессивной литературе США огромный расцвет в будущем.

Библиография

I. Классики марксизма о США

- К. Маркс. Капитал, т. I, 1955.
- К. Маркс. Обращение к национальному рабочему союзу Соединенных Штатов. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XIII, ч. I.
- К. Маркс. Гражданская война в Соединенных Штатах. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XII, ч. II.
- К. Маркс. Президенту Соединенных Штатов Америки Аврааму Линкольну. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XIII, ч. I.
- Ф. Энгельс. Интернационал в Америке. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XIII, ч. II.
- Ф. Энгельс. О концентрации капитала в Соединенных Штатах. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XV.
- Ф. Энгельс. Приложение к американскому изданию «Положения рабочего класса в Англии». К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVI, ч. I.
- Ф. Энгельс. Выборы президента в Америке. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVI, ч. II.
- К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные письма. М., 1953.
- В. И. Ленин. К характеристике экономического романтизма. Соч., т. 2.
- В. И. Ленин. Империализм, как высшая стадия капитализма. Соч., т. 22.
- В. И. Ленин. Письмо к американским рабочим. Соч., т. 28.
- В. И. Ленин. Успехи американских рабочих. Соч., т. 18.
- В. И. Ленин. Итоги и значение президентских выборов в Америке. Соч., т. 18.
- В. И. Ленин. Новые данные о законах развития капитализма в земледелии. Соч., т. 22.
- В. И. Ленин. Русские и негры. Соч., т. 18.

II. Литература по истории США

- Бимба А. История американского рабочего класса. М., 1930.
- Богарт. Э. Экономическая история Соединенных Штатов. М., 1927.
- Бойер Р. и Моррейс Г. Нерассказанная история рабочего движения. М., 1957.
- Ефимов А. К истории капитализма в США. М., 1934.
- Ефимов А. Очерки истории США. От открытия Америки до Гражданской войны. М., 1955.

- Зубок Л. И. Очерки истории США. 1877—1918. М., 1956.
 Кучинский Ю. История условий труда в США с 1789 по 1947 г. М., 1948.
 Лайдберг Ф. 60 семейств Америки. М., 1948.
 Лафарг П. Американские тресты. Слб., 1906.
 Очерки новой и новейшей истории США, т. I и II, М., 1960.
 Петтигру Р. Ф. Торжествующая плутократия. М., 1922.
 Фонер Ф. История рабочего движения в США. М., 1949.
 Фостер У. З. Негритянский народ в истории Америки. М., 1955.
 Фостер У. З. Очерк политической истории Америки. М., 1955.
 Adamic L. Dynamit. The Story of Class Violence in America. New York, 1931
 Allen J. Reconstruction. The Battle for Democracy (1865—1876). New York, 1937.
 Beard Ch. A. and Beard M. R. The Rise of American Civilization, 2 vol. New York, 1933.
 Bimba A. The History of the American Working Class. Moscow, 1934.
 Buck P. H. The Road to Reunion, 1865—1900. Boston, 1937.
 Carlton F. T. Organised Labor in American History. New York, 1920.
 Du Bois W. E. B. Black Reconstruction. New York, 1935.
 Foster W. Z. Misleaders of Labor. New York, 1927.
 Foster W. Z. From Bryan to Stalin. New York, 1937.
 Lingley Ch. R. Since the Civil War. New York, 1926.
 Morison S. E. and Commager H. S. The Growth of the American Republic. 2 vols. New York, 1942.
 Paxton F. L. History of the American Frontier 1763—1893. Boston, 1924.
 Reck H. T. Twenty Years of the Republic. 1885—1905. New York, 1906.
 Tarbell J. M. The Nationalizing of Business, 1878—1898. N. Y., 1936.
 Turner F. The Significance of the Frontier in American History. New York, 1935.
 Woodson C. G. The Negro in Our History, Washington, 1945.

III. Общие работы по американской литературе XIX в.

- История американской литературы, т. I. АН СССР, М., 1947.
 Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли, т. II. Бунт романтизма. М., 1962; т. III. Возникновение критического реализма в Америке. М., 1964.
 Самохвалов Н. И. Возникновение критического реализма в литературе США. 1830—1885. Краснодар, 1961.
 Barzun, Jacques. The Energies of Art. Studies of Authors, Classic and Modern. New York, 1956.
 Blair, Walter. Roots of American Realism («The University of Review», VI, June 1940).
 Blankenship, Russel. Literature as the National Mind, New York, 1931.
 Bourne, Randolph. The History of a Literary Radical. New York, 1919.
 Boynton, Percy. Literature and American Life. New York, 1936.
 Brooks, Van Wyck. America's Coming of Age. New York, 1915.
 Brooks, Van Wyck. The Flowering of New England, 1815—1865. 1940.
 Brooks, Van Wyck. New England: Indian Summer. 1865—1915. New York, 1941.
 Brooks V. W., Bettman O. L. A Pictural History of American Literature. London, 1956.
 Brown C. A. The Achievement of American Literary Criticism. Representative Selections from Three Hundred Years of American Criticism. New York, 1954.
 Burton, Richard. Literary Leaders of America. New York, 1903.
 Cady O. W., Hoffman F. J., Pearce R. H. The Growth of American Literature. Vol. I, New York, 1956.

- Calverton V. F. *The Liberation of American Literature*. New York, 1932.
- Cambridge. *History of American Literature*. Vol. II, III.
- Chase, Richard. *The American Novel and its Tradition*. New York, 1957.
- Clark, Harry. Ed. *Transitions in American Literary History*. Durham, North Carolina, 1953.
- Clark H., Fogle R., Falk R. *The Development of American Literary Criticism*. Chapel Hill, 1955.
- Coan O. W., Lillard R. *America in Fiction. An Annotated List of Novels that Interpret Aspects of Life in USA*. New York, 1945.
- Cowie, Alexander. *The Rise of the American Novel*. New York, 1948.
- Denny M. and Gilman W. Ed. *The American Writer and the European Tradition*. Minneapolis, 1950.
- Fadiman, Clifton. *The American Treasury. 1455—1955*. New York, 1955.
- Foerster, Norman. Ed. *The Reinterpretation of American Literature*. New York, 1928.
- Foerster, Norman. Ed. *American Critical Essays XIX-th and XX-th Centuries*. London, 1930.
- (A) *History of American Literature in 4 volumes*. Cambridge, Mass, 1919—1921.
- Hicks, Granville. *The Great Tradition. An Interpretation of American Literature since the Civil War*. New York, 1935.
- Kazin, Alfred. *On Native Grounds*. New York, 1942.
- Knight, Grant. *American Literature and Culture*. New York, 1932.
- Losh, Lillie. *The Early American Novel*. New York, 1907, Sec. ed. 1930.
- Macy, John. *The Spirit of American Literature*. New York, 1912.
- Macy, John. Ed. *American Writers on American Literature*. New York, 1934.
- Matthiesen F. O. *American Renaissance*. New York, 1941.
- Mumford, Lewis. *The Brown Decades: a Study of the Artist in America, 1865—1895*. New York, 1931.
- (The) *Oxford Companion to American Literature*. New York, 1956.
- Parrington, Vernon Lewis. *Main Currents in American Thought*. Vol. III. *The Beginnings of Critical Realism in America*. New York, 1931.
- Pattee, Fred Lewis. *The History of American Literature since 1870*. New York, 1915.
- Pattee F. L. *The New American Literature, 1890—1915*. New York, 1931.
- Payne W. Ed. *American Literary Criticism*. New York, 1934.
- Pritchard, John Paul. *Criticism in America*. Norman: University of Oklahoma Press, 1956.
- Quinn, Arthur Hobson. *American Fiction. An Historical and Critical Survey*. New York, 1936.
- Quinn A., Murdock K., Gohdes C. and Whicer G. *The Literature of the American People*. N. Y., 1951.
- Smith, Bernard. *Forces in American Criticism*. New York, 1939.
- Spear M. *The Political Novel*. New York, 1924.
- Spiller R., Thorp W., Johnson Th., Candy H. Ed. *Literary History of the United States*. Vol. I—II. New York, 1948. Sec. ed. 1953.
- Springarn, Joel. Ed. *Criticism in America: Its Functions and Status*. New York, 1924.
- Stovall, Floyd. Ed. *The Development of American Literary Criticism*. The University of North Carolina Press, 1955.
- Taylor W. *A History of American Letters*. New York, 1936.
- Taylor W. *The Economic Novel in American Literature*. New York, 1942.
- Van Doren, Carl. *Contemporary American Novelists*. New York, 1922.
- Van Doren, Carl. *The American Novel. 1789—1939*. New York, 1946.
- Wagenknecht, Edward. *Cavalcade of the American Novel, from the Birth of the Nation to the Middle of the Twentieth Century*. New York, 1952.
- Woodberry, George. *American Literature*. New York, 1903.
- Zabel, Morton. *Literary Opinion in America*. New York, 1937.

Библиографические труды

- Blank, Jacob. *Bibliography of the American Literature*. Vol. 1, 2, 3, 4. New Haven, 1959—1963. Этот много томный труд (четвертый том доводит перечень писателей до буквы «h») страдает, однако, существенными недостатками, вытекающими из консервативных позиций составителя. Достаточно сказать, что в нем полностью обойдено молчанием одно из самых ярких имен американской литературы XIX в. — имя Ребекки Хардинг Дэвис — смелого новатора и бесстрашной реалистки. Точно так же не нашлось места для Эдгара Хоу, одного из зачинателей критического реализма в литературе США. В то же время реакционнейшему писателю О. У. Холмсу, главарю бостонской школы, отведена поистине львиная доля — 107 страниц в книге большого формата!
- Burke W. and Howe W. *American Authors and Books. 1640 to the Present Day*. New York, 1943. Rev. ed., 1962.
- Coan O. and Lillard R. *America in Fiction An Annotated List of Novels that Interpret Aspects of Life in USA*. New York, 1954.
- Fullerton B. *Selective Bibliography of American Literature. 1775—1900*. N. Y., 1932.
- Gerstenberg D. and Hendrick G. *The American Novel. 1789—1959. A checklist Twentieth-Century Criticism*. Denver, 1961.
- Gohdes, Clarence. *Bibliographical Guide to the Study of the Literature of the USA*. Duke University Press, 1959.
- Herzberg, Max. *The Readerss Encyclopedia of American Literature*. New York, 1962. Кроме библиографического материала, том содержит обзорные статьи о творчестве наиболее крупных писателей США XIX—XX веков.
- Kunitz S. and Hausrat H. *American Authors. 1600—1900. A Biographical Dictionary of American Literature*. N. Y., 1945.
- Sherman D. and Redcliff R. *Literary America. A Chronicle of American Writers from 1600 to 1952*. New York, 1953.
- Spiller R., Thorp W., Johnson Th., Canby H. Ed. *Literary History of the United States. Bibliography Supplement* ed. by R. Ludwig. New York, 1959. К своей двухтомной «Литературной истории Соединенных Штатов» (1948; второе издание вышло в одном томе в 1953 г.) составители издали библиографию отдельным томом. Пока что — это наиболее полная библиография по американской литературе XIX—XX вв.

Глава I

- Белинский В. Г. *Путеводитель в пустыне или озеро-море*. Роман Джеймса Фенимора Купера. Полн. собр. соч., т. 4.
- Герцен А. И. *Былое и думы*. Гослитиздат, 1946.
- Добролюбов Н. А. *Путешествие по Северо-американским Штатам, Канаде, и острову Кубе*. Соч. А. Лаккера. Полн. собр. соч., т. 4.
- Елистратова А. А. *Литература раннего романтизма*. Ирвинг, Брайнт, Купер (см. «Историю американской литературы» АН СССР, т. I, 1947).
- Елистратова А. А. *К проблеме соотношения реализма и романтизма* (см. сборник «Проблемы реализма в мировой литературе», М., 1959).
- Пушкин А. С. *Джон Теннер*. Полн. собр. соч., т. 12.
- Сильман Т. И. *Литература американского романтизма*. По, Готорн, Мельвил (см. «Историю американской литературы», т. I).
- Anderson, Charles. *Melville in the South Seas*. New York, 1939.
- Arvin, Newton. *Hawthorne*. Boston, 1929.
- Arvin, Newton. *Herman Melville, 1950*.
- Arvin, Newton. *Longfellow. His Life and Work*. Boston, 1962.
- Baird, James. *Ishmael*. Baltimore, 1956.
- Blackmore R. *The Expence ox Greatnessn*. New York, 1940.
- Brooks, Van Whyck. *The World of Washington Irving*. New York, 1940.
- Brooks, Van Whyck. *The Times of Melville and Whitman*. New York, 1947.
- Buranelly, Vincent. *Edgar Allan Poe*. New York, 1961.

- Canby, Henry. Thoreau. Boston, 1939.
- Cantwell, Robert. Nathaniel Hawthorne. The American Years. New York, 1948.
- Chase, Richard. Herman Melville. A. Critical Study. New York, 1949.
- Chipperrild, Faith. In Quest of Love. The Life and Death of Margareth Fuller. New York, 1957.
- Clavé, Marcel. Fenimore Cooper. Sa vie et son oeuvre: La jeunesse (1789—1826). Aix-en-Provence, 1938.
- Condry W. M. Thoreau. New York, 1954.
- Cook, Reginald. Passage to Walden. Boston, 1949.
- Davidson, Edward. Hawthorne's Last Phase. New Haven, 1948.
- Davidson, Edward. Poe. A Critical Study. Cambridge, Mass., 1957.
- Davis, Merrel. Melville's «Mardi». A Chartless Voyage. New Haven, 1952.
- Fagin, Brillion, Jr. Symbolism and American Literature. Chicago, 1953.
- Fogle, Richard. Hawthorne's Fiction. The Light and the Dark. Norman, 1952.
- Frédéric, Pierre. Herman Melville. Paris, 1950.
- Geist, Stanly. Herman Melville. The Tragic Vision and the Heroic Ideal. Cambridge, Mass., 1939.
- Goddard W. A. Studies in New England Transcendentalism. New York, 1949.
- Grossman, James. James Fenimore Cooper. New York, 1949.
- Harding, Walter. Thoreau: A Century of Criticism. Dallas, 1954.
- Harding W. and Bode C. Ed. The Correspondence of Henry David Thoreau. New York, 1958.
- Hopkins, Vivian. Spires of Form. A Study of Emerson's Aesthetic Theory. Cambridge, Mass., 1951.
- Hough, Henry Thoreau of Walden. The Man and His Eventful Life. New York, 1956.
- Howard, Leon. Herman Melville. A Biography. Berkely, 1951.
- Huggard W. A. Emerson and the Problem of War and Peace. A Dissertation submitted... for the Degree of Doctor of Philosophy in the State University of Iowa. 1938.
- Jones, Howard. The Iron String. Cambridge, Mass., 1950.
- Krutch, Joseph. Henry David Thoreau. New York, 1948.
- Kuhnelt H. Die Bedeutung von Edgar Allan Poe für die Englische Literatur. Innsbruck, 1949.
- Lemmonier L. Edgar Poe et les conteurs français. Paris, 1949.
- Levin, Harry. The Power of Blackness. New York, 1958.
- Lewis R. W. The American Adam. Chicago, 1955.
- Leyda, Jay. The Melville Log. A Documentary Life of Herman Melville. 1819—1891. 2 vols. New York, 1951.
- Liljegren, Sten. The Revolt Against Romanticism in American Literature. Upsala, 1945.
- Male, Roy, Jr. Hawthorne's Tragic Vision. Austin, 1957.
- Mason, Ronald. The Spirit Above the Dust. A Study of Herman Melville. London, 1951.
- Matthiessen, Fergus Oscar. The American Renaissance. Art and Expression in the Age of Melville and Whitman. New York, 1941.
- Mayoux, Jean-Jacques. Melville par lui-même («Ecrivance do toujours», 1958, N 44).
- Mayoux, Jean-Jacques. La Langue et le style de Melville («Etude Anglaises», Juillet—Septembre, 1960, N 3).
- Metzger, Charles. Emerson at Greenough. Transcendental Pioneers of an American Aesthetics. Berkely, 1954.
- Miller, Perry. Ed. The American Transcendentalists. Their Prose and Poetry. New York, 1957.
- Miller, Perry. The Raven and the Whale. New York, 1957.
- Mumford, Lewis. Herman Melville. 1929.
- Olson, Charles. Call me Ishmael. New York, 1947.
- Paul, Sherman. Emerson's Angle of Vision. Man and Nature in American

- Experience. Cambridge, Mass., 1952.
- Paul, Sherman. The Shores of America. Thoreau's Inward Exploration. Urbana, 1958.
- Pollard, John Greenleaf Whittier, Friend of Man. Boston, 1949.
- Rosenberry E. Melville and the Comic Spirit. Cambridge, Mass., 1955.
- Rusk, Ralph. The Life of Ralph Waldo Emerson. New York, 1949.
- Sedgwick W. E. Herman Melville. The Tragedy of Mind. 1944.
- Seybold, Ethel. Thoreau. The Quest and the Classics. New Haven, 1951.
- Shanly, James. The Making of Walden, with the Text of the First Version. Chicago, 1957.
- Shulenberg A. Cooper's Theory of Fiction. Lawrence, 1955.
- Smith, Edwin. A Thoreau for Today («Mainstream», April—May, 1960).
- Stern, Milton. The Fine Hammered Steel of Herman Melville. Urbana, 1957.
- Stewart, Randell. Nathaniel Hawthorne. New Haven, 1948.
- Stoller, Leo. After Walden. Thoreau's Changing Views on Economic Man. Stanford, 1958.
- Stone, Geoffrey. Melville. New York, 1949.
- Stovall, Floyd. Ed. Eight American Authors. New York, 1956.
- Thompson L. Melville's Quarrel with God. Princeton, 1952.
- Thorp, Willard. Herman Melville (Herman Melville. Representative Selections. Ed. by W. Thorp. New York, 1938).
- Tilton, Eleonore. Amiable Autocrat. A Biography of Oliver Wendell Holmes. New York, 1947.
- Van Doren, Mark. Nathaniel Hawthorne. New York, 1949.
- Von Abele, Rudolf. The Death of the Artist. A Study of Hawthorne's Desintegration. Hague, 1955.
- Wagonner, H. Hawthorne. A Critical Study. Cambridge, Mass., 1955.
- Whicher, Stephen. Freedom and Fate. An Inner Life of Ralph Waldo Emerson. Philad., 1953.
- Williams, Stanley. The Life of Washington Irving. 2 vols. N. Y., 1935.
- Winters, Jvor. In Defense of Reason. Denver, 1947.
- Winwar, Frances. The Haunted Palace. A Life of Edgar Allan Poe. N. Y., 1959.

Глава II

- Анисимов Ю. Африка в Америке. Антология поэзии американских негров. М., 1933.
- Анисимов Ю. Негритянская народная поэзия («Интернациональная литература», 1934, № 5).
- Анисимов Ю. Негро-африканский фольклор («Интернациональная литература», 1935, № 1).
- Беккер М. Прогрессивная негритянская литература в США. Л., 1957.
- Гершензон М. Ковбойские песни («30 дней», 1935, № 4).
- Старцев А. Об американском фольклоре. «Интернациональная литература», 1942, № 8—9.
- Голлерт. Африка в Америке. ГИХЛ, 1933.
- Allen W., Ware C., Garrison L. Slave Songs of the United States. New York, 1930 (First edition, 1867).
- Ames, Russel. The Story of American Folk Song. New York, 1955.
- Beck E. G. They Knew Paul Bunyan. The Univ. of Michigan, 1956.
- Beck H. P. The Folklore of Main. Philad., 1957.
- Bowman, Anne. The Bear Hunters of Mountains. Boston, 1863.
- Burleigh H. Negro Minstrel Melodies. New York, 1900.
- Christensen A. Afro-American Folk Lore. Boston, 1892.
- Cohen, Lily. Lost Spirituals. New York, 1928.
- Cox, John. Folk Songs of the South. Cambridge, Mass., 1925.
- Dobie J. and Boatright M. Coyote Wisdom. Austin, 1938.
- Fenner Th., Rathbun F., Cleveland B. Cabin and Plantation Songs. New York, 1901.

- Felton, Harold. Ed. Legends of Paul Bunyan. New York, 1948.
 Fisher M. Ed. Negro Slave Songs in the United States. Ithaca, 1953.
 Greenway, John. American Folksongs of Protest. Philad., 1953.
 Hall, James. Legends of the West. Cincinnati, 1869.
 Hoffman, Daniel. Paul Bunyan. Last of the Frontier Demigods. Philad., 1952.
 Hudson A. P. and Flanagan J. Folklore in American Literature. Evanston, Illinois, 1958.
 Hudson A. P. Folk Songs of Mississippi and their Background. Chapel Hill, 1936.
 Krehbel. Afro-American Folk Songs. 1914.
 Laws, Malcolm, Jr. Native American Bulladry. Philad., 1950.
 Lomax, John and Allan. Folksongs USA. The Best American Ballads. New York, 1947.
 Lomax, John. Cowboy Songs and Other Frontier Ballads. New York, 1910.
 McGill, Josephine. Folk Songs of the Kentucky Mountains. New York, 1917.
 Pound, Luise. American Ballads and Songs. New York, 1922.
 Stevens, James. Paul Bunyan. New York, 1925.
 Stewart B. and Watt H. Legends of Paul Bunyan, Lumberjack. 1916.
 Tally Th. W. Negro Folk Rhymes. New York, 1922.
 Thompson, Smith. The Folk Tale. New York, 1946.

Глава III

- Елистратова А. А. Уиттер. Бичер Стоу («История американской литературы», т. I).
 Новицька З. В. Марк Твен і його комічна маска («Радянське літературознавство», 1959, № 3).
 Самохвалов Н. И. Американский юмор и критический реализм («Возникновение критического реализма в литературе США»).
 Фиалковский Е. Е. Роман Ричарда Хильдрета «Белый раб». («Ученые записки МОПИ», т. IV, М., 1957).
 Фиалковский Е. Е. Ричард Хильдет и особенности его художественного мастерства. Ученые записки Адыгейского пединститута, т. I, 1957.
 Aswell, James. Ed. Native American Humor. New York, 1947.
 Benner, Emerson. Wild Scenes of the Frontier; or Heroes of the West. Philad., 1859.
 Blair, Walter. Ed. Native American Humor. 1800—1900. New York, 1937.
 Blair, Walter. Tall Tale America. New York, 1944.
 Blair W. and Meine F. Ed. Half Horse, Half Alligator. The Growth of the Mike Fink Legend. Chicago, 1956.
 Boatright, Moody. Folk Laughter on the American Frontier. 1934.
 Brinley, Frances. Life of William T. Potter. New York, 1860.
 Clark, Thomas. The Rumpaging Frontier, 1939.
 Clouth, Ben. Ed. The American Imagination at Work. Tall Tales and Folk Tales. New York, 1947.
 Day, Donald. The Humorous Works of George W. Harris. Chicago, 1942.
 DeVoto, Bernard. Mark Twain's America. New York, 1933.
 Dorson, Richard. Ed. David Crockett: American Comic Legend. 1939.
 Hazard, Lucy. The Frontier in American Literature. New York, 1927.
 Hoole, Stanley. Alias Simon Suggs: The Life and Times of Johnson Jones Hooper. Alabama, 1952.
 Judd, Sylvester. Margaret. A Tale of Real and Ideal, Blight and Bloom. Boston, 1845.
 Meine, Franklin. Tall Tales of Southwest. An Anthology of Southern and Southwestern Humor, 1830—1860. New York, 1930.
 Null, Marion. The Forgotten Pioneer. The Life of David Crockett. New York, 1954.
 Fattee F. L. The Laughter of the West («A History of American Literature since 1870»).

- Rourke, Constance. American Humor. A Study of the National Character. New York, 1931.
- Rourke, Constance. Davy Crockett. New York, 1934.
- Seitz, Dan. Artemus Ward: A Biography and Bibliography. New York, 1919.
- Shackford, James. David Crockett: The Man and the Legend. Chapel Hill, North Car., 1956.
- Tandy, Jennette. Crackerbox Philosophers in American Humor and Satire. 1925.
- Wade, John. Augustes Baldwin Longstreet. New York, 1929.
- Wilder M. P. The Wit and Humor of America. New York, 1911.
- Wilt, Napier. Some American Humorists. New York, 1928.
- Yates, Norris. William T. Potter and the «Spirit of the Time». A Study of Big Bear School of Humor. Louisiana, 1937.

Глава IV

- Засурский Я. Н. Жизнь и творчество Уолта Уитмена. Изд. «Знамя». М., 1955.
- Мендельсон М. О. Уолт Уитмен. М., 1954.
- Чуковский К. Уолт Уитмэн и его «Листья травы». Госиздат, 1923.
- Чуковский К. Вступительная статья к книге: Уолт Уитмэн. Листья травы М., 1955.
- Allen, Gay W. The Solitary Singer, a Critical Biography of Whitman. New York, 1955.
- Asselineau, Roger. L'Evolution de Walt Whitman après la première édition des «Feuilles d'Herbes». Paris, 1954.
- Chase, Richard. Walt Whitman Reconsidered. New York, 1955.
- Clark L. M. Walt Whitman's Concept of the American Common Man. New York, 1955.
- Schuyberg, Frederick. Walt Whitman. Copenhagen, 1933 (Translated into English in 1955).
- Troubel, Horace. With Walt Whitman in Camden. New York, 1910.
- Walt Whitman: Man, Poet and Philosopher. Washington, 1955.

Главы V и VI

- Самохвалов Н. Генри Джеймс. Ученые записки Краснодарского пединститута. Вып. XVIII, 1956.
- Anderson, Quentin. The American Henry James. New Branswic, 1957.
- Andreas, Osborn. Henry James and the Expanding Horizons. Seattle, 1948.
- Bowden, Edwin. The Themes of Henry James: A System of Observation Through the Visual Arts. New Haven, 1956.
- Blackmur, Richard. The Art of the Novel: Critical Prefaces by Henry James. New York, 1934.
- Brooks, Van Whyck. The Pilgrimage of Henry James. New York, 1925.
- Canby, Henry. Turn West, Turn East: Mark Twain and Henry James. Boston, 1951.
- Cowie, Alexander. Henry James («The Rise of the American Novel»).
- Crews, Frederic. The Tragedy of Manners: Moral Drama in the Later Novels of Henry James. New Haven, 1957.
- Doupee F. W. Henry James. New York, 1953.
- Doupee F. W. The Question of Henry James. A Collection of Critical Essays. 1945.
- Edel, Leon. Henry James: The Untried Years. New York, 1953.
- Edel, Leon. Ed. The Complete Letters of Henry James. New York, 1945.
- Edel L. and Lawrence D. A Bibliography of Henry James. New York, 1958.
- Herric, Robert. Leo Tolstoy and Henry James («Yale Review», Oct. 1922).

- Foley R. N. Criticism in American Periodicals of the Works of Henry James, from 1866 to 1916. Washington, 1944.
- Kelly, Cornelia. The Early Development of Henry James. 1930.
- Lubbock, Perry. The Craft of Fiction. 1921.
- Macy, John. Henry James («The Spirit of American Literature»).
- Matthiessen F. O. Henry James, the Major Phase. New York, 1946.
- Matthiessen F. O. The James Family. 3 volumes. New York, 1947.
- Nowell-Smith S. N. The Legend of the Master. London, 1947.
- Parrington V. L. The Beginnings of Critical Realism in America. (Book I. Victorian Realism).
- «Slavonic Yearbook», XX, 1941. The Influence of Tourgenew on Henry James.
- Stevenson, Elisabeth. The Crooked Corridor: a Study of Henry James. New York, 1949.
- Swan, Michael. Henry James. London, 1952.
- Warren, Joseph Beach. The Method of Henry James. New Haven, 1918. Sec. ed., 1954.

Глава VII

- Самохвалов Н. И. Возникновение критического реализма в литературе США (главы 3, 4 и 5).
- Banta R. E. «Our Dear Sarah»: an Essay on Sarrah Orne Jewett. St. Lui. 1953.
- Bikle, Lucy. George W. Cable: His Life and Letters. New York, 1928.
- Butcher, Philip. George W. Cable: The Northampton Years. New York, 1959.
- Cowie, Alexander. The Rise of the American Novel. Chapter XIII.
- Dobie, Frank. Guide to Life and Literature of the Southwest. Dallas, 1952.
- Dondore, Dorothy. The Prairie and the Making of Middle America. Cedar Rapids, 1926.
- Eggleston, Frances. Edward Eggleston. 1895.
- Eggleston, George. The First of Hoosiers: Reminiscences of Edward Eggleston. New York, 1903.
- Hart, John. The Female Prose Writers in America. Philad., 1866.
- Hubbel, Jay. The South in American Literature, 1607—1900. Durham, 1954.
- Jensen, Merrill. Ed. Regionalism in America. A Symposium. Madison, Wisconsin, 1951.
- Loomis G. Bret Harte's Folklore («Western Folklore», XV, 1956.).
- Matthiessen F. O. Sarah Orne Jewett. Boston, 1929.
- Mervin, Henry. The Life of Bret Harte. Boston, 1929.
- Pemberton H. Life of Bret Harte. New York, 1929.
- Randell, William. Edward Eggleston. New York, 1946.
- Rusk, Ralph. The Literature of the Middle Western Frontier. 2 vols., New York, 1925.
- Stewart, George. Bret Harte, Argonaut and Exile. Boston, 1939.
- Taylor, William. California Life Illustrated. New York, 1958.
- Turner, Arline. George Washington Cable. A Biography. Durham, 1956.
- Walker, Frankline. San Francisco's Literary Frontier. New York, 1939.
- Walterhouse, Roger. Bret Harte, Joaquin Miller and the Western Local Color Story. Chicago, 1939.
- Wecter, Dixon. Literary Culture on the Frontier («Literary History of the United States». Chapter 39).

Главы VIII и IX

- Самохвалов Н. И. Возникновение критического реализма в литературе США (главы 4, 5 и 6).
- Старцев А. И. Вступ. статья к сб. «Американская новелла XIX века», М., 1958.
- Allen, Merritt. Joaquin Miller, Frontier Poet. 1932.

- Becker G. Albion W. Tourgee: Pioneer in Social Criticism («American Literature», XIX, 1947).
- Baskerville W. Southern Writers: Biographical and Critical Studies. Nashville, 1897.
- Boynnton, Percy. Literature and American Life. New York, 1936.
- Brooks, Stella. Joel Harris, Folklorist. Athens, Ga., 1950.
- Dibble, Roy. Albion William Tourgee. New York, 1921.
- Folk, Robert. The Rise of Realism. 1871—1891 («Transitions in American Literary History», Chapter VII).
- Harlow A. F. Joel Chandler Harris, Plantation Storyteller. 1941.
- Harris, Julia. The Life and Letters of Loel Chandler Harris. 1918.
- Hubbel, Joy. The South in American Literature. 1607—1900. Декс. Univ. press, 1954.
- Ives, Sumner. Dialect Differentiation in the stories of Loel Chandler Harris («American Literature», XXVII, 1955).
- Macy, John. The Spirit of American Literature. Chapter XIV.
- Marberry, Marion. Splendid Poseur. Joaquin Miller—American Poet. New York, 1953.
- Wagner, Harr. Joaquin Miller and His Other Self. 1929.
- Williams, Stanley. Lanyer («The American Writers on American Literature». Ed. by John Macy).

Глава X

Библиография о Марке Твене дается к XIV главе.

Главы XI и XII

- Гиленсон Б. Новые работы о Хоуэллсе («Вопросы литературы», 1961, № 7).
- Мотылева Т. О мировом значении Л. Н. Толстого. М., 1957, стр. 554—557.
- Самохвалов Н. Американский неоромантизм и агрессия американского империализма в конце XIX в. Ученые записки. Краснодарский дом ученых, 1959.
- Самохвалов Н. Уильям Дин Хоуэллс и американский критический реализм. (Ученые записки Краснодарского пединститута. Выпуск 24, 1961).
- Bennett, George. William Dean Howells: The Development of a Novelist. Norman, University of Oklahoma Press, 1959.
- Brooks, Van Whyck. Howells: His Life and World. New York, 1959.
- Budd, Louis. William Dean Howells' Debt to Tolstoy («American-Slavic and East-European Review», IX, Dec. 1950).
- Cady, Edwin. The Road to Realism. The Early Years of William Dean Howells. 1837—1885. Syracuse University Press, 1956.
- Cady, Edwin. Realist at War. Syracuse Univ. Press, 1958.
- Carter, Everett. Howells and the Age of Realism. Philad—New York, 1954.
- Cook, Delmar. William Dean Howells. A Critical Study. New York, 1922.
- Firkins, Oscar. William Dean Howells. A Study. Cambridge, Mass., 1924.
- Frickstedt, Olov. In Quest of America. A Study of Howells, Early Development as a Novelist. Upsala, 1958.
- Haight, Gordon. Realism Defined: William Dean Howells («Literary History of the United States», Chapter 54).
- Harvey, Alexander. William Dean Howells: A Study of the Achievement of a Literary Artist. New York, 1917.
- Hough, Robert. The Quiet Rebel: William Dean Howells as Social Commentator. University of Nebraska Press, 1959.
- Kirk, Klara. W. D. Howells, Traveller from Altruria, 1889—1894. New Branswic, 1962.
- Parrington V. L. The Beginnings of Critical Realism in America. Chapter III.
- Taylor W. Economic Novel in America. New York, 1942.
- Trilling, Lionell. The Opposing Self. London, 1955.

Глава XIII

- Елистратова А. Предисловие к книге: Амбраз Бирс. Рассказы. М., 1938.
- Кашкин И. Амбраз Бирс («Литературный критик», 1939. № 2).
- Самохвалов Н. Генри Фуллер — знаменосец американского критического реализма конца XIX в. (Ученые записки Краснодарского пединститута, вып. XXI, 1957).
- Самохвалов Н. Предисловие к книге: Генри Фуллер. Падение Эбнера Джойса. М., 1959.
- Ahnеbrink, Lars. The Beginnings of Naturalism in American Fiction. Upsala, 1950.
- Brooks, Van Whyck. The Confident Years: 1885—1915. New York, 1952.
- Cargill, Oscar. Ed. The Social Revolt: American Literature from 1888 to 1914. New York, 1946.
- De Castro, Adolph. Portrait of Ambrose Bierce. New York, 1929.
- Fatout, Paul. Ambrose Bierce, the Devil's Lexicographer. Norman, 1951.
- Flanagan, John. Joseph Kirkland, Pioneer Realist («American Literature», November 1939).
- Foster, Edward. Mary W. Wilkins Freeman. New York, 1956.
- Geismar, Maxwell. Rebels and Ancestors: The American Novel, 1890—1915. London, 1954.
- Lease B. Realism and Joseph Kirkland's «Zury» («American Literature», Jan. 1952, № 4).
- Lovett R. M. Fuller of Chicago («New Republic», Aug. 21, 1929).
- Morgan, Anna. Ed. Tribute to Henry B. Fuller from His Friends. Chicago, 1929.
- Neal, Walter. Life of Ambrose Bierce. New York, 1929.
- Shultz, Victor. Henry Blake Fuller, Civilized Chicagoan («Bookman», Sept. 1929).
- Starrett, Vincent. Ambrose Bierce. Chicago, 1920.

Глава XIV

- Боброва М. Марк Твен. Критико-биографический очерк. М., 1952. Второе, расширенное издание 1962 г.
- Боброва М. Литературно-критические статьи Марка Твена. Ученые записки Саратовского университета, т. 67, 1959.
- Гиленсон Б. Смех и слезы Марка Твена. «Москва», 1960, № 5.
- Мендельсон М. О. Марк Твен (Серия «Жизнь замечательных людей»). М., 1958.
- Петрова Н. Марк Твен и критика «бостонской школы» (Ученые записки Ленинградского пединститута им. А. И. Герцена, т. 158, 1958).
- Самарин Р. М. Истинный Марк Твен («Soviet Literature», 1950, № 6).
- Старцев А. Марк Твен и Америка. М., 1963.
- Фонер, Филипп. Марк Твен — социальный критик. М., 1961.
- Allen J. The Adventures of Mark Twain. Boston, 1955.
- Asselineau R. The Literary Reputation of Mark Twain from 1910 to 1950. Paris, 1954.
- Beljamy, Gladis. Mark Twain as a Literary Artist. Norman, 1950.
- Benson, Ivan. Mark Twain's Western Years. Stanford Univ. Press, 1938.
- Blair, Walter. Mark Twain and Huck Finn. Berkely, 1960.
- Brashear M. and Rodney R. Ed. The Art, Humor and Humanity of Mark Twain. Norman, 1960.
- Brooks, Van Whyck. The Ordeal of Mark Twain. New York, 1920. Sec. ed. 1933.
- Canby, Henry. Turn West, Turn East: Mark Twain and Henry James. Boston, 1951.
- Clemens, Clara. My Father Mark Twain. New York, 1931.
- De Voto, Bernard. Mark Twain's America. New York, 1932.

- De Voto, Bernard. *Mark Twain in Eruption*. New York, 1940.
 De Voto, Bernard. *Mark Twain at Work*. Cambridge, Mass., 1942.
 Emberson, Frances. *Mark Twain's Vocabulary: A General Survey*. 1935.
 Ferguson, Delancy. *Mark Twain. Man and Legend*. New York, 1943.
 Finger, Charles. *Mark Twain the Philosopher Who Laughed at the World*.
 Kansas, 1924.
 Foner, Philip. *Mark Twain: Social Critic*. New York, 1958.
 Henderson, Archibald. *Mark Twain*. New York, 1912.
 Howells W. D. *My Mark Twain. Reminiscences and Criticism*. New York,
 1910.
 Johnson, Merle. *A Bibliography of the Work of Mark Twain*. New York, 1910.
 Lawton, Mary. *A Lifetime with Mark Twain*. New York, 1925.
 Leacock, Stephen. *Mark Twain*. New York, 1933.
 Masters, Edgar Lee. *Mark Twain: A Portrait*. New York, 1938.
 Paine, Albert B. *Mark Twain. The Biography*. 3 vols. New York, 1912.
 Smith H. and Gibson W. Ed. *Mark Twain-Howells Letters*. Cambridge,
 1960.
 Wagenknecht, Edward. *Mark Twain: The Man and His Work*. Yale, 1935.
 Wallace, Elizabeth. *Mark Twain and the Happy Island*. Chicago, 1913.
 West, Victor. *Folklore in the Work of Mark Twain*. Lincoln, Nebraska, 1930.

Глава XV

- Бабушкина И. Е. Критический реализм Фрэнка Норриса. Ученые записки
 МОПИЯ, т. XXI, 1958.
 Богословский В. Н. Литературные взгляды Норриса. Ученые записки
 МОПИ, т. 26, вып. 1, 1953.
 Богословский В. Н. Творчество Франка Норриса. Ученые записки
 МОПИ, т. XXXIV, вып. 2, 1955.
 Богословский В. Н. Фрэнк Норрис (Курс лекций по истории зарубеж-
 ных литератур XX в. МГУ, 1956).
 Богословский В. Н. Американская литература («История зарубежной
 литературы XX в.». М., Учпедгиз. 1963).
 Савуренок А. «Эпос пшеницы» Норриса. Ученые записки Ленинград-
 ского унив., № 212, вып. 28, 1956.
- Ahnebrink, Lars. *The Beginnings of Naturalism in American Fiction*.
 Upsala, 1950.
 Beer, Thomas. *Stephen Crane, a Study in American Literature*. New York,
 1923.
 Berryman, John. *Stephen Crane*. New York, 1950.
 Bushman, John. *The Fiction of Stephen Crane and its Critics*. Urbana,
 Illinois, 1943.
 Farrel, James. *Some Observations on Naturalism, So Called, in American
 Fiction («Antioch Review», X, 1950)*.
 Follett, Wilson. *The Second Twenty-Eight Years. A Note on Stephen Crane*.
 Newark, 1930.
 Geismar, Maxwell. *Rebels and Ancestors: The American Novel, 1890—1915*.
 Hoffman, Daniel. *The Poetry of Stephen Crane*. New York, 1957.
 Jones, Arthur. *Darwinism and its Relationship to Realism and Naturalism in
 American Fiction, 1860—1900*. Madison, New Jersey, 1959.
 Kenneth, Lynne. *The Dream of Success. A Study of Modern American
 Imagination*. Boston, 1955.
 Linson, Corwin. *My Stephen Crane*. Syracuse Univ., Press, 1958.
 Marchand, Ernest. *Frank Norris: A Study*. Stanford Univ. Press, 1942.
 «Modern Fiction Studies», Autumn 1959, vol. 5, N 3. Stephen Crane Special
 Number.

- Parrington V. L. *The Beginnings of Critical Realism in America*. 1931.
- Pattee F. L. *The New American Literature, 1890—1915*. New York, 1930.
- Raymond, Thomas. *Stephen Crane*. Newark, 1923.
- Salvan A. Y. *Zola aux États Unis*. Providence, 1943.
- Stallman R. W. Ed. *Stephen Crane: An Omnibus*. 1952.
- Starrett, Vincent. *Stephen Crane. A Bibliography*. Philad., 1923.
- Walcutt, Charles. *Frank Norris on Realism and Naturalism* («*American Literature*», 13 March, 1941).
- Walcutt, Charles. *American Literary Naturalism: A Devided Stream*. Minneapolis, 1956.
- Walker, Franklin. *Frank Norris: A Biography*. New York, 1932.
- Wells H. G. *Stephen Crane from an English Standpoint* (Edmund Wilson. Ed. *The Shock of Recognition*. N. Y., 1943).
-

О Г Л А В Л Е Н И Е

От автора	. 3
Введение	. 5

Часть I

У истоков американского критического реализма (1830—1865)

<i>Глава I. Литературные предшественники</i>	28
Романтизм	28
Вашингтон Ирвинг	30
Джеймс Фенимор Купер	32
Эдгар По	36
Натаниэль Готорн	38
Герман Мельвиль	40
Трансцендентализм	49
Ральф Уолдо Эмерсон	50
Генри Дэвид Торо .	58
Маргарет Фуллер . .	68
Бостонская школа .	73
Оливер Уэндел Холмс	74
<i>Глава II. Народные истоки реализма</i>	77
Негритянский фольклор США	78
Народные песни об участии трудового белого населения США	84
Легенды фронта	89
Устный рассказ	95
<i>Глава III. Первые шаги реализма</i>	99
От романтизма к реализму	99
Аболиционисты	99
Джон Гринлиф Уитьер .	100
Джеймс Рассел Лоуэлл .	103
Гарриет Бичер Стоу	107
Ричард Хильдрет	108
Филадельфийская школа .	110
Фредерик Томас	110

Джордж Липпард	111
От устного народного творчества к реализму	. 123
Ранний американский юмор	. 123
Юмор Новой Англии	. 124
Себа Смит	124
Томас Халибертон	127
Юмор Юго-Запада	. 129
Огестес Лонгстрит	130
Джонсон Хупер	134
Томас Торп	137
Джордж Гаррис	139
Поздний американский юмор (60—70-е годы)	. 145
Артемус Уорд	146
Петролеум Нэсби	. 150
<i>Глава IV. Уолт Уитмен в борьбе за реализм</i>	. 160
Выводы	. 171

Часть II

Формирование критического реализма как главного направления в американской литературе (1865—1885)

<i>Глава V. «Традиция благопристойности»</i>	. 186
Эдмунд Кларенс Стедман	187
Томас Бейли Олдрич	188
Фрэнк Стоктон	192
<i>Глава VI. Генри Джеймс и Уильям Хоуэллс</i>	. 193
Генри Джеймс	. 193
Уильям Дин Хоуэллс	. 212
<i>Глава VII. От областничества к критическому реализму</i>	. 217
Бичер Стоу	. 220
Брет Гарт	. 231
Эдуард Эгглстон	243
Джордж Вашингтон Кейбл	254
<i>Глава VIII. Зрелость</i>	. 257
Джон Де Форест	. 258
Ребекка Хардинг Дэвис	. 278
Жоакин Миллер	295
Сидней Ланьер	313
Альбион Уильям Турже	. 322
<i>Глава IX. Реалисты 80-х годов</i>	. 336
Лукреция Гейл	. 336
Эдгар Хоу	. 342
Джоэл Гаррис	. 350
Генри Кинен 363

Глава X. Марк Твен. Первый период творчества (1865—1885)	. 375
Выводы	. 391

Часть III

Борьба за критический реализм в американской литературе конца XIX в. (1886—1900)

Глава XI. Борьба литературных направлений США конца XIX в .	. 400
Глава XII. Уильям Дин Хоуэллс. Второй период творчества(1886—1920)	413
Глава XIII. Закрепление позиций	427
Джозеф Киркленд	. 427
Хэмлин Гарленд	. 436
Мэри Уилкинс-Фримен	. 449
Элис Фрэнч	. 459
Баррет Уэнделл .	. 462
Генри Блейк Фуллер	. 470
Амброз Бирс	. 482
Глава XIV. Марк Твен. Второй период творчества (1886—1910)	492
Глава XV. Новые веяния	. 506
Стивн Крейн	. 506
Фрэнк Норрис	. 521
Заключение .	. 541
Библиография	. 548

236560



2р.28к.

