

Ю. В. КОВАЛЕВ



ОТ «ШПИОНА» ДО «ШАРЛАТАНА»



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Ю.В. КОВАЛЕВ

ОТ «ШПИОНА» ДО
«ШАРЛАТАНА»

Статьи, очерки, заметки по истории
американского романтизма

~



ИЗДАТЕЛЬСТВО С.-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

2003

УДК 82.09(73)=82
ББК 83.3(7)
К56

Рецензенты: канд. филол. наук, доц. *Н.А.Абиева* (Рос. пед. ун-т им. А.И.Герцена), канд. филол. наук, доц., чл. СП СПб. *М.А.Шерешевская* (С.-Петербург. ун-т)

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
С.-Петербургского государственного университета*

Ковалев Ю.В.

К56 От «Шпиона» до «Шарлатана»: Статьи, очерки, заметки по истории американского романтизма. — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003. — 260 с.
ISBN 5-288-02218-6

В сборнике представлена широкая панорама романтического движения в истории американской литературы: его зарождение, формирование основных жанров и стремительный упадок в конце 1850-х годов. В центре книги — монографические очерки о творчестве Э. По, Н. Готорна и Г. Мелвилла. Их предваряет теоретическая статья о социально-исторических и философских предпосылках американского романтизма. Завершается сборник серией заметок о существенных, хоть и малоизвестных, подробностях литературной истории США и ее последующего осмысления в критике.

Для филологов, а также широкого круга читателей, интересующихся литературой и историей американской культуры.

ББК 83.3(7)

© Ю.В.Ковалев, 2003
© Издательство
С.-Петербургского
университета, 2003

ISBN 5-288-02218-6

ПРЕАМБУЛА

История американской литературы как университетская дисциплина и академическая наука возникла в нашей стране недавно, около полувека тому назад. В 1947 году в стенах Ленинградского университета профессор М. П. Алексеев прочел специальный курс, предметом которого была литературная история США от первых колониальных поселений до середины XIX века. Некоторые из студентов, слушавших лекции Алексеева, впоследствии избрали американистику основной сферой своей собственной научно-педагогической деятельности. Их усилиями Ленинградский университет сделался одним из центров изучения американской литературы в России.

В том же 1947 году академический Институт мировой литературы (ИМЛИ) приступил к публикации многотомной «Истории американской литературы», которая должна была занять свое место среди других академических литературных историй (Англии, Франции, Германии). Солидность предприятия гарантировала редколлегия, куда вошли академик В. Ф. Шишмарев, чл.-корр. В. М. Жирмунский и несколько знатоков американской литературы, чьи имена были хорошо знакомы читателям популярных журналов.

Строго говоря, среди авторов тома (А. Елистратова, Т. Сильман, А. Старцев) один лишь Старцев имел основания называть себя профессиональным американистом, т. е. ученым и критиком, чьи интересы были сосредоточены на литературе США. Елистратова и Сильман составили себе имя, занимаясь преимущественно историей английской литературы. Однако же они были профессионалами-

литературоведами высокого класса и создали вполне добротный труд, который делает честь любому американисту того времени.

Недостатки этого труда — а они, конечно, были — проистекали в первую очередь из общего состояния литературоведческой американистики в мире. Члены редколлегии хорошо это понимали и предпослали изданию полторы странички текста «От редакции», где прямо так и написали: «Изучение американской литературы является сравнительно новым делом даже у себя на родине, в США. Американская наука серьезно занялась историей своей литературы лишь в последние десятилетия — после первой мировой войны. Западноевропейской наукой сделано в этой области мало. Отчасти это объясняется тем, что американская литература в течение продолжительного времени рассматривалась в Европе лишь как ответвление английской литературы, и особенности ее национального развития оставались недооцененными и мало понятыми. С точки зрения более консервативных научных кругов американская литература, будучи по преимуществу литературой нового времени, являлась „не созревшей“ для научного исследования. . . »¹.

Начало было положено. Продолжения, однако, не последовало. Пока академическое издательство было занято процедурой подписания труда в печать, Черчилль в Фултоне (1946) произнес свою знаменитую речь. В лагере бывших союзников произошел окончательный раскол. Сложились новые военные блоки, возгорелось пламя холодной войны, Запад и Восток «уперлись лбами», гонка ядерных вооружений набирала головокружительный темп, в международных отношениях стали применяться силовые аргументы, недальновидные политики выдвинули принцип «кто кого» и несокрушимо на том стояли, не понимая, что самый принцип отжил свой век.

Конфронтация была тотальной. Она предполагала полное разъединение между Востоком и Западом (в нашем случае между СССР и США) и внутреннюю консолидацию. Разъединение было достигнуто посредством пресловутого «железного занавеса», воздвигнутого между «ними» и «нами» при посильном участии обеих сторон, а внутренняя консолидация осуществлялась главным образом через удушение демократических свобод и вольномыслия. В Америке началась эпоха маккартизма, а вместе с нею преследование инакомыслящих, борьба с антиамериканской деятельностью, гонения на прогрессивных ученых, художников, писателей, артистов, расправа

с коммунистами, «попутчиками», сочувствующими, а то и просто с либералами; обывателям повсеместно мерещилась «рука Москвы» и русские шпионы чудились за каждым углом. Все это направлялось государственными органами через издание специальных законов, через сенатские комиссии, ФБР и т. п. У нас этот процесс начался с серии ныне отмененных постановлений о литературе, кино, театре, музыке, а затем развернулся в кампанию борьбы с «космополитизмом», «преклонением перед Западом», сопровождавшуюся массовыми репрессиями.

Естественно, что в этих обстоятельствах «занавес» превратился в бронированное чудовище, непроницаемое и непробиваемое. Культурные контакты сократились до минимума, современная американская литература почти полностью ушла из нашего обихода. Если критика и проявляла некоторый интерес к литературе США, то почти исключительно как к искусству, пребывающему в состоянии маразма и деградации. Имена литераторов, не скатившихся в болото упадка и разложения, можно было перечесать по пальцам: Фаст, Мальц, Сакстон, Браун и еще три-четыре, ныне вовсе уже позабытых. Все они, разумеется, были членами коммунистической партии.

Принцип изучения литературы был замещен принципом разоблачения. Печальный результат нового подхода был зафиксирован в стенограммах многочисленных конференций, в газетных и журнальных публикациях, в сборниках статей, выходявших большими тиражами.

Процесс культурного отчуждения был обоюдным, и американские читатели были знакомы с современной советской литературой еще меньше, чем советские с американской.

Ситуация начала меняться во второй половине 50-х годов. Ключевым событием здесь, бесспорно, стал XX съезд КПСС, следствием которого явились радикальные перемены во внутренней и внешней политике СССР. Более того, у нас есть все основания полагать, что XX съезд оказал существенное воздействие и на американскую внешнюю и внутреннюю политику. Был, разумеется, и ряд других факторов, способствовавших обоюдному осознанию опасности, бесперспективности тотального противостояния, необходимости сотрудничества как условия существования, но мы не станем теперь в них вдаваться. Как бы там ни было, лед недоверия и враждебности начал потихоньку таять. «Железный занавес» со скрипом

приподнялся, пропуская некоторое количество журналистов, писателей, ученых, «Березку», «Большой балет», компанию «Эвримен опера»... Кульминация этого процесса наступила осенью 1959 года, когда Н. С. Хрущев по приглашению президента Эйзенхауэра совершил двухнедельную поездку по Соединенным Штатам, в которой его сопровождала целая толпа помощников, министров, журналистов, ученых и т. п. История этой поездки хорошо известна. Она изложена в книге репортажей, опубликованной тогда же².

Появление в конце 40-х годов первого тома «Истории американской литературы» было воспринято если не как диверсия, то, во всяком случае, как чрезвычайное происшествие общесоюзного масштаба. Издание было подвергнуто негласному разгрому в партийных инстанциях и гласному — в прессе. Страх Божий, внедренный в сознание критиков, литературоведов, ученых, издателей, редакторов, оказался непреодолим. Никто не решался продолжить дело, начатое пионерами советской американистики. Даже помыслить об этом было жутковато. Тут пахло «зоной».

Институт мировой литературы поспешил реабилитироваться. Группа его сотрудников под руководством директора института проф. И. И. Анисимова соорудила сборник статей, вполне соответствовавший духу времени и насыщенный борьбой с «космополитизмом» и «преклонением перед Западом». То была тяжкая повинность, и можно лишь посочувствовать людям, принявшим ее на себя. В остальном американисты ИМЛИ заняли несколько странную, но в тех обстоятельствах вполне разумную позицию. Они сделали вид, что никакого первого тома «Истории американской литературы» не существует, и вообще советская американистика не готова к созданию капитальной марксистской истории литературы США. Они полагали, и не без оснований, что потребуется предварительная разработка отдельных ее разделов, аспектов, проблем, запуск «пробных шаров», т. е. издание тематических и проблемных сборников, которые могли бы послужить базой, фундаментом величественного здания советской истории американской литературы. Эти сборники начали выходить в середине 60-х годов и продолжают выходить поныне. Их около десятка. Здесь, можно сказать, сосредоточена живая мысль российской американистики в тех ее проявлениях, какие были разрешены временем. В известном смысле это сооружение, возведенное шестидесятниками и их наследниками в 70-е и 80-е годы, послужило фундаментом для построения ка-

питательной многотомной «Истории литературы США», первый том которой был выпущен Институтом мировой литературы Российской Академии наук в 1997 году. Есть надежда, что в недалеком будущем выйдут и остальные тома.

Выход в свет «Проблем истории литературы США»³ послужил как бы сигналом для затаившихся любителей американской словесности. Отовсюду, как грибы после дождя, полезли статьи в межвузовских сборниках, журнальные публикации, авторефераты диссертаций, учебники, методические пособия, тексты публичных лекций, предисловия и послесловия к сочинениям американских авторов. . .⁴ То было «время разбрасывать камни», и каждый разбрасывал, как мог — кто по камешку, кто пригоршнями, кто лопатой. Так они и лежат по отдельности, украшая пейзаж российской американистики. Впрочем, в большинстве случаев они ничего не украшают, ибо погребены в разного рода сборниках, «материалах» и тезисах конференций или захоронены в грандиозном депонентском могильнике ИНИОН.

Теперь пришло «время собирать камни», если, разумеется, есть что собирать. Многие уже сложили из собранных камней книги, монографии, диссертации по истории американской литературы. Эти строения разного содержательного и эстетического достоинства еще не город, но уже пионерское поселение. Есть надежда, как уже было сказано выше, что со временем в центре его вырастет грандиозное здание российской истории американской литературы. Но это в будущем, а покамест станем собирать камни, не забывая разбрасывать новые, чтоб было, что собирать потом.

Автор этой книги, как многие исследователи «алексеевской школы», склонен был швыряться камнями во все стороны. Однако значительная их часть падала кучно на территорию, которую можно условно обозначить как историю американского романтизма. Кое-что ушло потом на сооружение монографий о Мелвилле и По⁵, но далеко не все.

В названии этой книги нет ничего экзотического. «Шпион» (1821) — первый романтический роман в истории американской литературы. Его написал Купер. «Шарлатан» (1857) — последний. Его написал Мелвилл. Эти два произведения образуют некоторые границы пространства, на котором автор собирал свои камни для этой книги. В нее вошли работы трех видов: статьи, очерки и заметки. К первым отнесены сочинения теоретического характера и моногра-

фические статьи, посвященные отдельным произведениям, рассмотренным в историко-культурном контексте; ко вторым – работы, содержащие философско-эстетическую характеристику творчества выдающихся американских романтиков; к третьим – частные наблюдения, касающиеся различных аспектов романтического движения в США. Разумеется, непроходимой границы между этими «жанрами» нет, и ни один из них не представлен здесь в чистом виде.

СТАТЬИ

АМЕРИКАНСКИЙ РОМАНТИЗМ: ОСНОВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ¹

История любой литературы — это некий процесс, осуществляющийся в историческом времени и теснейшим образом связанный с материальной и духовной жизнью народа. Определение этапов этого процесса, сопряженных с эволюцией общественного сознания, проблема не только хронологическая, но прежде всего методологическая. Решение ее затруднено отсутствием необходимых методологических разграничений, неточностью, а иногда и сомнительностью существующей терминологии, неопределенностью многих понятий, которыми нам приходится оперировать. Проблема периодизации как систематизирующего принципа в истории американской литературы существует без малого сто лет. Она возникала при всякой попытке создания капитального обобщающего труда, охватывающего всю историю литературы США или хотя бы какую-то ее часть. В изучение этой проблемы в Америке внесли свою лепту Мозес Тайлер, Карл Ван Дорен, Ван Вик Брукс, В. Паррингтон, группы Р. Спиллера и А. Квинна; в нашей стране — А. Елистратова, А. Старцев, Н. Самохвалов, А. Николюкин. Разумеется, было еще множество других исследователей, прикасавшихся к этой проблеме применительно к узким задачам собственного исследования. Здесь названы лишь те, чьи труды образуют, так сказать, «вехи» в ее истории.

В американистике США можно выделить в этом плане два этапа, один из которых можно назвать эпохой Паррингтона, а другой — эпохой Спиллера. Границей между ними является 1947 год, когда вышло первое издание «Литературной истории Соединенных

Штатов»², признанное «дефинитивным». По масштабам, по охвату материала труды Паррингтона и Спиллера примерно одинаковы. Однако меж ними «дистанция огромного размера». Паррингтон создавал свою трехтомную монографию «Основные течения американской мысли»³ в одиночку; у Спиллера было три главных редактора и авторский коллектив в полсотни человек — цвет современной американистики. Паррингтон выработал общие критерии и создал оригинальную концепцию. С ней можно спорить, ее можно опровергать, но самый факт ее существования бесспорен. Спиллер никакой концепции не создал. Главные его усилия были потрачены на то, чтобы «подогнать», «притереть» друг к другу разнообразные взгляды, позиции, представления участников «Литературной истории», среди которых мы найдем таких столь далеких друг от друга в методологическом плане литературоведов, как Ф. Маттисен, Д. Кратч, М. Каули, Г. Левин, И. Хассан и М. Гейсмар. Возможно ли было создать концепцию, в рамках которой органически соединились бы принципы культурно-исторической школы, классического фрейдизма, юнгианства, новой критики и т. п.? Едва ли. Спиллер пошел по другому пути. Он разработал оригинальную и для его целей вполне удачную структуру книги, в рамках которой методологические противоречия несколько утратили свою остроту. Но структура работы, сколь бы удачна она ни была, не может заменить единой концепции.

С аналогичными затруднениями столкнулся и А. Квинн, выпустивший «Литературу американского народа»⁴ спустя четыре года после выхода «Литературной истории Соединенных Штатов». Он попытался учесть опыт Спиллера и довел число авторов до четырех (К. Мердок, А. Квинн, К. Годес, Д. Уичер) в надежде достичь «большого единообразия критической позиции, невозможного при большом количестве участников». Однако и Квинн не сумел, а скорее не захотел добиться концептуального единства. В специальном предисловии ему пришлось оговорить наличие «очевидных противоречий» и возложить ответственность за них на индивидуальные «критические воззрения авторов, согласившихся принять на себя единоличную ответственность за написанные ими разделы»⁵.

В сравнительно недавнее время гарвардский профессор Сакван Беркович объявил о необходимости создания новой «Литературной истории США», сославшись при этом на замечание самого Спиллера, что «каждое поколение должно создавать свою собственную

литературную историю». Он упомянул также Джефферсона, который требовал постоянного «социального обновления», а заодно процитировал известные строки из Эмерсона: «Каждый век должен написать свои собственные книги; вернее, каждое поколение — для поколения, следующего за ним. Книги, написанные прежде, уже не годятся»⁶.

Однако Беркович не сразу решился взвалить на свои плечи неподъемный груз новой «Литературной истории Соединенных Штатов», сработанной по образцу Спиллера или Квинна. Он предпочел пойти по пути своих русских коллег и запустить «пробный шар», а точнее — связку шаров. В середине 80-х годов он выпустил в издательстве Гарвардского университета сборник статей под многозначительным названием «Реконструкция американской литературной истории». Авторы двенадцати статей, составляющих сборник, — американисты Гарварда, Принстона, Беркли и других университетов — не образуют единой школы или направления. И это не случайность, а принцип. До сих пор все коллективные труды по истории американской литературы опирались на принцип консенсуса. Теперь, говорит Беркович, настало время *диссенсуса*. Свою вступительную статью к сборнику он заключает знаменательными словами: «Со временем этот диссенсус может принести богатый урожай».

Но не будем обманываться красивой фразой. Диссенсус, о котором толкует ученый, касается лишь методики, приемов, частных объектов исследования, но не общего методологического принципа. Беркович и сам это понимает. «Методологическое направление, — замечает он, — может быть обозначено как возвращение к истории. Сколь бы ни были разнообразны статьи этого сборника, в них есть общее стремление, используя возможности новейших теорий, укрепить текстуальный анализ в истории; и даже более того — сделать историю центральной категорией эстетической критики». Берковичу представляется, будто авторы статей убеждены, что основная «тенденция литературной теории во всех ее современных вариантах — от деконструкции и семиотики до феминизма, этницизма и рецептивной эстетики — направлена именно в эту сторону»⁷. Блажен, кто верует. Мысль о достижении консенсуса посредством диссенсуса парадоксально привлекательна. Но состоятельна ли?

Отдадим должное Берковичу: при всем разнообразии статей (от «Американской сексуальной политики у Уитмена и Дикинсон»

до «Историзма в деконструированном мире») структурную основу сборника образует идея исторической детерминированности художественного сознания. Историческая природа явлений культуры не вызывает сомнений ни у Берковича, ни у авторов статей, ни у читателя. Способы исследования — это другой вопрос и притом весьма существенный. Спору нет, нынешняя американистика в США уже прошла путь от *консенсуса* к *диссенсусу*. Подтверждение тому «Колумбийская литературная история Соединенных Штатов»⁸ под редакцией Э. Эллиотта, вышедшая спустя два года после сборника Берковича. Во введении к этому труду Эллиотт специально отмечает, что «сегодня нет объединяющего видения национальной самобытности, которое разделялось многими учеными после окончания двух мировых войн. Поэтому мы стремились представить разнообразие точек зрения, которые составляют живой нерв современных исследований»⁹. Этого Беркович, разумеется, стерпеть не мог. Он соорудил небольшой постамент из «кембриджской традиции», заложенной восемь десятилетий тому назад К. Ван Дореном, Д. Эрскином и У. Трентом, издавшими четырехтомную «Кембриджскую историю американской литературы» (1917–1921). На этом постаменте он воздвиг новую «Кембриджскую историю американской литературы»¹⁰, недвусмысленно опирающуюся на идеи и концепции, заложенные в «Реконструкции», т. е. на принцип *диссенсуса*. Но ему по-прежнему мерещится дальнейшее движение — опять к *консенсусу*. Доказательств такой возможности покуда не видно.

Число написанных русскими литературоведами трудов, где разрабатывается, пусть в лаконичной форме, общая концепция развития американской литературы от Войны за независимость до Гражданской войны, к сожалению, невелико. Сюда мы отнесем упомянутый выше первый том «Истории американской литературы», выпущенный ИМЛИ в 1947 году, труды Н. И. Самохвалова¹¹, монографию А. Н. Николюкина «Американский романтизм и современность»¹² и книгу М. Н. Бобровой «Романтизм в американской литературе XIX века»¹³.

По мере появления этих работ стало постепенно выстраиваться современное представление об основных параметрах того процесса, который мы сегодня именуем литературой американского романтизма. Ни один из названных трудов, однако, не содержит полной картины и не обладает абсолютной достоверностью. Даже в наибо-

лее поздних из названных трудов нетрудно обнаружить сомнительные новации концептуального характера.

Соплемся в качестве примера на книгу М. Н. Бобровой. Вопреки своему названию этот труд являет собой собрание очерков об американских поэтах и прозаиках первой половины XIX века, расположенных в более или менее произвольном порядке. Концептуальные моменты общего характера сосредоточены во введении и в послесловии. Автор не создает оригинальной системы представлений об американском романтизме, но довольно точно повторяет основные положения концепции, складывавшейся в русском литературоведении на протяжении десятилетий. Однако она дополняет эту концепцию двумя положениями, одно из которых попросту ошибочно, а другое произвольно и едва ли может быть доказано.

Так, во введении М. Н. Боброва существенно корректирует наше знание о философской основе творчества американских романтиков смелым утверждением, что «большинство романтиков не были идеалистами, наоборот, твердо стояли на почве материалистической философии. Такими были Ирвинг, Кулер, Готорн, Мелвилл»¹⁴, а в послесловии предлагает читателю весьма своеобразную картину функциональных особенностей романтического движения в США, призванную обосновать его мнимую «быстротечность»: «Американский критический реализм появился на два-три десятилетия позже европейского, и романтики США объективно выполняли функции реалистов (?) Но часто при этом оставались в сфере романтического метода, или, в крайнем случае, как говорят историки литературы, „проявляли реалистические тенденции“{...} Короче говоря, романтизм как метод изживал себя в США быстрее, чем в Европе: он вынужден был работать „двойной тягой“ — за себя и за реализм, еще не сформировавшийся, и тем самым, „изнашиваясь“, обнажать свои наиболее уязвимые места» (?!)¹⁵

Таким образом, мы имеем дело с творческим методом, в основе которого лежит материалистическая философия и который способен работать «за реализм». Легко заметить, что такого рода дополнения едва ли способны были углубить и уточнить понимание американского романтизма, как в его функциональных аспектах, так и в плане его философско-художественной природы.

Большинство русских американистов, особенно в ранний период, опирались на структуры, предложенные Паррингтоном, хотя и не забывали при этом вступать с ним в полемику по разным

вопросам, упуская из виду, что Паррингтон не литературовед, а его труд — не история литературы. В результате возникло смешение идеологических, эстетических, социально-исторических, философских, политических понятий и терминов, что препятствовало построению строгой, логически организованной, научно обоснованной концепции. Само понимание историко-литературного процесса утрачивало четкость и определенность.

Чтобы убедиться в повсеместно распространенном смешении понятий и категорий, принадлежащих к разным уровням и различным сферам, достаточно обратиться к наиболее известным трудам по истории литературы США, опубликованным в нашей стране.

Возьмем, к примеру, первый том академической «Истории американской литературы». Его вторая часть («От победы буржуазной революции до Гражданской войны Севера и Юга») разбита на четыре отдела: 1. Литература раннего романтизма. 2. Трансценденталисты. 3. Литература американского романтизма. 4. Аболиционисты. Легко заметить, что общее заглавие части опирается на чисто историографический принцип, название первого раздела — на методологический и хронологический, второго — на философский, третьего — на чисто методологический, четвертого — на политический. Если попытаться составить суждение об этой части книги по ее оглавлению, то можно впасть в заблуждение и счесть, что «ранний романтизм» не имеет отношения к «американскому романтизму», что Торо и Уиттгер — не романтики, поскольку первый из них трансценденталист, а второй — аболиционист.

В «Истории американской литературы» под редакцией Н. И. Самохвалова, вышедшей четверть века спустя, повторяется, с небольшими отклонениями, та же схема. Здесь уничтожено разграничение между *ранним романтизмом* и просто *романтизмом*, а к числу «отдельных» от романтизма явлений приобщена «Бостонская школа». Ей посвящен небольшой раздел, открывающийся характерной фразой¹⁶, из которой явствует, что в глазах авторов учебника трансценденталисты не являются романтиками.

По всей вероятности, структурная невнятность многих работ общего характера проистекала из отсутствия четких понятий, устоявшейся терминологии, методологических дефиниций, которые позволили бы описать американский романтизм как сложную, многоплановую, многоуровневую, но единую динамическую систему.

Единственным в России американистом, который всерьез за-

нялся вопросами теории и не просто подверг критике существующие концепции, но попытался противопоставить им свою историко-методологическую схему, отличающуюся в принципиальных моментах от традиционной парадигмы, применявшейся в истории европейских литератур времен Просвещения и Романтизма, был А. Н. Николюкин. Его работа заслуживает специального внимания.

Основная мысль А. Н. Николюкина сводится к тому, что существующие представления о времени и обстоятельствах возникновения романтизма в американской литературе ошибочны, а, стало быть, ошибочно и общее представление, будто «возникновение романтизма как особого художественного направления в мировом искусстве и литературе связано с французской революцией 1789–1794 гг., уничтожившей „старый порядок“ и утвердившей новые общественные отношения»¹⁷. Он возражает В. Ванслову, который полагает, что «романтическое направление распространилось между годами 1794 (когда окончилось восходящее движение французской буржуазной революции) и 1848 (когда вновь вспыхнули буржуазно-демократические революции)»¹⁸. Николюкин называет ряд романтических произведений американских авторов (Мелвилла, Готорна и др.), появившихся после 1848 года, расширяя тем самым жесткие границы, установленные Вансловым для романтизма, и в этом он, конечно, прав. Мы со своей стороны можем прибавить, что и для Европы эти рамки не очень точны. В Англии и Франции, например, 1840-е и в некоторой степени даже 1830-е годы уже нельзя считать эпохой романтизма. Это время Диккенса, Теккерея, Стендаля, Бальзака, Флобера.

Спор Николюкина с Вансловым, Паррингтоном, Елистратовой носит не только хронологический, но и методологический характер. «Исследование истории американского романтизма, — пишет он, — вносит уточнение в общепринятую начальную дату романтизма в мировой литературе. В Соединенных Штатах это литературное направление возникло как прямая реакция на американскую революцию и начало бурного капиталистического развития страны. События и идеи французской революции, безусловно, сыграли важную роль в этом процессе, однако корни романтического движения в Америке уходят в предшествующую эпоху Войны за независимость, когда сформировалось творчество первого национального поэта-романтика Филиппа Френо.

Таким образом, начало романтизма в мировой литературе ото-

двигается, по крайней мере, на десятилетие. . . А если вспомнить, что свои патриотические и романтические стихи Френо создал еще в 70-е годы, то возникновение романтизма в литературе США следует отнести к эпохе американской революции»¹⁹.

Такова исходная точка концепции А. Н. Николюкина: американский романтизм как литературное движение возник в США в 70-е годы XVIII века. По логике вещей возникшее романтическое движение должно было как-то развиваться. Однако по логике А. Н. Николюкина произошло нечто совершенно иное: «Дух частнособственнического стяжательства и спекуляций, утвердившийся после Войны за независимость, пришел в столкновение с патриархальным индивидуализмом мелкого фермерства. За процветающей картиной нового общества, начавшего бурно развиваться. . . скрывались такие коллизии американского образа жизни, о которых писатели-романтики стали догадываться лишь много лет спустя.

Прошло несколько десятилетий, прежде чем американский романтизм. . . возник вновь — на этот раз уже в период развитого европейского романтизма — в творчестве молодого (?) Ирвинга, а затем Купера и других писателей. . .

Однако американские историки литературы. . . начинают эпоху романтизма лишь с 10-х или даже с 20-х годов XIX в.»²⁰.

Таким образом, американский романтизм родился дважды. В первый раз в 1770-е годы, во второй — в 1820 году. Эта мысль повторяется в работе А. Н. Николюкина неоднократно²¹. Возникает вопрос: зачем исследователю понадобилась столь сложная и малопривлекательная конструкция? Оказывается, если мы не признаем существования романтизма в годы Войны за независимость и отнесем его возникновение ко второму десятилетию XIX века, то «при таком подходе. . . будет утрачена его национальная специфика и историческая связь с идеями Войны за независимость»²².

Надо полагать, что А. Н. Николюкин здесь ошибается: датировка возникновения романтизма в США вторым десятилетием XIX века не уничтожает ни его национальной специфики, ни связи с идеями американской революции. Вся аргументация исследователя, в сущности, держится лишь на утверждении, что Филипп Френо был «первым американским поэтом-романтиком» и что «в стихах Френо и в романах Брауна литературные традиции XVIII века (какие? — Ю. К.) переplавляются в романтические формы»²³. Единственное

же доказательство «романтизма» Френо сводится к тому, что он преодолел рамки классицистической эстетики.

Чтобы избежать подобного рода произвольных перемещений и передвижек, необходимо условиться относительно некоторых понятий, терминов и определений, имеющих принципиально важное значение.

Просвещение, как и романтизм, — это широкая, сложная идеологическая система, охватывающая почти все стороны деятельности человеческого сознания и проявляющая себя во всех сферах духовной жизни общества. Мы справедливо говорим о философии Просвещения, о просветительской этике, социологии, историографии, эстетике и т. д. Отметим также, что это система подвижная, развивающаяся, эволюционирующая в историческом времени. Раннее Просвещение отличается от зрелого, зрелое от позднего. Главное же состоит в том, что Просвещение не есть понятие эстетическое. Это — идеология в самом широком смысле слова.

В области истории искусства (в том числе и литературы) Просвещение имеет определенные эквиваленты, реализует себя через системы эстетико-методологические. Одно из наиболее распространенных заблуждений заключается в попытке видеть единственный эстетический эквивалент Просвещения в классицизме с его строгим рационализмом, четко разработанной системой законов и правил, с его жесткой, не допускающей отклонений поэтикой.

Не забудем, однако, что Просвещение как система, в которой осуществлялось *разумное* исследование природы, общества и человека, не ограничивало себя в этой последней части интересом к рационально-логическим возможностям человеческого сознания. Заметим, что само понятие разума у просветителей обладает значительной широтой и не сводится к рассудку, осуществляющему мыслительный процесс. Просветители питали глубокий интерес к различным аспектам индивидуального и общественного сознания или, как они любили говорить, *природы человека*: физическим, психологическим, нравственным, эмоциональным и др.

Просветительский «разум» осваивал эти области, сопоставляя их, сталкивая между собой, пытаясь найти им применение в решении общих задач социально-исторического прогресса. Попытки приобретали особенную интенсивность там, где рационально-логические способности сознания оказывались бессильны преодолеть (а иногда даже постичь) препятствия, возникавшие на пути.

Указанные аспекты Просвещения получили отчетливое преломление в художественной жизни эпохи, привели к возникновению целого ряда эстетических или, точнее говоря, философско-эстетических систем, по-своему далеких от классицизма. Можно обратиться в качестве примера к истории английской литературы XVIII века, где тотчас обнаружится великое разнообразие форм, жанров и методологических принципов: авантюрный роман, комическая эпопея, сентиментальный роман, нравоучительные и нравоописательные очерки, кладбищенская поэзия. Смоллет был автором не только «Родерика Рэндома», но и «Хамфри Клинкера», Гольдсмит написал «Письма китайца», «Уэйкфилдского священника» и «Покинутую деревню».

Если считать, что классицизм — единственный и полный эстетический эквивалент Просвещения, тогда неизбежно, как это и делает А. Н. Николюкин, американский романтизм придется возводить к Войне за независимость, а возможно, и к более раннему периоду. Все, что не будет укладываться в классицистические рамки, всякое проявление лирической эмоции, всякий признак чувственного восприятия жизни придется обозначить как романтизм. Романтиками станут не только Френо, но и Брекенридж, и Брокден Браун, и молодой Ирвинг в компании со своими братьями и Дж. Полдингом.

Заметим попутно, что в некоторых работах русских исследователей лирическая эмоция представлена не только как главная черта всякого романтического творения, но как источник, свидетельство и способ воплощения всего сложного комплекса явлений, образующих романтическую идеологию и эстетику. Один из наиболее ярких примеров — рассуждение в упоминавшейся уже книге М. Н. Бобровой: «Взволнованный лиризм повествования делает творчество романтиков индивидуалистически окрашенным. Лиризм становится свидетельством живого, страстного отношения к жизни, пламенной убежденности писателя в истинности защищаемых идей; он же (лиризм. — Ю. К.) говорит и об общественной тенденциозности романтической литературы, является отзвуком социальных потрясений — в нем все чувства и страсти, вызванные социальными разочарованиями и надеждами: горечь, негодование, ярость, ликование, печаль. И в то же время лиризм часто свидетельствует о незрелости суждений: эмоциональное мировосприятие опережает рассудочное познание мира»²⁴.

Если согласиться с мыслью, что движение американской литера-

туры от Просвещения к романтизму нельзя рассматривать только как движение от классицизма к иным эстетическим системам (при этом, естественно, утрачивается разграничение между Просвещением как понятием идеологическим и классицизмом как понятием эстетическим), что эстетические аспекты Просвещения не исчерпываются классицизмом, то мы поступим разумно, если не отнесем творчество Френо, Барло, Брауна, Брекенриджа, молодого Ирвинга и молодого Полдинга к романтизму, а сохраним за ними место в русле просветительской идеологии с учетом возможного многообразия ее эстетических преломлений.

Тут, конечно, имеются свои сложности. Европейское Просвещение создавало новые и разнообразные эстетические системы неспешно, вдумчиво, с известной последовательностью. От первых опытов до развернутой системы проходили десятилетия. Американцы не создавали этих систем. Они использовали европейские модели, приспособлявая их к своим условиям и обстоятельствам. Времени у них было мало: классицизм, просветительский реализм, просветительская сатира, сентиментализм, политическая публицистика — все это и многое другое оказалось втиснуто примерно в три десятилетия без той приятной диахронной организованности, какую мы наблюдаем в европейском Просвещении. В Америке возникло некое синхроническое смещение явлений, в котором закономерность пробивала себе путь через немислимые философско-эстетические зигзаги. Но все же пробивала.

Со всем сказанным выше связана еще одна проблема, о которой следует упомянуть. Романтизм, как и Просвещение, есть идеология с аналогичными ответвлениями: романтизм в экономике, историографии, философии, искусстве, литературе и т. д. Но если мы привычно говорим о Просвещении как об идеологии, художественно трансформируемой в разнообразные, терминологически обозначенные, методологически выявленные эстетические движения, то применительно к романтизму мы подобной четкости разграничений не найдем. Они не выработаны. Романтизм, подобно Просвещению, — широкое идеологическое *движение*, но любые его эстетические эквиваленты тоже именуется романтизмом. В рамках этих «романтизмов» (как эстетических явлений) мы оперируем либо общими временными категориями («ранний», «поздний»), либо жанровыми понятиями (эссе, поэма, драма, повесть, новелла), прибавляя при этом прилагательное «романтический», поскольку жанровые поня-

тия универсальны²⁵, либо понятиями философскими и политическими (трансцендентализм, аболиционизм).

Из этой нерасчлененности понятий проистекают многие недоразумения и сложности. Историки американской литературы нередко говорят и пишут о необыкновенном разнообразии художественных явлений в американском романтизме, об эстетической несовместимости поэзии Уиттьера и По, прозы Купера и Готорна и вместе с тем пытаются втиснуть их в прокрустово ложе единой эстетической системы. Разработка эстетической многосистемности американского романтизма (и Просвещения), очевидно, одна из важных задач современной американистики.

В многочисленных работах по истории американской литературы (русских и в меньшей степени зарубежных) часто встречается утверждение, будто романтизм возник в США либо как «реакция на», либо как «следствие» американской революции и Войны за независимость. В лучшем случае говорится о последствиях указанных событий как об источнике *романтической идеологии*. В этих формулах многое смущает, но более всего — слияние войны и революции в некий нерасторжимый комплекс, в единое понятие, которым и оперируют исследователи. Между тем явления эти принципиально различны по своему существу и по своим последствиям, хотя, разумеется, никто не станет отрицать наличие теснейшей исторической связи между ними. Война имела своим следствием отпадение колоний от метрополии, обретение ими полной государственной независимости; революция привела к созданию буржуазно-демократической республики. Мы можем себе представить, хотя бы в теории, победоносное завершение Войны за независимость без социальной реконструкции американского общества. Представить себе победоносную революцию без такой реконструкции невозможно.

Особое значение это различие приобретает там, где речь заходит о так называемых последствиях войны и революции, о событиях и процессах в экономической, общественной, политической и идеологической жизни США конца XVIII — начала XIX века. Нередки случаи, когда спекулятивный ажиотаж послевоенных лет, приведший, с одной стороны, к появлению группы нуворишей, составивших состояния на спекуляции государственными сертификатами, с другой — к бурному (иногда вооруженному) протесту бедняков, почувствовавших себя обманутыми и обойденными, отождествляется

с бурным капиталистическим развитием американской экономики в первые десятилетия XIX века. Между тем первое явление связано целиком с Войной за независимость, второе — с революцией. Хотя, конечно, бесспорно и то, что Война за независимость явилась необходимым условием буржуазно-демократической революции.

Романтический взгляд на действительность, или романтическая идеология, возникает тогда, когда под влиянием определенных исторических процессов и обстоятельств с большей или меньшей отчетливостью выявляется социальное и нравственное содержание буржуазного прогресса. Указанные процессы и обстоятельства в разных странах совершались по-разному и имели различную акцентировку. Во Франции они были связаны преимущественно с социально-политической динамикой эпохи буржуазно-демократической революции, наполеоновских войн и реставрации Бурбонов, в Англии — с промышленной революцией и борьбой за реформу, в Америке — со стремительным общественно-экономическим развитием, поднявшим страну до уровня наиболее развитых европейских держав и обеспечившим плацдарм для последующего энергичного прогресса капиталистической экономики. Именно в этом процессе выявлялся уродливый смысл прагматической этики буржуазно-демократической Америки, вступавшей в период бурного капиталистического роста. Когда-то Франклин предложил современникам рассуждение о безнравственности безделья, облеченное в простейшую форму экономического расчета. Время — деньги, сказал он. Если человек полдня развлекался, вместо того чтобы трудиться, он потерял не только те деньги, которые истратил на развлечения, но также и те, которые мог бы заработать, но не заработал. Американцы следующего поколения возвели это рассуждение в основополагающий принцип. Но они оставили от него только первую фразу: «Время — деньги!», превратив его тем самым из апологии деятельности труженика, противопоставленной аристократическому принципу праздности, в откровенную апологию обогащения как высшего смысла человеческого бытия.

К концу войны 1812-1814 годов, говорит Паррингтон, «появилась новая Америка, беспокойная и меняющаяся... Она загорелась желанием преуспеть, найти более легкие пути к богатству, чем требующий тяжелого труда путь естественного накопления. По мнению этой Америки, основное свойство человека заключалось в стремлении приобретать собственность...»²⁶.

А. А. Елистратова писала, что «ранний американский романтизм возник в результате общественного развития, исходным пунктом которого была американская революция 70-х годов XVIII в.»²⁷. А. Н. Николюкин цитирует эти слова в подтверждение своей идеи, будто романтизм в США возник в 1770-е годы и, стало быть, есть «детище американской революции»²⁸. Между тем слова Елистратовой вовсе не имеют того смысла, который вкладывает в них Николюкин. Общественное развитие, о котором она говорит, это послереволюционное развитие. Недаром же в числе «ранних американских романтиков» она называет Ирвинга и Купера, но отнюдь не Френо или Брокдена Брауна.

Можно спорить с Паррингтоном по целому ряду моментов его концепции, но нельзя не согласиться с ним, когда он говорит: «Право же, не нужно обладать какой-то особой проницательностью, чтобы увидеть в быстрых преобразованиях, происходивших в Америке после второй войны с Англией, источник того пламенного романтизма, который с невыразимым презрением отвернулся от старомодного прошлого. . . »²⁹ Если не обращать внимания на цветистую манеру Паррингтона, на эти его «пламенные» и «невыразимые» прилагательные, то мысль его в целом представляется справедливой: быстрые экономические и социальные преобразования второго и третьего десятилетий XIX века были той почвой, на которой возникла американская романтическая идеология.

Порожденная стремительным социально-экономическим прогрессом, эта идеология в своих литературных проявлениях изначально характеризовалась амбивалентным отношением к национальной действительности. С одной стороны, в нем преобладали оптимистические и патриотические тенденции, склонность видеть в темпах развития страны подтверждение успешности великого исторического эксперимента, предпринятого в конце XVIII века, залог грядущего процветания демократического общества. Патриотический дух «американизма» доминировал в атмосфере 1820-х годов. Его политическое воплощение мы находим в доктрине президента Монро³⁰, литературное — в многочисленных поэмах, стихотворениях, очерках, романах, воспевающих прошлое, настоящее и будущее величие Америки. Большая их часть сегодня безнадежно забыта, но некоторые надолго остались в памяти потомков.

С другой стороны, романтическое сознание уже при своем возникновении было отмечено духом разочарования, протеста, него-

дования, явившимся основанием критического пафоса многих произведений, возникших в годы зарождения романтического движения. Означенный протест прорастал на почве «горестных замет» ума и сердца, прискорбных размышлений, на которые наводили непредвиденные зигзаги социального развития страны и нравственной эволюции американского общества.

Отсюда возникает известный дуализм романтической идеологии в США — соединение патриотической гордости за молодое отечество, воплотившейся преимущественно в исторических романах, обращенных к героическим страницам американского прошлого, и горечи разочарования, вызванной перерождением демократических идеалов революции. Со временем первоначальная сбалансированность этих элементов дуалистической системы нарушилась: первый неукоснительно убывал, второй — возрастал. Процесс этот зафиксирован во всех сферах духовной жизни США первой половины XIX века. В философии он предстает перед нами как движение от социально-этической системы, обозначаемой обычно термином *self-help* (самопомощь), к эмерсоновской теории *self-reliance* (доверие к себе); в социологии — как отход от джефферсоновского демократического идеала и обращение к идеям утопического социализма; в поэзии — как путь от брайентовского «Танатопсиса» к «Листьям травы» Уитмена; в прозе его вехами можно счесть ирвинговского «Рипа Ван Винкля» и «Моби Дика» Мелвилла. Пункты «отправления» и «назначения» здесь в известной мере условны, но они показывают общее направление в эволюции романтической идеологии в США.

Означенный дуализм можно наблюдать не только в противостоянии ранних романтиков поздним, но и как внутреннее противоречие, присущее творчеству многих из них. Достаточно сослаться на пример Купера, который на протяжении одного пятилетия создал три «патриотических» исторических романа («Шпион», «Лопцман», «Лайонел Линкольн») и три книги из своей знаменитой серии романтических романов о Кожаном Чулке («Пионеры», «Прерия», «Последний из могикан»), пафос которых заключается в изобличении антигуманной сущности законов американской буржуазной цивилизации.

Все изложенное выше ведет нас к заключению, что хронологической полосой, отграничивающей американское Просвещение от романтизма, видимо, следует считать второе десятилетие XIX ве-

ка. Никто, конечно, не станет требовать, чтобы мы назвали точную дату установления нового господствующего направления в истории литературы США, хотя в данном случае у нас есть весьма удобные ориентиры. В экономической, политической, идеологической и литературной жизни США произошел ряд существенных событий, сконцентрированных на протяжении двух-трех лет: экономический кризис (1819), «Миссурийский компромисс» (законодательный акт конгресса, ограничивающий рабовладение, 1820), провозглашение доктрины Монро (1823), публикация первых крупных романтических произведений («Книга эскизов» Ирвинга — 1820, «Шпион» Купера — 1821). Вероятно, мы не погрешим против истины, если за исходную точку в истории американского романтизма примем рубеж между вторым и третьим десятилетиями XIX века, т. е. 1820 год.

Здесь возникает одно небольшое затруднение. Были писатели, чей творческий путь начался задолго до названной даты, чьи произведения были уже известны читающей публике и даже пользовались популярностью. Они, можно сказать, «пришли в романтизм», имея за плечами солидное просветительское прошлое. Как быть с ними? Подобного рода проблемы возникают при изучении методологических сдвигов во многих литературах мира, в частности русской литературы XIX века. Разрешение их, по большей части, не вызывает трудностей. Давно уже узаконено понятие внутренней методологической эволюции писателя, творчество которого на разных этапах развития не сводится к единому эстетическому знаменателю. Нас, например, несколько не смущает, что был Пушкин-романтик и Пушкин-реалист. Применительно к американской литературе, однако, мы нередко сталкиваемся с догматической склонностью укладывать все творчество писателя в прокрустово ложе единой методологической системы. Характерный пример — творчество Ирвинга. Его сборники 1820-х годов («Книга эскизов», «Брейсбридж Холл», «Альгамбра») дают все основания отнести их к романтической литературе. Но нередко случаи, когда исследователи, установив методологическую природу означенных сборников, бездумно экстраполируют ее на раннее творчество писателя, обрекая себя на бесплодные поиски доказательств романтической природы очерков «Сальмагунди» или «Истории Нью-Йорка». Поскольку таких доказательств не существует, в ход идут натяжки, произвольные допущения и т. д. В последнее время в русской американистике возникла плодотворная мысль рассматривать эволюцию

творчества Ирвинга как развитие от Просвещения к романтизму. Не потому, конечно, что сакраментальная дата (1820 год) приходится на середину жизни писателя, а потому, что именно таково было его методологическое развитие, независимо от всяких дат. С этой точки зрения «Сальмагунди» и «Историю Нью-Йорка» следует относить, не обинуясь, к просветительской литературе. Это, по-видимому, справедливо и относительно творческой эволюции Полдинг, Хэллека, Брайента и некоторых других.

Хронологическая картина американского романтизма не вызывает сомнений. Завершение этой эпохи отчетливо соотносится с Гражданской войной. Установление внутренних ступеней в развитии романтической идеологии и эстетики тоже не представляет затруднений. Вероятно, мы можем остановиться на трехступенчатой модели: 1. Ранний этап (1820 – 1830-е годы); 2. Зрелый этап (конец 1830-х – середина 1850-х годов); 3. Финал (конец 1850-х – 1860-е годы).

* *
*

На раннем этапе американская романтическая литература была вовлечена в мощный поток *нативизма* и принялась с большим энтузиазмом «открывать Америку». Термин «*нативизм*» не имеет широкого применения в научной литературе, хотя необходимость в нем очевидна, поскольку он соотносится с чрезвычайно важным явлением в раннеромантической идеологии (и соответственно художественной литературе) США. Попробуем дать ему точное определение: *нативизм* - культурное и литературное движение в рамках романтизма, смысл и пафос которого заключается в художественно-философском освоении Америки, ее природы, ее истории, ее общественных и политических институтов, ее нравов.

На заре становления американской национальной литературы нативизм был неизбежен и необходим. Национальная литература могла сформироваться и развиваться лишь на базе национального самосознания, важнейшим элементом которого должна была явиться некая общая концепция Америки как единого комплекса естественно-географических, этнологических, социально-исторических, политических и нравственно-психологических моментов, образующих само понятие «Америка» в сознании амери-

канцев. И это была совсем не та Америка, которую открыл Колумб или которую увидели перед собой первые колонисты.

На протяжении целого столетия американцы, как это ни парадоксально, имели весьма смутное представление об Америке. Великие непоседы, они долгое время должны были довольствоваться микроперемещениями в пределах сравнительно узкой полосы Атлантического побережья. Да и эти перемещения были затруднены отсутствием дорог, мостов и переправ через реки. Остальная Америка — великие просторы континента, горные хребты, каньоны, леса, пустыни и прерии, реки и водопады — долгое время оставалась огромной загадкой, окутанной дымкой легенды. Они мало что знали об индейцах — коренных жителях страны, с которыми вели кровавую войну на истребление.

Впрочем, граждане молодой республики имели смутное представление не только о далском, но и о близком, не только о природе своей родины, но и о том обществе, которое они сами построили, не только об отдаленных временах, когда «Мэйфлауэр» и «Арбелла» пересекли Атлантику, но и о недавней своей истории. Не удивительно, что в русле нативизма оказались не одни прозаики, поэты и живописцы, но также географы, этнологи, целая группа историков (Прескотт, Паркмен, Тикнор, Бэнкрофт) и даже заезжий французский юрист Алексис де Токвиль, растолковавший американцам, что такое американская демократия, каковы ее чисто американские особенности и чем она отличается от предначертаний «отцов-основателей».

Хронологически нативизм не укладывается в рамки романтического движения. Корни его уходят в эпоху Просвещения, последние всплески относятся к концу XIX века. В сущности говоря, он сохраняется до тех пор, покуда продолжается освоение Америки. Последним нативистом в американской литературе был, вероятно, Джек Лондон, живописавший природу и жизнь Аляски и Гавайских островов.

Бесспорно, однако, что наиболее мощное развитие нативизм получил именно в эпоху романтизма. Пик его приходится на 20-30-е годы. Но и в последующие два десятилетия он не совсем уходит со сцены и отчетливо обнаруживает себя в поэзии Лонгфелло и Уитмена, в романах Готорна и Мелвилла, в очерках Торо и литературе местного колорита.

Первое поколение романтиков с огромным увлечением предава-

лось освоению Америки. Они, вероятно, ощущали известное преимущество перед романтической литературой Старого Света, которую не ждали на этом пути никакие открытия. Там все было изведено и описано, а если и не описано, то, во всяком случае, общеизвестно. Европейские поэты, прозаики и драматурги обращали взоры к чужим странам и отдаленным временам. Байрона, Шелли, Колриджа и многих других манила восточная экзотика. Взор Кита был прикован к античности, Шатобриан пытался проникнуть воображением в «дебри Северной Америки», Гюго сочинял «Ориенталии», а местом действия своих драм избирал Испанию, Италию, Англию. Немцы, с традиционной для них склонностью к интроспекции, изобретали фантастические миры. Национальная природа и национальная действительность, казалось, не давали пищи европейскому романтическому воображению.

Иное дело Америка. Здесь все было не изведено, не осмыслено, не изучено, и открытия подстерегали на каждом шагу. В сумрачных пейзажах Гудзонова побережья, в знойном климате Южной Каролины, в бескрайних прериях, в грохоте Ниагары, в спокойной глади Великих озер, в девственных лесах американского Севера было ничуть не меньше экзотики и таинственного очарования, нежели в горах Албании, на островах Средиземного моря или во владениях багдадского калифа.

Нативизм в американской литературе вдохновлялся не только национальной природой, но и необыкновенным разнообразием социумов, жизненных укладов, общественных нравов, этнической пестротой населения. Жизнь индейских племен, существовавшая в европейском сознании скорее как романтическая легенда, нежели реальность, являлась для американцев фактом национального бытия, фактом загадочным, замкнутым в себе, но вполне реальным. Художественное проникновение в мир мудрых и наивных, коварных и прямодушных, жестоких и гуманных индейцев было одним из важных направлений в нативизме.

Другой малоисследованной и недостаточно глубоко осмысленной областью национальной жизни был так называемый *фронтир* — подвижная граница цивилизации — с его неповторимой спецификой общественных, экономических, юридических отношений, где самый способ человеческого существования, обусловленного динамикой непрерывного перемещения, столкновением с дикой природой, суровостью быта и т. п., устанавливал свою собственную иерар-

нию ценностей и содействовал формированию своеобразного человеческого типа, вошедшего в сознание Америки под именем *пионер*. Фронтир и пионеры были явлениями сугубо американскими и, следовательно, благодарными объектами для нативизма.

Столь же благодарным объектом служила жизнь табачных и хлопковых плантаций Вирджинии, Джорджии, Северной и Южной Каролины. То был своеобразный и неповторимый мир, хозяевам которого мерещились видения древнегреческой демократии; мир рабов и рабовладельцев, аристократической культуры и полуживотного существования, мир псевдопатриархальных отношений, основанный на непризнании человеческого достоинства. В этом мире были свои странности и парадоксы, исторически объяснимые, но от этого не менее парадоксальные. Рабовладельческая Вирджиния была генератором демократических идей, а самые богатые ее плантаторы — лидерами революции, вождями нации, первыми президентами республики: Вашингтон, Джефферсон — какие имена!

Еще одна область, послужившая обширным полем деятельности для американских нативистов, — стихия мореплавания. Жизнь заокеанских колоний, а затем и Соединенных Штатов, была неразрывно сопряжена с морем. Море было «главной дорогой», связывавшей города атлантического побережья, разные части страны и, наконец, всю Америку со Старым Светом, Азией, Африкой, Австралией. Куда бы ни отправлялся американец — из Бостона в Чарлстон, из Мэриленда в Калифорнию или из Нью-Йорка в Лондон, Гавр, Бомбей, Сидней — он плыл на корабле.

Ко времени, о котором у нас идет речь, США обладали мощным торгово-пассажирским флотом. Не меньшее значение имел для экономики страны и китобойный флот. Америка еще не стала нацией скотоводов, и залежи нефти еще не были найдены на американском континенте. В домах американцев горели спермацетовые свечи, китовый жир шел в пищу и на производство смазочных масел, из китовой шкуры изготовлялись приводные ремни и подошвы для сапог. Американские китобойцы составили 80% мирового китобойного флота. Не забудем также, что начало XIX века — время интенсивного строительства американского военного флота. Говоря иными словами, Америка изначально была морской державой, а американцы — нацией моряков. Вся их жизнь так или иначе была связана с морем. Моряки были почти в каждой семье, и корабельная палуба являла собой столь же существенную часть национальной действи-

тельности, как фабричные корпуса Массачусетса или хлопковые плантации Южной Каролины. Вполне логично, что морской роман и морская повесть как литературные жанры родились именно в Америке и поначалу органично вошли в струю нативизма. Литературное открытие морской жизни тоже было, в известном смысле, освоением Америки.

Поток нативизма, отчетливо различимый уже на рубеже 10-20-х годов XIX века, нарастал с необыкновенной стремительностью. Начавшись со всякого рода «писем», «записок», «очерков», «заметок путешественников» (travelogues), он захлестнул основные жанры художественной литературы — поэму, роман, рассказ и в некоторой степени даже драму.

В первой половине 30-х годов к нативизму примкнули писатели-южане (Д.П. Кеннеди, У.Симмс, О.Лонгстрит, У.Снеллинг, А.Пайк, М.Невилл и др.), несколько позже — литераторы Новой Англии (Д.Уитгьвер, молодой Н.Готорн, Г.Торо, У.Леггет, Н.Эймз, Р.Г.Дэйна мл., Г.Лонгфелло и др.). Десятки поэтов и прозаиков по всей стране принялись описывать природу Америки, памятные и незаметные события ее истории, рисовать картины жизни поселений фронта, уклад жизни и ритуальные обычаи индейских племен, морскую жизнь на кораблях торгового, военного и китобойного флота и т. п.

Основателями и крупнейшими представителями нативизма в романтической литературе США были Ирвинг и Купер. Большая часть нативистских сочинений Ирвинга сегодня прочно позабыта. Едва ли кто-нибудь читает теперь «Поездку в прерии», «Приключения капитана Бонвиля», «Асторию» или «Заметки Крейона». Но, разумеется, всем памятны превосходные литературные пейзажи, живописующие побережье Гудзона, Катскиллские горы, старинный Манхэттен, а также картины старинной жизни старых голландских поселений и поэтическое переложение легенд Нового Амстердама. Именно эти моменты образуют неповторимую атмосферу знаменитых новелл Ирвинга, вошедших в его сборники 1820-х годов, и придают им национальную окраску.

Что касается Купера, то он бесспорно явился классиком американского нативизма, чье творчество наложило неизгладимый отпечаток на все последующее развитие романтической литературы в США. Он заложил основы американского исторического романа, разработал идейно-эстетические параметры морского романа —

жанра, занявшего позже прочное место не только в американской, но и в мировой литературе; наконец, он создал свою знаменитую пентологию о Кожаном Чулке — особый тип романтического повествования, названия которому в литературоведении нет и по сей день и которое наиболее точно и полно может быть обозначено термином «*нативистский роман*».

Романы этой серии представляют собой, так сказать, энциклопедию американского нативизма. Читатели находят в них описание жизни фронта, монументальные картины американской природы, экзотический мир «краснокожих», прошлое и настоящее Америки. И дело здесь не только в предметах и явлениях, изображаемых писателем, но также и в необычной стилистике повествования, где сюжет, фабула, образная система, самый способ изложения, взаимодействуя, создают то неповторимое *нативистское* качество куперовской прозы, которое в свое время остро почувствовал Бальзак. «Тут есть от чего прийти в отчаяние любому романисту, который захотел бы пойти по стопам американского автора, — писал он. — Никогда типографской печати не удалось так затмить живопись. Вот школа, где должны учиться литературные пейзажисты, здесь — все тайны искусства. Эта волшебная проза не только показывает реку и берега, леса и деревья, — ей удастся дать одновременно и мельчайшие детали, и целое. Безлюдные просторы, окружившие вас, сразу становятся интересными. (...) Когда дух безлюдия заговорит с вами, когда вас очарует прохлада и спокойствие этих вековых лесов, когда вы окинете взором эту мощную растительность, сердце ваше придет в волнение. (...) Вам кажется, что сами вы склонились под сенью вековых деревьев... что вы внимательно изучаете скалы, водопады, пороги, кусты; вы перевоплощаетесь в страну; она входит в вас или вы в нее, — не угадаете, как происходит эта метаморфоза, вызванная гением; но вы не в состоянии отделить почву, растительность, воды, их ширь и очертания берегов от волнующей вас интриги. Наконец, персонажи становятся тем же, чем они являются в действительности, — ничтожными песчинками в той огромной сцене, которую вы созерцаете непрестанно»³¹.

Нативизм лежит у истоков национальной американской литературы. Естественно и логично, что в его русле возникли некие устойчивые явления эстетического порядка, сохранявшиеся в литературе США долгое время после того, как сам нативизм, да и весь американский романтизм канули в прошлое.

Приведем один только пример из области структурных особенностей нативистского повествования. Генеральная задача нативизма — освоение Америки — требовала, чтобы герой перемещался в пространстве, соприкасаясь с разными частями страны, различными жизненными укладами. Поэтому нативистский герой был, как правило, герой путешествующий. В самом деле, если окинуть взором всю массу нативистской литературы, легко заметить, что все ее герои куда-то двигаются. Они идут, едут верхом и в повозках, плывут на лодках, плотах и пароходах по американским рекам, совершают морские путешествия из одной части Америки в другую и т. п. Причины и поводы для путешествия многочисленны и разнообразны, но само путешествие это константа, инвариант сюжетной структуры нативистского повествования. Именно в нативизме зародился литературный феномен, который уже в XX веке критики обозначили как *Великое американское путешествие*.

Прошла Гражданская война. Романтизм оставлял командные позиции в американской литературе. Начиналась эпоха Марка Твена — пламенного отрицателя романтической эстетики. Однако великое американское путешествие продолжалось: «Простаки» отправились за границу, отчалил на плоту вниз по Миссисипи Гек Финн, янки из Коннектикута превратился в странствующего рыцаря, отплыли в европу герои Генри Джеймса. . . Наступил век двадцатый, а герои американской литературы все еще путешествуют. Один из сравнительно недавних примеров — Джон Стейнбек, странствующий в компании французского пуделя «в поисках Америки». Разумеется, менялись способы путешествия, его цели и задачи. К простому передвижению в пространстве прибавилось перемещение во времени, возник особый тип «духовного путешествия». Но каковы бы ни были современные формы данного феномена, их генетическая связь с романтическим нативизмом очевидна.

Ранний этап в истории американского романтизма — это не только период нативистского освоения разного рода явлений, образующих в комплексе понятие «Америка», это одновременно и эпоха романтического исследования американской буржуазной цивилизации, ее заблуждений, ошибок, аномалий, но исследования, исходящего в целом из убеждения в «здоровой основе» американской демократии.

Зрелый этап, наступление которого сопряжено с территориальной экспансией, с экономическими потрясениями конца 1830-х го-

дов, сокрушительными внутри- и внешнеполитическими конфликтами, характеризуется рядом трагических открытий, сделанных романтиками, и в первую очередь открытием, что социальное Зло не есть некая сила, воздействующая извне на идеальную общественную структуру.

Ощутив антигуманные и антидемократические тенденции в установлениях буржуазно-демократического общества, в его писанных и неписанных законах, в новых нормах социальной нравственности, пропитанных духом коммерческого эгоизма, американские романтики столкнулись лицом к лицу с двумя проблемами или, точнее говоря, задачами. Первая заключалась в необходимости установить природу, происхождение и характер указанных тенденций, ведущих, как им представлялось, к перерождению демократического общества. Другая -- в том, чтобы найти способы реформировать его и восстановить утраченные идеалы.

С этим связана общая переориентация романтического сознания, в котором пафос освоения Америки начал постепенно вытесняться новыми интересами. Теперь уже не величие природы и не своеобразие жизненного уклада различных частей страны, а человек, населяющий ее -- homo americanus -- становится центром внимания поэтов, прозаиков, философов и публицистов. В «Новом Адаме» ищут теперь причину всех причин, в том числе и истоки трагической трансформации демократического общества. С ним же связывают надежды на универсальную реформу, способную привести к возрождению «истинной демократии».

Все это вполне естественно, если учесть, что романтическая идеология опиралась на гносеологию и этику немецкой идеалистической философии, и в первую очередь на кантианство и шеллингианство. Романтический индивидуализм, как категория не только нравственная, но и эстетическая, давно и основательно изучен историками искусства и литературы, и ни у кого сегодня не вызывает сомнения, что интерес к человеческой личности, к ее внутренним возможностям, реализованным и нереализованным, есть характерная черта творческого сознания романтиков. На этом, в частности, основывается огромный интерес романтиков к культуре эпохи Возрождения, и особенно к творчеству Шекспира. Этот интерес наглядно проявляется в теоретических трудах Колриджа, в эссеистике Эмерсона, в «шекспировских» сценах «Моби Дика» Мелвилла и т. п.

Показательно, что один из самых глубоких исследователей американского романтизма Ф. О. Маттисен назвал свой фундаментальный труд «Американский ренессанс», хотя сам признавал, что «обозначение американской культуры середины XIX века как возрождения лишено необходимой точности», поскольку тут не имеет места «возрождение ценностей, существовавших в Америке прежде»³². Вероятно, Маттисен сознавал некую типологическую близость между романтизмом и Возрождением, основанную на интересе к личности человека, на стремлении поставить ее в центр идеологической системы.

Зрелый этап в истории американского романтизма можно было бы обозначить термином *романтический гуманизм*, подчеркнув при этом его отличие от гуманизма ренессансного. В романтическом гуманизме нет широты и универсальности последнего. Он не столько интересуется человеком вообще и его центральным положением в системе мироздания, сколько сосредоточен на человеческой личности, на ее сознании. Физические и физиологические аспекты человеческого бытия здесь отсутствуют вовсе. Даже при исследовании взаимоотношения человека и природы (в том числе и природы человека как одного из элементов этого взаимоотношения) в расчет принимаются лишь духовные его аспекты. Главным объектом художественного освоения теперь становится человеческое сознание в его интеллектуальных, нравственных и эмоциональных проявлениях. И само собой разумеется, что речь здесь идет не о сознании вообще, но именно о сознании американцев середины XIX века.

Крупнейшими художественными явлениями в зрелом американском романтизме принято считать творчество Готорна, По, Мелвилла и Уитмена. Этот выбор имен, очевидно, справедлив, хотя давно замечено, что названные писатели резко отличаются друг от друга. Несходство меж ними столь велико, что неоднократно порождало сомнение в возможности объединить их на базе общей методологии. Творчество Уитмена «перетаскивали» в критический реализм конца века; Эдгара По выводили за рамки американской культуры вообще, и более того — за рамки американской действительности в целом (в свое время эту мысль в характерной для него парадоксальной форме высказал Б. Шоу, заметивший, что «Эдгар По не жил в Америке. Он там умер»); Мелвилла представляли как писателя XX столетия, родившегося по ошибке в XIX веке и потому недоступно-

го современникам. В одном лишь Готорне видели воплощение идей и духа времени, да и то в сравнительно узких, локальных пределах. Автор этих строк должен покаяться, что и сам некогда высказывал сомнение в наличии единой методологической основы в зрелом американском романтизме.

Между тем, если найти верную точку зрения, можно увидеть, что названные четыре писателя были заняты общим делом — изучением современного американского сознания. У каждого из них была, так сказать, своя «узкая специальность». Готорна привлекали «истины человеческого сердца» т.е. вопросы нравственного сознания, его природы, исторической эволюции и современного состояния; По был поглощен исследованием той пограничной области, где взаимодействуют интеллект и эмоция — иными словами, области психических состояний; герой Мелвилла — интеллект, прорывающийся к основным, универсальным законам бытия и пытающийся выяснить положение и место человека в иерархии систем — от микрокосма индивидуального сознания до макрокосма Вселенной; Уитмен не был сосредоточен на какой-либо одной области, но пытался синтезировать самоощущение современника и дать ему адекватное поэтическое выражение. Знаменитое «Я — Уолт Уитмен...» означало, в сущности, «Я — homo americanus». Его индивидуализм был окрашен в демократические тона и вписывался в рамки романтического гуманизма.

Разумеется, «специализация» По, Готорна, Мелвилла и других не абсолютна. Мелвилла глубоко интересовали проблемы нравственности, Готорн не чуждался вопросов психологии, внимание По неудержимо притягивали общие основы гносеологии и деятельности человеческого интеллекта в целом. Речь идет лишь о доминанте, о преимущественном интересе, о том, что в данной «специальной» области талант художника проявил себя с большей полнотой.

Нетрудно заметить, что все литературные движения, относящиеся ко времени зрелого романтизма в США, но рассматриваемые обычно как явления самостоятельные, развивающиеся вне его, на самом деле имеют философско-эстетическую основу в романтическом гуманизме.

Возьмем, к примеру, аболиционистскую литературу, наиболее ярко представленную в поэзии Джоном Уиттьером, в прозе — Гарриэт Бичер-Стоу. Даже самое поверхностное знакомство с их сочинениями позволяет увидеть, что их мало занимали экономиче-

ские, политические и даже социальные аспекты рабовладельческой системы. Предметом их внимания было, скорее, личностное сознание рабов, рабовладельцев и работоторговцев. Зло рабовладения они видели не столько в социальной его несправедливости или в экономическом ущемлении рабов, сколько в том, что данная система способствовала разрушению нравственных оснований, на которых покоится, или должно покоиться, свободное и гармоническое сознание современника. Поскольку и Уиттгер, и Бичер-Стоу были выходцами из Новой Англии, все это окрашивалось у них в религиозные тона и воплощалось в категориях христианской (унитарианской и квакерской) этики.

Что касается трансцендентализма, который тоже, как правило, рассматривается вне рамок романтического движения в США, то он представляет собой не что иное, как философскую формулу романтического гуманизма, его теоретическое воплощение. Трансцендентализм сформировался в Бостоне. Лидеры его были коренными массачусетцами и унитарианцами. На всем учении лежал глубокий отпечаток новоанглийской традиции, хотя по сути своей оно являет собой сложный сплав концепций немецкого философского идеализма, унитарианской этики и романтического индивидуализма.

У «конкордских мудрецов» было множество противников и ниспровергателей. Младоамериканцы относились к ним с недоверием и подозрительностью. Нью-Йоркские «никербокеры» посмеивались над ними, считая их не совсем нормальными. Южане иронизировали и сочиняли гневные инвективы. Среди писателей, отмежевавшихся от трансцендентальной идеологии, мы найдем По, Мелвилла и даже Готорна, хотя личные связи последнего с членами трансцендентального клуба широко известны. Парадокс, однако, заключается в том, что в собственном их творчестве многие аспекты трансцендентальной системы воззрений просматриваются достаточно ярко и отчетливо, хотя и выступают в замаскированной форме. Возможно, мы имеем дело с неосознанным заимствованием, хотя известно, например, что Мелвилл не читал Эмерсона. Скорее всего, тут дело в другом. Идеи романтического гуманизма, как говорится, «носились в воздухе». Каждый писатель открывал их для себя самостоятельно и придавал им то обличье, тот ракурс, которые наилучшим образом соответствовали его творческим установкам и задачам. Но если снять с них индивидуальную окраску, то станет ясно, что идеи сходны.

Сосредоточенность на индивидуальном сознании не означала утраты интереса к жизни общества в целом, к проблемам социального, политического, экономического характера. Традиционная для литературы нового времени антинomia «человек — общество» приобретала в романтическом гуманизме усложненные, амбивалентные, внутренне противоречивые очертания. Американские романтики второго поколения были жестокими критиками действительности. Объектом их уничтожающего анализа стали современные экономические принципы, политические нравы, социальные установления, законы, общественное мнение, буржуазная пресса и, наконец, сами нравственные основания американской демократии. В этом случае человек и его индивидуальное сознание представляли как жертва, как объект разрушительного воздействия со стороны действительности.

Наряду с этим всякая попытка установить природу и источник общественного зла вновь вела к человеку, его интеллекту, его нравственному сознанию, его психологии, и тогда личность выступала уже как носитель и первопричина всякого Зла, в какой бы области оно ни проявлялось. Представление о человеке как об источнике Зла многократно воплощено в сочинениях Готорна, По и Мелвилла. Правда, они трактовали проблему по-разному, искали ответа в различных сферах сознания: Готорн — в сугубо нравственной («Огненное искупление земли»), По — в психологической («Бес противоречия»), Мелвилл — в интеллектуальной («Моби Дик»). Но итог был всегда один.

Наконец, когда вставал вопрос о путях преодоления Зла, о прогрессе, о реформе жизнеустройства, о революции, если угодно, романтические гуманисты опять обращались к сознанию человека, к скрытым резервам личности. Эмерсон постулировал «божественное присутствие» в человеческом сознании и строил на этом свою знаменитую теорию «доверия к себе»; Готорн сотворил концепцию человеческого сердца как вместелища нравственной субстанции «Добра-и-Зла» (Good-and-Evil); По уповал на инстинкт Красоты и Гармонии, якобы изначально присущий природе человека. Нужно было *всего лишь только*, чтобы личность, человек выявил в себе эмерсоновское «божественное присутствие», прорвался сквозь готорновский лабиринт «Добра-и-Зла» к чистому Добру, обитающему где-то там в недоступных глубинах сердца, осознал и развил присущий ему врожденный инстинкт Красоты и Гармонии или по-

мелвилловски осознал бы всю меру ответственности, лежащую на нем.

Генри Торо обобщил эти не очень отчетливые идеи в универсальной формуле: единственная революция, способная покончить со Злом и осуществить демократические идеалы, -- это *революция индивидуального сознания*.

Во всем этом имеется одна подробность первостепенной важности, некая константа, не учитывать которую невозможно. Каковы бы ни были субъективные концепции и представления, побуждавшие младшее поколение романтиков исследовать взаимоотношения личности и общества, под каким бы углом зрения это исследование ни осуществлялось, в самом процессе его шло накопление фактов, наблюдений и частных выводов, противоречивших основным посылкам романического гуманизма.

Мало-помалу в сознание романтиков стало закрадываться подозрение, что причины резкого несоответствия между идеальными предначертаниями, составлявшими теоретическую основу американской социально-политической системы, и реальной общественной практикой не могут быть возведены к индивидуальному сознанию личности или даже коллективному сознанию отдельных социальных групп. Возникло смутное предположение, что истоки общественного неблагополучия, проявляющегося во всех сферах жизни человека, коренятся в самой природе американской демократии, в ее основополагающих принципах. Чем весомее становилась эта мысль, чем большее подтверждение она получала, тем стремительней надвигался общий кризис романтической методологии.

С одной стороны, многоликое Зло, врывавшееся в человеческую жизнь на каждом шагу, стало приобретать в представлении романтиков черты фатальности, неодолимости, и это неизбежно вело к усилению трагического элемента в их творчестве. С другой -- крушение идеалистической концепции, позволявшей возводить закономерности бытия исключительно к закономерностям сознания, лишало романтиков всякой надежды на реформу общества через внутреннюю «революцию» каждой отдельной личности.

Вышеупомянутые факты, наблюдения, частные выводы при исследовании взаимоотношений личности и общества со всей неизбежностью толкали романтиков к мысли, что зависимость тут скорее обратная; и это требовало полной философской, методологической, эстетической переориентации. К такой переориентации они

не были готовы и означенной мысли отчаянно сопротивлялись.

В развитии романтического гуманизма в США не было плавности и равномерности. Высочайший взлет его приходится на первую половину 50-х годов, когда увидели свет величайшие творения американского романтического искусства. Однако большинство этих творений было отмечено печатью сомнения и безысходного трагизма. В них уже присутствует предощущение методологического кризиса, подспудного понимания, что хотя дорога и привела на вершину, дальше пути нет.

Конец 50-х — начало 60-х годов — финальный этап — эпоха кризиса романтического сознания и романтической эстетики в США, период, в ходе которого американские писатели и мыслители постепенно пришли к осознанию того, что романтическая методология не в силах больше справляться с материалом общественной жизни, не может объяснить ее загадки и указать пути к разрешению ее противоречий. Через полосу тяжелейшего кризиса, нередко завершавшегося полным отказом от творческой деятельности, прошли многие, в том числе Готорн, Мелвилл, Лонгфеллоу, Кеннеди, Ирвинг.

В этой «красивой» и «легкой» периодизации американского романтизма есть, однако, свои подводные камни, которые искажают картину спокойного и ровного историко-литературного течения. Один из них — *регионализм*, взорвавший множество стройных историко-литературных теорий.

Общеизвестно, что американские колонии изначально возникли как конгломерат провинций, основанных группами иммигрантов, которые прибыли из разных стран, говорили на разных языках, принадлежали к разным сословиям и склонны были сохранять традиции, уклад жизни, привычки, доставшиеся им в удел от голландских, английских, французских или испанских предков. Даже между английскими провинциями, где, казалось бы, налицо была общность языка, исторической и культурной традиций, существовали кардинальные различия, обусловленные социальным происхождением и экономическим укладом жизни колонистов.

Таковы исторические корни регионализма, который во многих отношениях оказался одним из самых стойких элементов американской национальной истории, особенно в сфере идеологии и культуры. Мы и сегодня еще говорим о литературе американского Юга, о бостонских нравах, о писателях Среднего Запада и т. д.

В эпоху романтизма регионализм был во много раз сильнее, чем в наши дни. С ним связывались определенные аспекты американского романтического сознания, эстетики, идеологии и т. д. Более того, литературно-художественное развитие регионов осуществлялось разными темпами и было *разнонаправленным*.

Мы не сможем понять творчество По, исходя из пуританских традиций Новой Англии, совершенно так же как исследование виргинского Ренессанса не даст нам ничего для понимания Готорна. Если мы заинтересуемся американским историческим романом 20-х годов, мы должны будем обратиться к Нью-Йорку, в 30-е годы нашего внимания потребует Юг, в 50-е — Новая Англия. Центры духовной жизни постоянно смещались из одного региона в другой, и происходило это далеко не мирным путем.

Историки американской литературы охотно и много пишут о несходстве культурной жизни отдельных регионов, что вполне естественно, поскольку в литературоведении и критике XIX века это несходство часто смазывалось, а то и попросту игнорировалось. Литературный процесс выстраивался «по писателям», и региональные различия приобретали черты индивидуального своеобразия творческой манеры. Задача американистов нашего времени — иная: не сбрасывая со счетов региональное своеобразие, подчеркнуть вместе с тем общенациональные черты в литературном развитии отдельных частей Америки. Важно понять, что динамика литературного процесса осуществлялась не путем «замещения» (Юг вместо Нью-Йорка и Филадельфии, Новая Англия вместо южных и срединных штатов), а путем «включения» в общенациональную литературную жизнь. Сама история романтического движения в литературе США дает множество тому подтверждений.

«ШПИОН»

Два с четвертью века тому назад, в 1775 году, сражениями при Конкорде и Лексингтоне началась война североамериканских колоний за независимость. Война была затяжной, она длилась семь лет и завершилась полной победой американцев. Именно отсюда ведет свое начало история Соединенных Штатов.

Спустя полвека, в 1821 году, начинающий литератор Джеймс Купер, который тогда еще не называл себя Фенимором¹, написал об этой войне книгу, которую озаглавил «Шпион, или Повесть о нейтральной территории»². Впрочем, вторую часть названия мало кто запоминает. Даже в историях литературы эта книга именуется кратко — «Шпион».

«Шпион» — книга примечательная во многих отношениях. Это первый роман Купера, завоевавший популярность у американских и европейских читателей³. Более того, это первый американский исторический роман. И, наконец, если согласиться с историками литературы, которые считают, что Купер — основоположник американского романа вообще, а они, по-видимому, правы, то у нас есть все основания рассматривать «Шпиона» как первый роман в истории *американской национальной литературы*.

Приступая к работе над «Шпионом», Купер едва ли углублялся в теоретические изыскания об эстетических принципах исторического романа как жанра, о способах художественной трактовки истории, о праве писателя на вымысел и домысел, о том, как следует изображать деятелей истории в художественном произведении и т. п. Его переписка, воспоминания его родных и друзей дают основание предполагать, что Купер писал свой роман «как пишется». Это вовсе не значит, что сочинение «Шпиона» было плаванием без руля и без ветрил. Существовала четкая, в деталях осмысленная задача; имелся строго отобранный исторический материал; была определена нравственная цель. К тому же Купер имел возможность опереться на драгоценный опыт Вальтера Скотта, разработавшего основные принципы исторического повествования, или, как нынче принято говорить, *структурный инвариант* жанра.

Читая куперовский роман сегодня, мы воспринимаем содержание книги главным образом в его связях с эпохой, изображенной писателем, т. е. с событиями Войны за независимость. Что же касается его связей со временем возникновения замысла, они остаются

в тени. Между тем они представляют исключительную важность.

Многие историки говорят о десятилетии, последовавшем за англо-американской войной 1812–1814 годов, как о времени интенсивного развития национального самосознания у американцев. Исход этой войны как бы подтвердил право Соединенных Штатов на государственную самостоятельность, укрепил американцев в мысли о превосходстве их общественно-политического строя над старыми монархическими державами Европы. За военными победами последовало стремительное экономическое развитие. Ни одно государство Старого Света за всю долгую его историю не знало столь энергичных темпов экономического прогресса. В короткое время Соединенные штаты вышли на уровень крупнейших держав мира, а кое в чем и обошли их. Вполне естественно поэтому, что духом времени был дух гордости за свое молодое отечество. Отсюда и острый подъем национального самосознания, нередко сопровождавшийся перехлестами и перегибами, когда естественный патриотизм перерастал в противоестественный национализм и даже шовинизм.

Подъем национально-патриотических чувств у американцев приобрел особенную интенсивность в начале 20-х годов XIX века в связи с подготовкой к празднованию полустолетнего юбилея сражений при Конкорде, Лексингтоне и Бэнкер-хилле. Повсеместно воздвигались монументы и памятники героям Войны за независимость, ветераны устно и печатно делились воспоминаниями, французский генерал Лафайет, сражавшийся в этой войне на стороне американцев, прибыл из Франции и совершал турне по Соединенным Штатам как живой свидетель и участник героических событий, крупнейшие политические деятели произносили речи во славу молодой республики.

Однако в самоощущении американцев можно было обнаружить не только чувство гордости, но и оттенок горечи, может быть, даже ущербности. Добившись государственной и политической самостоятельности, Америка продолжала оставаться в тяжелой культурной зависимости от бывшей метрополии. Острая потребность в национальном искусстве, национальной культуре, собственной историографии оставалась неудовлетворенной. У Соединенных Штатов были свои выдающиеся полководцы, государственные деятели, ученые, политики. Америка могла гордиться именами Вашингтона, Франклина, Джефферсона, но где были американские Мильтоны и

Шекспиры, Байроны, Ричардсоны, Фильдинги? Где был, наконец, американский Вальтер Скотт? Этот последний вопрос отличался особенной остротой. Всеобщий интерес к национальной истории и национальной литературе содействовал формированию исключительно благоприятных условий для развития исторического романа. Нужен был талант, который сумел бы по достоинству оценить эти условия и утолить жажду американских читателей, желавших получить книги о героическом прошлом своей родины. Такой талант явился в лице Купера. Он был первым американским писателем, который понял, какие огромные возможности заложены в жанре исторического романа, и попытался эти возможности реализовать.

«Шпион» был в некотором смысле сочинением экспериментальным. От результатов эксперимента зависело многое. Как справедливо заметил один американский критик, «в случае успеха за ним должны были последовать другие романы подобного типа. В случае провала американскому роману пришлось бы еще долго ждать»⁴. Смысл эксперимента заключался в том, чтобы выяснить, возможно ли в принципе написать исторический роман на материале истории Соединенных Штатов. Своим «Шпионом» Купер доказал, что возможно. Тем самым он как бы открыл ворота плюза, и на американский книжный рынок хлынул поток исторических романов, в большинстве своем рисующих различные эпизоды Войны за независимость. Разумеется, далеко не все последователи Купера обладали его талантом. Многие из них сегодня справедливо забыты. Но были среди них и заметные величины, оставившие яркий след в истории американского романа, такие как Джон П. Кеннеди, Гилмор Симмс, Герман Мелвилл, Джеймс Полдинг и др.

Естественно возникает вопрос: откуда взялись сомнения в возможности использовать события американской истории в качестве предмета художественного изображения в романе? Разве не доказал Вальтер Скотт, обращаясь к истории Шотландии и Англии, что она может и должна быть объектом художественного изучения и изображения? Окидывая взором историю американской литературы, мы видим, что сомнения были неосновательны и даже наивны. Современники Купера, однако, не располагали нашими возможностями. С их точки зрения, все было гораздо сложнее, а опыт Вальтера Скотта ничего не доказывал. Многовековая история Англии и Шотландии была богата благодарным для романиста материа-

лом, яркими событиями, колоритными легендами. В то же время благодаря своей длительности она содержала множество пробелов; далекие эпохи были известны лишь в контурных очертаниях, без подробностей и деталей. Тем самым история давала простор воображению романиста, который мог заполнять контуры, как ему заблагорассудится, или, точнее, в соответствии со своим художественным замыслом.

Иное дело история Соединенных Штатов, которая ко времени написания «Шпиона» не насчитывала еще и пятидесяти лет. События Войны за независимость были известны не только историкам, но общеизвестны. Они жили в памяти участников этих событий. Многие из деятелей американской революции были еще живы⁵. Другие умерли, но остались люди, которые лично знали их. Таким образом, писатель, бравшийся за изображение исторических деятелей и описание событий Войны за независимость; должен был соблюдать полную точность и не давать воли воображению. Но тогда он переставал быть романистом и превращался в чистого историографа. Если писатель все же осмеливался пустить в ход воображение, он рисковал исказить подлинный смысл событий и оболгать деятелей революции. Хорошо было Вальтеру Скотту описывать характер и поступки какого-нибудь Ричарда Львиное Сердце, о котором в XIX веке никто не знал решительно ничего! А каково было американскому романисту, ставшему перед необходимостью изобразить Франклина, Адамса, Джефферсона или Вашингтона и знающему при этом, что книга может попасть в руки к его детям или друзьям! Очевидно, что в сомнениях современников Купера относительно возможности создать роман из истории Соединенных Штатов имела некоторая, пусть субъективная, логика.

Своим первым романом Купер разрешил эти сомнения. Он нашел способы соединения истории и вымысла, не закрывая пути воображению и не жертвуя исторической достоверностью. Именно этим был предрешен успех эксперимента.

«Шпион» был творением Купера, но вместе с тем и детищем своей эпохи. Он был вызван к жизни потребностями времени и соответствовал основным духовным запросам соотечественников Купера. Роман содержал изображение (именно изображение, а не описание) Войны за независимость. Тем самым он удовлетворял острый интерес к героическим страницам американской истории, столь характерный для начала 20-х годов XIX века. Здесь, вероятно, следует

подчеркнуть, что интерес этот не был порожден ни любопытством, ни даже любознательностью, но имел более глубокие корни.

Духовный мир американцев — современников Купера — страдал ощущением *сиюминутности*. Они, так сказать, жили в сегодняшнем мире, не уверенные, что существовал вчерашний. Им нужна была нравственная опора в истории, свои национальные традиции, чувство родства с прошлым, и не каким-нибудь прошлым, но благородным, героическим, демократическим. Как справедливо заметила в своей книге о Купере М. Н. Боброва, «это важно и для отдельного человека, и для народа в целом: так рождается психологическое единство между тем, что *было* и что *есть*, появляются критерии, оценки, касающиеся *широты* исторической поступи народа; прошлое оправдывает или осуждает пути настоящего, иногда подсказывает направление или просто дает возможность сравнивать. Рождается ощущение течения жизни, вырисовывается философский смысл истории народа. . . человек испытывает драгоценное чувство: он — творец настоящего — так же объективен, как его предки»⁶. Все это, разумеется, осуществимо лишь в том случае, если прошлое освоено не только как логическая информация, но пережито эмоционально. Такую возможность эмоционально пережить героическое прошлое Америки и предоставил Купер читателям «Шпиона».

С атмосферой 1820-х годов связана и центральная тема романа — тема беззаветной любви к родине, хотя, разумеется, основание ее не может быть целиком сведено к предъюбилейному национально-патриотическому подъему. Купер сделал героем «Шпиона» неизвестного солдата революции, избравшего самый тяжелый и опасный путь служения отечеству. На этом пути он лишен даже тех малых преимуществ, которые выпадают на долю обычного солдата, хотя бы и неизвестного. Ему не дано делить опасности и тяготы службы с товарищами по оружию. Радость победы и горечь поражения он должен переживать в одиночестве. Соотечественники и единомышленники видят в нем врага. Враги считают его своим приспешником. Он слуга отечества в личине врага отечества. Только один человек знает, кто такой на самом деле Харви Берч, но и он в силу обстоятельств должен порвать с ним всякие отношения. Чтобы выстоять в подобной ситуации, герой должен обладать недюжинной внутренней силой и стойкостью духа, которые он черпает в беззаветной преданности и беззаветной любви к ро-

дине. Образ Харви Берча — литературный памятник неизвестному патриоту, взглянув на который любой американец вправе сказать: я горжусь, я его потомок!

Этим, однако, связь образа Харви Берча с куперовским временем не исчерпывается. Она многообразна, сложна и не может быть сведена к прямолинейному выражению патриотического духа эпохи. Характерно, что Купер пользуется всяким случаем, чтобы подчеркнуть бескорыстие героя, отсутствие эгоистических мотивов в его поведении, его бескомпромиссную честность. Даже в предисловии к «Шпиону», которое было написано уже после завершения работы над романом, он счел необходимым напомнить читателям, что «истинному патриоту присуща чистота, которая ставит человека-патриота превыше всех грубых побуждений себялюбия. Патриотизм — чувство возвышенно-прекрасное, лишенное примеси личных выгод». Казалось бы, к чему повторять прописные истины? Настойчивость, с которой писатель утверждает бескорыстие патриотизма, может вызвать у нынешнего читателя недоумение и даже раздражение. Но для самого Купера и для его современников в этом заключается глубокий смысл.

Мы можем сколь угодно высоко оценивать стремительный рост американской экономики и культуры на рубеже 10-х и 20-х годов XIX века, сочувственно относиться к подъему национально-патриотических чувств граждан молодой республики, но не должны при этом забывать, что экономика Соединенных Штатов базировалась на принципах капитализма, а общее социально-политическое развитие осуществлялось в русле буржуазно-демократического прогресса. Именно этими моментами определялась нравственная эволюция американского общества, вызывавшая глубокую тревогу у всех американцев романтиков, в том числе и у Купера. Наблюдения над действительностью начала 20-х годов побудили его поставить вопрос о нравах демократической Америки в романе «Пионеры», за который он взялся сразу по окончании «Шпиона». Писателя тревожило расхождение между громко провозглашенными демократическими идеалами и теми конкретными очертаниями, которые эти идеалы стали приобретать в ходе исторического развития. Спустя еще десяток лет, в романе «Моникины», Купер будет говорить о *моральном затмении*, охватившем Америку. Трансформация свободы личности в индивидуализм, который чем дальше, тем больше приобретал эгоистическую окраску, фетишизация матери-

альных ценностей, вызревание культа доллара, прагматическое отрицание идей нравственности и долга — все это наталкивало Купера на мысль о необходимости восстановления нравственного идеала, утрачиваемого, как ему представлялось, соотечественниками.

Именно поэтому писатель всячески подчеркивал нравственные аспекты патриотизма своего героя, а проблему долга сделал узловым моментом в идейно-философском содержании «Шпиона». Таким образом, куперовский Харви Берч оказался не только воплощением патриотического духа, столь понятного и близкого современникам писателя, но и нравственным образом, контрастно противостоящим некоторым тенденциям морального развития американского общества этой поры.

Так же как и другие исторические романы Купера, «Шпион» построен в полном соответствии с принципами «классического» исторического романа, т. е., говоря иными словами, в соответствии с принципами, разработанными Вальтером Скоттом. В этом нет ничего удивительного, если учесть огромную популярность произведений шотландского романиста в Америке. За семь лет, прошедшие между появлением первого романа Скотта («Уэверли») и написанием «Шпиона», сочинения Скотта были изданы в Америке общим тиражом в полмиллиона экземпляров — цифра, которая и сегодня звучит внушительно, а по тем временам выглядела фантастической, тем более, что в это число не включаются английские издания романов Скотта, попадавшие на американский книжный рынок.

Разумеется, дело не только в популярности романов Скотта у американских читателей, но прежде всего в том, что самый тип романа, разработанный Скоттом, с присущей ему своеобразной комбинацией истории и вымысла, особыми функциями исторических и вымышленных персонажей, специфическим построением сюжета, открывал возможность художественного освоения таких пластов национальной жизни и истории народа, которые более всего интересовали соотечественников Купера.

Вместе со славой первого романиста Америки «Шпион» принес Куперу прозвище «американский Вальтер Скотт». Писатель принял славу, но от прозвища отрекся. Тем не менее прозвище «приклеилось» к нему, и даже сегодня американские историки литературы продолжают доказывать, что Купер это Купер, а не Вальтер Скотт. В России этот вопрос в свое время затронул еще Белинский, который писал: «Так как Купер начал писать рома-

ны уже после Вальтера Скотта, то и почитается его подражателем или, по крайней мере, замечательным и даже после Вальтера Скотта романистом. Но это грубое заблуждение — мнение толпы, которая делает свои заключения не из сущности дела, а из внешних обстоятельств...»⁷

Белинский, который был страстным поклонником таланта Купера и порой в приливе энтузиазма готов был поставить его наравне с Шекспиром, в данном случае бесспорно прав. Купер использовал принципиальную схему романов Скотта, но не был простым подражателем. Расхождения между ними были весьма значительны и выходили далеко за пределы эстетических принципов. Они вытекали из глубокого различия в социально-политических и философских воззрениях.

Да и как могло быть иначе? Скотт был шотландцем, монархистом и консерватором; Купер был американцем, демократом и республиканцем. Скотт видел в современности финал исторического процесса; Купер считал себя свидетелем начала новой эры, открывающей новые возможности перед человечеством. Проблема «Купер и Вальтер Скотт» много сложнее, чем кажется на первый взгляд, и ждет еще своего научного разрешения, несмотря на то, что давно уже находится в поле зрения исследователей.

Выше уже говорилось о том, что сама специфика истории Соединенных Штатов препятствовала механическому подчинению американского материала классической формуле исторического романа. Любая попытка в этом направлении угрожала романисту либо искажением исторической истины, либо соскальзыванием к чистой историографии. Купер ускользнул от обеих опасностей, предложив свою трактовку установленного Скоттом принципа соединения исторического факта и вымысла.

Нетрудно заметить, что в «Шпионе» исторические деятели только названы, но не изображены. Они не выходят в число действующих лиц. Единственное исключение составляет Джордж Вашингтон, который появляется под именем Харпера. Впрочем, и тут нет полной определенности. Автор нигде не говорит, что Харпер и Вашингтон — одно лицо. Это — вывод, который делает сам читатель и за который автор не несет ответственности.

К этому следует добавить, что в романе почти нет описания конкретных исторических фактов, особенно фактов широко известных. Описание Купером столкновения между английскими и аме-

риканскими войсками могли быть, а могли и не быть или происходить не так, как они изображены.

Достоверным историческим звеном в структуре куперовского «Шпиона» следует считать не факт и не личность, а *явление*. Под явлением мы понимаем здесь комплекс фактов и событий, образующих целостное единство. Эти явления могут быть разнообразны и разнохарактерны, но все они имеют четкую историческую соотнесенность с эпохой. Таким явлением были военные операции в нейтральной полосе около Нью-Йорка. Они состояли из множества стычек, столкновений, сражений, лишь немногие из которых были зарегистрированы историками. Купер позволил себе свободно фантазировать, повествуя об этих стычках. Однако самый факт существования «нейтральной полосы», которая служила полем многочисленных, хотя и не крупных военных столкновений между англичанами и американцами, исторически точен.

В качестве еще одного *явления* можно указать, например, на активность скиннеров — организованных мародеров, услугами которых пользовалось американское командование. Разумеется, они не поджигали поместья Уортонов и не ловили коробейника Харви Берча. Эти события относятся к числу элементов сюжета, придуманных Купером. Но скиннеры существовали как явление, и характер их деятельности соответствовал тем поступкам, которые приписал им писатель в своем романе. Количество примеров можно было бы значительно увеличить, но едва ли в том есть необходимость. Куперовский способ комбинирования истории и вымысла очевиден. Он являет собой модификацию и развитие одной из важнейших художественных идей Вальтера Скотта.

В свое время Скотт утвердил право исторического романиста на вымысел, на погрешности против подробностей исторического процесса и даже на анахронизмы. Главным для него было достижение художественной правды, которая, с его точки зрения, могла грешить против деталей истории, но зато с большей точностью воспроизводила существо эпохи. В концепции Скотта «художественная правда не противопоставлена правде исторической, а является ее более полным развитием и более ярким выражением»⁸. Следуя предначертаниям Скотта, Купер развил его идею и одновременно ограничил ее. Американский романист, с его точки зрения, должен по возможности обращаться к малоизвестным событиям. Это дает ему возможность широко пользоваться воображением, смело при-

бегать к художественному вымыслу. Однако же он должен следить за тем, чтобы вымышленные события и факты строго укладывались в рамки *явлений* и соответствовали духу времени. Соблюдая эти условия, романист творит, по выражению Купера, «правдивую легенду». Именно такой правдивой легендой и является «Шпион».

Повесть о шпионе, рассказанная в романе, имеет реальное основание. Она опирается на историю, услышанную писателем еще в молодые годы от Джона Джея — соседа и друга родителей Купера. В годы Войны за независимость Джей некоторое время исполнял должность председателя специального комитета конгресса и пользовался услугами агента, имя которого сохранил в тайне. Агент этот, человек необычайно смелый и дерзкий, в целях конспирации принял обличье британского разведчика. Несколько раз он попадал в руки американских властей и однажды был даже приговорен к смертной казни как английский шпион. Джею едва удалось своевременно вмешаться и спасти его, устроив ему побег. Впоследствии конгресс наградил этого человека значительной суммой денег, ибо не мог предложить иной награды, не разоблачив его. Но тот, по словам Джея, отказался взять деньги, сказав, что «родина нуждается во всех своих средствах, а я могу работать и прокормить себя».

История эта — истинная или апокрифическая — вспомнилась Куперу в тот момент, когда он замыслил написать исторический роман о Войне за независимость. Сама ситуация — американский разведчик, скрывающийся под личиной английского шпиона, была словно заимствована из какого-нибудь романа Вальтера Скотта, центральные герои которого, как правило, в силу тех или иных обстоятельств постоянно перемещались из одного враждующего лагеря в другой, давая автору возможность показать обе противоборствующие стороны «изнутри». С этой точки зрения эпизод, рассказанный Джеем, был для исторического романиста сущим кладом, и Купер, конечно, должен был ухватиться за это воспоминание юности...

Однако, читая роман, мы видим, что Харви Берч вовсе не показан в его связях с англичанами. Читателю сообщается только, что его *считают* английским шпионом и что он может свободно проходить через английские посты. По всей вероятности, Купер отказался от ставшего уже традиционным приема, найдя менее классический, но не менее эффективный способ показать обе враждующие стороны.

Писатель сделал сюжетным центром повествования жизнь се-

мейства Уортон и поместил его в небольшом имении, расположенном в нейтральной зоне, где могут с равным основанием появляться английские и американские войска. Более того, он провел разграничительную линию внутри самого семейства: одна из дочерей старика Уортона — невеста английского полковника, другая — невеста американского майора; одна из них лоялистка, другая — патриотка; сам Уортон — оппортунист, склоняющийся скорее в пользу англичан; его свояченица, напротив, сочувствует американцам; его сын — офицер британских войск; племянник его жены Пейтон Данвуди — офицер американских войск. Подобное разграничение может показаться несколько искусственным, но оно вполне соответствует исторически достоверному *явлению* раскола в американских семьях в эпоху Войны за независимость, когда некоторые члены семьи сохраняли верность британской короне, а другие выступали за государственную самостоятельность Америки. Это явление было хорошо известно Куперу не только из истории. Перед его глазами был пример семьи Де Ланси — родственников его жены.

Преимущество такого построения образной системы в романе состоит в том, что автор получает возможность более широко показать столкновения между защитниками молодой республики и сторонниками колониального режима. Полем битвы становятся не только холмы и долины Вестчестера, но и семейные трапезы, нью-йоркские гостиные и даже любовные свидания.

«Шпион» является романом о Войне за независимость не только потому, что здесь показаны ее события. Описание конкретных исторических фактов почти отсутствует в этом произведении. Как уже говорилось выше, Купер не описывал войну, но *изображал* ее, т. е. показывал ее через деятельность героев, через их отношение к главному конфликту эпохи, через столкновения между ними. Все, что происходит в «Шпионе», происходит применительно к Войне за независимость. Данное историческое явление определяет не только общее течение государственной и национальной жизни, но является одновременно главной силой, влияющей на личные судьбы действующих лиц, фатальным образом зависящие от их позиции в историческом конфликте. Все нравственные проблемы романа имеют выход в общеполитическую жизнь Америки конца XVIII века и тоже окрашены историческим колоритом. Среди них центральное место бесспорно занимает проблема долга, представленная в «Шпионе» в двух аспектах — моральном и политическом.

Моральный аспект этой проблемы более тесно связан со временем написания романа, нежели со временем его действия. Как мы уже знаем, Купера серьезно беспокоили анархические тенденции в нравственной атмосфере Америки 1820-х годов, равно как и делаяческий прагматизм, стремительно выраставший на почве этических теорий американского Просвещения. Отрицание всякого долга как ненужной обузы и утверждение эгоистической утилитарности в качестве единственного нравственного закона получили широкое распространение в жизни американцев, хотя, разумеется, никто не говорил об этом открыто.

С этой точки зрения все действующие лица «Шпиона» делятся на две категории: те, кто в своих поступках руководствуется идеей долга, как бы они свой долг ни понимали, и те, для кого эта идея попросту не существует. В наиболее остром воплощении первая категория представлена в характере Харви Берча, вторая — в облике вожака скиннеров. Харви Берч прежде всего и любой ценой — человек долга. Скиннер — мародер, грабитель, убийца, предатель — руководствуется только страстью к обогащению. О долге он не имеет ни малейшего понятия. Ему все равно, на чьей стороне сражаться, кому служить — была бы нажива. Все прочие действующие лица могут быть расположены по нравственной шкале, соединяющей эти две крайние точки. К чести Купера следует сказать, что он не упрощает проблемы и не избегает сложных ситуаций. Примером может служить образ старика Уортона, человека благородного, доброго, честного, но утратившего чувство долга, поскольку все его помыслы сосредоточены на прагматической цели — сохранить свое имущество.

Как и полагается в романтическом романе, нравственность торжествует, безнравственность наказывается, причем наказание зависит от *степени падения*. Диапазон его — от потери имущества до «высшей меры», каковой является позорная смерть.

Политические аспекты проблемы долга более тесно связаны с эпохой, показанной в романе, и сводятся, в сущности, к вопросам выбора места в борьбе. Позиция Купера здесь очевидна и недвусмысленна: долг американцев в том, чтобы защищать независимость своего Отечества. Именно так понимают его почти все положительные герои романа. Писатель, однако, отдавал себе отчет в том, что такое понимание долга есть новая ступень в развитии общественного сознания американцев и что оно находится в противоречии

с господствующим пониманием долга в предшествующую (колониальную) эпоху, когда гражданский и политический долг колониста обязывал его к верности британской короне. Это противоречие дало Куперу возможность поднять вопрос о понимании долга, что весьма существенно, ибо здесь были заложены богатые возможности драматических и даже психологических конфликтов.

Добросовестное заблуждение американцев, ошибочно понимающих свой долг, есть трагическая вина, за которую история жестоко их наказывает. Капитан Уортон, например, искренне верил, что его долг — служить английскому королю. С ним как будто бы не случается ничего дурного. Но из эпилога читатель узнает, что он стал *английским* генералом, т. е. фактически потерял родину. Сара Уортон держала сторону англичан по сугубо личным причинам: она влюбилась в английского полковника Уэлмира, человека легкомысленного и беспринципного. Героиня «подстраивается» к своему возлюбленному, радуется успехам англичан, смеется над неудачами соотечественников. Она полностью подчиняет свое сознание идее верности британской короне и смотрит на американцев как на бунтовщиков и мятежников, хотя среди них много близких ей людей. Она не понимает своего истинного долга, и писатель готовит ей ужасное наказание. В тот момент, когда священник уже готов обвенчать ее с Уэлмиром, выясняется, что он женат. Не выдержав потрясения, Сара теряет рассудок.

На первый взгляд может показаться, что Купер чрезмерно прямолинеен и, увлеченный драматизмом созданной им самой ситуации, теряет чувство меры. В образе Уэлмира он нарисовал портрет человека морально неустойчивого. Нужно ли было делать его законченным негодяем? Более того, хотя автор нигде не говорит этого прямо, читатель постоянно чувствует, что между нравственным обликом Уэлмира и его службой в качестве офицера британских войск имеется определенная связь. Кстати говоря, именно поэтому критики упрекали Купера в примитивности художественного мышления. Между тем дело обстоит сложнее.

Уже в ходе работы над «Шпионом» Купер задумался над проблемой, которая здесь только намечена, но позднее была более обстоятельно разработана им в «Лоцмане» и других романах. Речь идет о проблеме исторической вины тех, кто из мнимо нравственных побуждений, исполняя свой «долг», служил Англии в ее конфликте с американскими колониями. Вина их заключалась в том,

что они служили неправому делу и, стало быть, проявили нравственную безответственность. Но истоки этой безответственности следует искать не в субъективном их мироощущении, а в господствующей идеологии, порожденной монархическим строем. Один из русских исследователей творчества Купера вполне точно передал ход его мысли в следующих словах: «Авторитарный режим... порождает нравственную безответственность: королю должно подчиняться всегда и во всем, не рассуждая; малейшее сомнение в его правах — это бунт против установленного Богом порядка, путь к хаосу. Отсюда, от слепого, неразмысляющего преклонения перед внешним авторитетом — лишь один шаг до аморализма, проистекающего от убеждения, что для защиты власти хороши все средства, всё является нравственным. Следовательно, воспитанный в этих условиях человек перестает быть личностью, которая наделена нравственной ответственностью перед своей совестью»⁹.

Применительно к «Шпиону» мы можем извлечь отсюда два вывода. Первый состоит в том, что в поведении защитников колониального режима Купер усматривал не столько личное заблуждение, сколько историческую вину. Второй, частный, касается образа полковника Уэлмира, безнравственность которого проистекает не только из личных особенностей его человеческой натуры, но может рассматриваться как следствие более общих принципов социального поведения, порожденных монархическим режимом. С этой точки зрения Уэлмир, так сказать, негодяй волею истории, и значит трагическая вина Сары Уортон не в том, что она полюбила негодяя, а в том, что она захотела связать свою судьбу с защитником неправого дела, чьи нравственные принципы обусловлены ложной идеологической системой.

Этим же, по-видимому, объясняется и отношение автора к английским солдатам и офицерам, которых он не склонен судить строго. В его глазах они не злодеи, но жертвы истории. В том, что они сражаются против Свободы, нет их личной вины.

«Шпион» — первый роман, написанный американцем об американцах для американцев. В нем есть американская история, американская природа, американские идеи. При своем появлении он завоевал мгновенную популярность. В течение полугода книга вышла тремя изданиями; 1 марта 1822 года Парк-театр в Нью-Йорке показал инсценировку романа, которая много лет не сходила со сцены; в том же году «Шпион» был переведен на французский, а затем

и на другие европейские языки. Значение этой книги для истории американской культуры трудно переоценить. Как писал младший современник Купера Гилмор Симмс, «заслуга Купера в том, что он первым разбудил в нас уважение к самим себе, сознание тех духовных возможностей, в наличии которых постоянно сомневался и которые постоянно отрицал наш провинциализм. Сделать первый шаг, значит одолеть полдороги, нанести первый удар, значит наполовину выиграть сражение»¹⁰.

«Шпионом» открывается долгий путь творческих исканий Купера, путь борьбы за национальную американскую литературу. На этом пути он, подобно своему герою, «многие годы верно и бескорыстно служил своей родине».

ОЧЕРКИ

ЭДГАР АЛЛАН ПО

Предтеча

Эдгар Аллан По (1809–1849) — великий американский поэт и прозаик, чьи сочинения переведены на все мыслимые и немыслимые языки и чье имя известно во всех уголках планеты. Со дня его смерти прошло полтора столетия. О нем написаны десятки книг и сотни статей, издана его переписка, опубликованы воспоминания современников. Тем не менее в истории американской и мировой культуры Эдгар Аллан По остается фигурой загадочной, противоречивой, лишенной той окаменелой четкости, какая полагается классику. Зыбкие очертания этой фигуры колеблются, являя нам то один облик, то другой, решительно от него отличающийся. Мы говорим здесь не о фантастической биографии По, сотканной из легенд, сочиненных современниками, потомками и самим писателем. В этом, слава Богу, разобрались благодаря усилиям таких ученых, как Артур Квинн, написавшем превосходную критическую биографию По. Речь о другом.

В первые три десятилетия своей жизни — а прожил он всего сорок лет — Эдгар По приобрел известность как талантливый редактор и взыскательный литературный критик. Поэтические сборники, опубликованные в эти годы, почти не привлекли к себе внимания; ранние рассказы, напечатанные в еженедельниках, тоже не произвели большого впечатления, хотя и завоевали премии на литературных конкурсах. Почти все поэтическое и прозаическое сочинения, принесшие Эдгару По национальную и мировую извест-

ность, были им написаны и напечатаны в последние десять лет жизни. Сенсационный успех «Ворона» (1844) вызвал интерес к более ранним произведениям По, в том числе и к его рассказам, собранным в двухтомнике «Гротески и арабески» (1840). Эдгар По умер не в расцвете своей славы, а в ее начале. Он так и не узнал, сколь знаменит он сделался. Его рассказы и стихи привлекли к себе внимание в Америке, Англии, Франции, Германии, России; его художественные принципы легли в основу эстетических концепций европейского символизма. О нем писали Бодлер, Шюв, Достоевский, Брюсов, Бальмонт, Валери, Элиот. . . Поименное перечисление выдающихся людей, сказавших свое слово об Эдгаре По, заняло бы здесь слишком много места, и мы не станем этого делать.

По явился человечеству в момент своей смерти, и все хотели знать, кто он такой. Попытки ответить на этот вопрос многочисленны, но по большей части малоубедительны. Окончательного ответа все еще нет, исследователи разных стран продолжают поиски. Главная трудность, очевидно, заключается в том, что творчество Эдгара По плохо укладывается в рамки американского литературного развития второй четверти XIX века, его эстетические идеи резко контрастируют с художественными пристрастиями его времени, его философские, научные, социальные представления выпадают из традиционной системы романтических воззрений, его «политика» (если о ней вообще стоит говорить) опирается на тотальное отрицание буржуазной демократии, а нравственные принципы исходят из безоговорочного неприятия морали третьего сословия в ее франклиновском варианте. Кто же он такой, этот американец, в котором будто бы не было ничего американского?

Первая попытка ответить на этот вопрос была предпринята буквально на следующий день после смерти Эдгара По в обширном некрологе, автором которого, как выяснилось впоследствии, был литературный душеприказчик писателя преподобный Руфус Гризуолд¹.

Гризуолд сотворил легенду об Эдгаре По как о человеке слабом, тщеславном, порочном, бесчестном, хотя и талантливом, чье творческое сознание — болезненное, безумное, охваченное ненавистью к человечеству — было сосредоточено на самом себе. В рассказах и стихотворениях Эдгара По, рисующих состояние человеческой психики в аномальных или предельных состояниях, в описаниях человеческой души, охваченной ужасом, тоской, тревогой, он видел

всего лишь психологические «автопортреты». Не станем вдаваться в обстоятельства, породившие «труд» Гризуолда, пропитанный завистью и ненавистью к умершему поэту. Они хорошо известны и многократно описаны почти во всех исследованиях об Эдгаре По². Для нас важно другое: хотя лживость многих инсинуаций Гризуолда была очевидна, его «Мемуар» лег в основу представлений об Эдгаре По, распространившихся не только в Америке, но и в Европе второй половины XIX века. Характерный пример являют собой известные статьи Шарля Бодлера, опубликованные в русском переводе еще в 1910 году отдельной книжкой.

Бодлер согласился с портретом, нарисованным Гризуолдом. Он также принял на веру предположение, что содержание рассказов и стихотворений Эдгара По может быть сведено к описанию собственных душевных состояний поэта. «Герой его, — писал Бодлер, — человек со сверхъестественными способностями, человек с расшатанными нервами, человек, пылкая и страждущая воля которого бросает вызов всем препятствиям; человек со взглядом, острым, как меч, обращенным на предметы, растущие по мере того, как он на них смотрит. Это — сам По. Его женщины, все лучезарные и болезненные, умирают от каких-то странных болезней, говорят голосом, подобном музыке. И это тоже он сам»³.

Бодлер не задавался вопросом — каков был Эдгар По на самом деле? У него не было ни оснований, ни даже возможности сомневаться. Он не владел материалом. Его занимал другой вопрос: отчего Эдгар По был именно таков, каким он его себе представлял? Пытаясь ответить, он невольно сотворил еще одну легенду. Американский поэт в глазах Бодлера являл собой фигуру трагическую: больной, страдающий гений, для которого процесс творчества и сама жизнь были медленным самоубийством. Истоки трагедии Бодлер видел в том, что Эдгару По было суждено родиться и жить в Америке. Бодлер оторвал его от Америки и противопоставил их друг другу как явления несовместные: с одной стороны, страдающий, измученный художник, с другой — «сброд продавцов и покупателей, безымянное чудовище без головы, каторжник, сосланный за океан!.. доблестная страна Франклина, изобретателя конторской морали, героя века, погрязшего в материализме. . .»⁴ В его представлении Америка была для По «лишь огромной тюрьмой, по которой он лихорадочно метался, как существо, рожденное дышать в мире с более чистым воздухом. . . Внутренняя же, духовная жизнь

По... была постоянным усилием освободиться от этой ненавистной атмосферы»⁵.

Легенду, созданную Бодлером, закрепил, в свою очередь, Бернард Шоу в характерной для него афористической формуле: «Как мог жить в Америке этот тончайший из всех тонких художников, этот прирожденный аристократ литературы? Увы! Он там не жил, он там умер, после чего было сделано должное разъяснение, что он был всего лишь пьяница и неудачник»⁶.

Несколько позднее в Соединенных Штатах и в Европе получила распространение контрлегенда, в соответствии с которой Эдгар По вовсе не был чужестранцем в собственной стране, а, напротив, был американцем до мозга костей. В начале нынешнего столетия русский филолог Е. Аничков, специально интересовавшийся творчеством Эдгара По, писал, что тот «отнюдь не должен представляться каким-то отверженцем среди американского общества. Если приглядеться к нему ближе, он, как раз наоборот, окажется типичнейшим американцем, в высокой степени обладающим всеми теми свойствами, какие он сам склонен был приписывать американцам»⁷. Этот взгляд стал популярен в американистике середины нашего века. Его, к примеру, разделял М. П. Алексеев, читавший курс лекций об американской литературе в Ленинградском университете в конце 40-х годов.

И легенда, и контрлегенда живы по сей день. Они проявляют себя через множество научных и художественных сочинений, посвященных жизни и творчеству Эдгара По, доныне публикующихся в разных уголках мира, но более всего, конечно, в Америке.

Взглянем теперь на фигуру Эдгара По с другой стороны, попробуем оценить результат его поэтической деятельности, не выходя за пределы общепринятых суждений. В истории мировой поэзии его творчество, бесспорно, выдающееся явление, оказавшее мощное влияние на поэтическую культуру многих стран. Это засвидетельствовано такими поэтами, как Малларме, Уайльд, Элиот, Брюсов, Блок и др. Однако, как сказано в Писании, нет пророка в своем отечестве, и у великого американского поэта не нашлось учеников и продолжателей в Америке. Бодлер как в воду глядел, когда писал Сент-Бёву еще в 1866 году, что «Эдгар По, который немного значит в Америке, должен стать великим во Франции». Так оно и получилось. Мировая слава Эдгара По как поэта идет не из Америки, а из Франции. Американская же поэзия в последние полсотни

лет развивалась так, словно стихотворного наследия По не существовало в природе. Американцы гордились мировой славой своего соотечественника, но и только. Не странно ли?

Известно, что американский поэт обладал обширными познаниями в сфере естественных наук (особенно в математике, физике и астрономии) и мощной способностью логического суждения. Он проанализировал космологические концепции Канта, Лапласа, Гумбольдта и на их основе создал собственную космогонию, которую изложил в оригинальном сочинении, озаглавленном «Эврика: эссе о материальной и духовной вселенной» (1848). Современники и ближайшие потомки ничего не поняли в этом труде и отмахнулись, сочтя его бредом больного сознания. Лишь через много десятилетий в тексте «Эврики» обнаружилось гениальные научные прозрения, предвещавшие революционный переворот, положившие конец «классической» эпохе в естественных науках⁸. Удивительно, что влекомые тягой к научному прогрессу, столь характерной для Америки XIX–XX веков, соотечественники По не дали себе труда оглянуться назад и по достоинству оценить гениальные прозрения поэта.

Столь же необычно складывалась и судьба открытий Эдгара По в сфере художественной прозы. Его ближайшими наследниками в области детективного жанра стали француз Эмиль Габорио и англичанин Конан Дойль; эстафету научной фантастики от него приняли Жюль Верн и Герберт Уэллс, т. е. опять же француз и англичанин. Только в сфере психологического рассказа у По явились продолжатели-соотечественники, да и то не сразу.

Заметим, однако, что парадоксальность и противоречивость оценок личности и творчества Эдгара По не содержат ничего необъяснимого или загадочного. Просто мы имеем дело с классическим примером логической погрешности, нередко возникающей в историко-культурных исследованиях, где творчество художника, его эстетические воззрения и принципы предстают как завершение предшествующего развития и как выражение духовного мира современников, но оставлен без внимания момент преодоления, разрушения сложившейся художественной системы. В таких исследованиях не получают должной оценки попытки поэта создать новые формы для художественного воплощения еще не до конца сформулированных и не очень отчетливых идей.

В силу традиции Эдгар По предстает перед нами как романтик

младшего поколения, чье творчество опирается на романтические философско-эстетические концепции. Подобное представление не лишено оснований, но недостаточно, ибо Эдгар По как выразитель романтических идей мало интересен. Эти идеи куда ярче были воплощены в творениях Байрона, Колриджа, Гофмана. Он интересен как человек, престаупающий границы романтической философии, науки, эстетики и творящий нечто новое, не вмещающееся в рамки романтизма. Его невозможно понимать и объяснять, опираясь исключительно на опыт предшественников и ровесников. В этом отношении его можно сравнивать с такими его современниками, как Лобачевский и Дарвин. Для оценки творчества Эдгара По мало знать, из чего оно развилось, нужно еще учитывать, что развилось *из него*.

Оставим пока в стороне совершенно справедливые соображения о том, что Эдгар По исчерпал возможности романтической поэзии в США, расчистив путь Уитмену, завершил формирование романтического рассказа как жанра в американской литературе, подвел итог космологическим теориям, изложенным в трудах Канта, Лапласа и Гумбольдта. Представим себе его творческое наследие в ином ракурсе. По заложил основы поэтики символизма, проложив дорогу таким поэтам, как Бодлер, Малларме, Рембо, Верлен, Валери, Брюсов, Бальмонт, Блок. Они сами прямо и открыто признавали свой долг великому американцу. По сформировал основные параметры нескольких видов краткой повествовательной прозы, распространение которых приобрело впоследствии невиданные масштабы. Отнесем к их числу научно-фантастический рассказ, получивший еще в XIX веке интенсивное развитие в творчестве Г. Уэллса и Ж. Верна. (О *катастрофическом* распространении научной фантастики в XX веке говорить не станем — оно общеизвестно.) Из четырех «логических» рассказов По выросла могучая детективная стихия, представленная именами Конан Дойля, А. Кристи, Ж. Сименона. Психологический рассказ, где предметом художественного исследования становится человеческая психика в экстремальных ситуациях, унаследованный в Америке XIX века рядом известных прозаиков, получил в нашем столетии ничем не ограниченное распространение.

По-видимому, прав был Е. Аничков, когда говорил, что писателей, таких как Эдгар По, следует рассматривать прежде всего в связи с последующим художественным развитием человечества.

«Только тогда встают они во весь рост. Вскрывается их тайна, им самим не вполне, не целиком ведомая. Как-то отходит в забвение романтизм, к которому они себя причисляли; речь о нем звучит лишь как сухая историко-литературная справка»⁹. При таком взгляде все становится на свои места, парадокс рассыпается, «великая загадка Эдгара По» перестает существовать.

Репутация Эдгара По-рассказчика несколько не уступает его славе поэта. Будучи спрошен о знаменитой «Лигейя», ироничный и дерзкий Бернард Шоу заметил: «Что касается этого рассказа, мы — прочие — снимаем шляпы и пропускаем г-на По вперед». В его устах то была высшая похвала, ибо известно, что великий драматург никогда и ни перед кем не снимал шляпы. Восторженные отзывы о рассказах По можно было бы цитировать страницами. Все они справедливы, поскольку рассказы и впрямь хороши — оригинальны, интересны, блестяще написаны. Многие из них давно уже покрылись немеркнущим лаком хрестоматийности. Существует некий неофициальный канон, куда входят «Лигейя», «Падение дома Ашеров», «Золотой жук» и некоторые другие рассказы По. Они известны каждому школьнику в англоязычных странах и миллионам сколько-нибудь образованных читателей во всем мире.

Вот уже полтора столетия всякое собрание кратких прозаических сочинений По незамедлительно становится бестселлером на любом книжном рынке, включая русский. Заметим, однако же, что *полное* собрание рассказов По в России издавалось лишь единожды¹⁰, а в США и Великобритании — ни разу¹¹. Это вполне объяснимо. История мировой культуры знает случаи, когда писатели, художники, музыканты, создавшие некоторое количество выдающихся произведений, *справедливо* провозглашались великими и гениальными, а затем эта оценка *несправедливо* распространялась на всё, сработанное ими в течение жизни, и несчастные критики, а тем паче историки искусства, вынуждены были, вооружившись диогеновым фонарем, выискивать достоинства там, где их вовсе не было. Именно так обстоит дело с прозаическим наследием По.

Он написал около семидесяти рассказов, и далеко не все из них — шедевры. Те, что были созданы в ранний период, нередко страдают от юношеского стремления продемонстрировать осведомленность в истории, философии, естественных науках, знание мертвых и живых языков, мнимый «европеизм» мироощущения и особую ироничность позиции относительно общепринятых воззрений и ценно-

стей. И дело, вероятно, даже не в наличии этих черт в ранней прозе Эдгара По, но в их переизбыточности, неизбежно порождающей у читателя ощущение искусственности, нарочитости, что, естественно, снижает общий художественный эффект.

Нельзя оставить без внимания и склонность писателя к экспериментам, в ходе которых он разрушал им самим установленные параметры жанра и создавал произведения, относительно которых невозможно сказать, следует ли их рассматривать как рассказы, эссе, диалоги, трактаты, притчи или еще как-нибудь. В некоторых случаях он, дабы помочь читателю, включал в название рассказа жанровую дефиницию, которая, впрочем, мало помогала делу («Рассказ, содержащий аллереорию», «Парабола», «Рассказ с моралью», «Экстраваганца» и т. п.). Далеко не все эксперименты достигали цели. Были среди них и досадные неудачи. Лишь десятка два рассказов По являют собой примеры высокого искусства. Остальные, вероятно, были бы давно забыты, если бы автором их был не знаменитый Эдгар Аллан По, а кто-нибудь другой. Но и эти два десятка дают их автору право на звание одного из величайших прозаиков нашего времени.

Основной корпус прозаических сочинений Эдгара По образуют малоформатные жанры, в большинстве своем соответствующие нашему представлению о рассказе. Исключение составляют лишь два произведения, приближающиеся по объему и структуре к тому необычному виду повествования, которое американцы обозначают парадоксальным термином «длинная короткая история» (long short story), а мы, за неимением лучшей дефиниции, именуем повестью. Это «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» и «Дневник Джулиуса Родмена». Впрочем, последнее сочинение нередко публикуется в собраниях рассказов По именно как рассказ.

Нас не должно смущать вольное обращение писателя с жанровыми параметрами и канонами. Терминологические разграничения в области краткой прозы появились позднее, во второй половине XIX столетия с легкой руки Генри Джеймса. Для американских романтиков, в том числе и для таких мастеров рассказа, как Ирвинг, Готорн, Мелвилл, По, любое сюжетное прозаическое произведение, не являющееся романом, обозначалось единым словом tale. В этом было, конечно, некоторое неудобство, но оно с лихвой компенсировалось свободой эксперимента, которой все они, а Эдгар По в особенности, пользовались весьма широко. Не слу-

чайно современные исследователи, пытающиеся разработать классификацию его прозаических сочинений, испытывают немалые затруднения.

Чтобы оценить природу эстетических пристрастий Эдгара По в области кратких прозаических жанров, следует помнить, что он принадлежал к младшему поколению американских романтиков, чье творчество имело прочную опору в идеях романтического гуманизма, получивших широкое распространение в духовной жизни Соединенных Штатов второй трети XIX века. Писатели этой поры сосредоточили свое внимание на внутреннем мире человека, пытаясь обнаружить здесь истоки неуспеха социально-исторических экспериментов, а также возможность «исправления ошибок» в грядущем. В их понятии внутреннего мира соединялись интеллект, психика, моральное чувство и универсальный закон, долженствующие присутствовать в человеческом сознании. Каждая из означенных областей представляла собой почти безграничное поле для художественного исследования. Не удивительно, что в творчестве каждого значительного писателя этой поры выявлялась доминанта, область преимущественного, хотя и не исключительного интереса. Для Мелвилла, Уитмена и трансценденталистов то был универсальный закон, для Готорна — моральное чувство, для Эдгара По — интеллект и психика.

Традиционно рассказы Эдгара По принято делить на три основные группы: психологическую прозу, детективные новеллы и научную фантастику. За пределами этих трех групп останется еще небольшое количество сочинений, которые условно можно обозначить как «философская проза». Такое деление оправданно, хотя и несколько условно, ибо непроходимой границы между ними нет. По-видимому, наиболее значительной (по количеству и эстетическому уровню) следует считать группу рассказов, обозначенную нами как психологическая проза. Их часто называют «страшными рассказами» и «рассказами ужасов», что едва ли справедливо, поскольку цель автора вовсе не ограничивалась стремлением напугать читателя. Можно даже сказать, что подобный цели у Эдгара По не было вовсе. Он предлагал читателю изображение души, охваченной ужасом, или, иными словами, человеческой психики в экстремальных состояниях, вызванных чаще всего (хотя и не обязательно) приближением смерти. Смерть — этот неотвратимый финал всякого бытия — неперемный элемент многих психологических рассказов По.

Она не всегда изображается в подробности, но неизменно присутствует. Герои существуют в ее ожидании.

Нередко писатель создает сюжетные ситуации, в которых ожидание смерти реализуется впрямую, буквально, как, например, в рассказах «Низвержение в Мальстрем» (1841), «Колоден и маятник» (1842), «Бочонок Амонтильядо» (1846); в других случаях феномен смерти представлен во всей своей трагичности, непостижимости через сложные метафорические и символические построения. Но в любом варианте писателя интересует не сама смерть, а психологическое состояние, порожденное ее присутствием или приближением.

«Ужас души» в рассказах По предстает перед читателем как психическая аномалия и в этом качестве подвергается художественному исследованию. Это может быть страх перед одиночеством, страх перед толпой, страх перед безумием, страх перед смертью, страх перед жизнью и, в качестве особо утонченной формы ужаса души — страх перед страхом жизни и смерти (как, например, в «Падении дома Ашеров»). Эмоционально-эстетическая действенность психологической прозы По в большой степени обусловлена высоким мастерством, с которым писатель умеет обнаружить аномалию через скрытое сопоставление ее с нормой.

Это мастерство имеет не только художественное, но и научное достоинство. Современник Гумбольдта, Лайеля, Дарвина, Лапласа, Эдгар По тяготел к методам и принципам естественнонаучных исследований, среди которых фундаментальная роль принадлежала сравнению наблюдаемых явлений при высокой точности наблюдений (или экспериментов). Научную достоверность психологических рассказов По отметил в свое время В. Брюсов, сказавший, что они — «настоящие откровения, частью предварившие выводы экспериментальной психологии нашего времени, частью освещающие такие стороны, которые и поныне остаются неразрешимыми проблемами науки»¹².

Однако же По сочинял рассказы, а не ученые трактаты, и означенный выше сопоставительный принцип должен был получить в его сочинениях *художественную* реализацию. В большинстве случаев писатель достигал этого посредством введения в повествование фигуры рассказчика, являющегося носителем психической нормы. Реакция рассказчика на слова и поступки героя есть результат столкновения нормы с отклонением от нее. Отсюда возникает воз-

возможность установления и описания аномалии, а также размышления по поводу ее природы и характера.

Эдгар По широко пользовался этим приемом, но сам замечал в нем два существенных недостатка, преодоление которых требовало создания новой модели психологического рассказа. Первый возникал из сомнения в способности «нормального» сознания проникнуть в глубины психической аномалии, поскольку сама аномалия чаще всего не обнаруживает себя во внешнем облике и поведении человека, которые только и доступны наблюдению. По решил эту проблему, совместив героя и рассказчика (т. е. норму и аномалию) в одном лице и превратив наблюдение в самонаблюдение. Трудность заключалась в том, что такое совмещение не могло быть полным, граница между нормой и аномалией должна была сохраняться. В некоторых случаях писатель придаст этой границе характер временного промежутка, и описание психического состояния героя предстает перед читателем как воспоминание о прошлом («Низвержение в Мальстрем», «Колодец и маятник», «Черный кот» (1843) и др.), в других он предлагает читателю «исповедь безумца», где граница между нормой и аномалией вообще выведена за пределы текста и пролегает между сознанием героя и сознанием читателя. Исповедь обращена к читателю, и он как бы включается в повествование в качестве элемента, олицетворяющего норму. Благодаря этому самонаблюдение обретает признаки «наблюдения извне» (например, «Сердце-обличитель», 1843).

Вероятно, Эдгар По понимал, что совмещение психической нормы и аномалии в одном характере может выглядеть как раздвоенное сознание, превращаясь тем самым в отдельную проблему, требующую специального изучения и художественного осмысления. Это писателя не пугало, и названная проблема нередко возникала в его сочинениях. Наиболее подробную и последовательную разработку она получила в рассказе «Вильям Вильсон» (1839), где сознание, оценивающее поступки, столь резко отделено от сознания, диктующего эти поступки, что каждое из них потребовало для себя самостоятельного физического существования, и один герой превращается в двух. У них одно имя, один возраст, одна внешность, но все равно их двое. И только в последней фразе рассказа обнажается единство их двойственного бытия.

Другая опасность, которую ощущал Эдгар По, предпринимая художественное исследование психической аномалии на фоне нор-

мы, содержалась в неустойчивости самого понятия нормы. Научное и обыденное сознание середины XIX века не ведало колебаний, характерных для более позднего времени, верило в безусловность психической нормы и неодолимую отграниченность ее от аномалии — особенно в сфере социальной психологии. По принадлежал к тем немногим, кто сомневался.

Его сомнения были двоякого рода. Наблюдая великое разнообразие людских характеров и поступков, По склонен был объяснять его различиями в индивидуальной психике. Однако определить норму как некую абсолютную величину и выяснить допустимые пределы отклонений от нее было делом не только трудным, но практически невозможным. Вероятно, По относил психическую норму к категории условных понятий, хотя никогда не говорил об этом вслух.

Вместе с тем его тревожила нравственно-психологическая нестабильность общественного сознания, агрессивный мещанский конформизм, переворачивавший традиционные человеческие ценности вверх ногами. Он мог наблюдать, как религиозные фанатики в борьбе против зла доходили до изуверства; ревнители свободы охотились за беглыми рабами и торговали неграми налево и направо; «патриоты» и «демократы» побивали камнями проповедников равенства и глашатаев демократических реформ; так называемое общественное мнение приобрело тираническую власть над сознанием и поведением людей, побуждая их к бесчеловечным деяниям, лишенным логики и смысла. Где проходила граница между разумом и безумием? Да и была ли она? Вопрос этот возникает во многих сочинениях По. В наиболее очевидной и резкой форме он звучит в рассказе «Система доктора Смоля и профессора Перро» (1845). В анекдотической истории, повествующей о том, как в некоем заведении для душевнобольных пациенты под руководством безумного главного врача переловили надзирателей, вымазали их дегтем, вываляли в перьях и заперли по камерам, центральной фигурой, несомненно, является рассказчик — молодой американец, посетивший заведение в пору «правления» психов и не заметивший решительно ничего необычного. Более того, «новая система управления» кажется ему весьма привлекательной, поскольку отличается простотой и *«не доставляет никакого беспокойства»*. Эдгар По мог бы поставить в качестве эпитафии к этому рассказу слова, произнесенные одним из персонажей: «Когда сумасшедший

кажется совершенно здоровым — самое время надевать на него смирительную рубашку». Гротескный стиль повествования на грани бурлеска не снимает общего трагического смысла рассказа, ибо ни действующие лица, ни сам рассказчик, ни даже автор не ведают, где пролегает граница между разумом и безумием, хотя и не признаются в этом.

Четыре рассказа Эдгара По — «Убийство на улице Морг» (1841), «Похищенное письмо» (1844), «Тайна Мари Роже» (1842) и «Золотой жук» (1843) — образуют небольшой, кристально чистый водоем, из которого вытекает бурная, полноводная река детективной литературы второй половины XIX и первой половины XX века¹³. В названных рассказах заложены основные параметры нового жанра, приобретшие со временем силу закона. Впоследствии этот закон был сформулирован американским автором У. Х. Райтом, печатавшим детективные сочинения под псевдонимом С. Ван Дайн. Основные его параграфы касаются сюжета, образной системы и общей повествовательной структуры. Следует, однако, учитывать, что «Закон Ван Дайна» был опубликован в 1928 году и подводил итоги почти вековой истории детективной литературы. Естественно, он не может быть целиком приложен к рассказам По. Но это не меняет дела и не лишает американского писателя права считаться основоположником жанра. Отношение к нему ближайших «наследников» наилучшим образом выражено в известных словах А. Конан Дойля: «Эдгар По... был отцом детективного рассказа и очертил его границы с такой полнотой, что я не вижу, как последователи могли бы сыскать новую территорию, которую они осмелились бы назвать собственной... Писатели вынуждены идти узкой тропой, постоянно различая следы прошедшего перед ними Эдгара По»¹⁴.

Какие именно жанровые открытия перешли в сочинения последователей? Прежде всего преступление (как источник сюжетного движения), расследование (как само это движение) и установление истины (как его финал). Сохранился и тип повествования: рассказ-задача, подлежащая логическому решению. При этом автор обязан довести до читателя все условия задачи, не скрывая ни одного факта, без знания которого задача не может быть решена.

Точно так же в детективный жанр перешла устойчивая пара характеров — герой и его друг (он же, по большей части, и рассказчик). Герой (Дюпен, Холмс, Пуаро...) — человек широко образо-

ванный, склонный к наблюдению и анализу, наделенный мощной логической способностью и несколько эксцентричный; друг (рассказчик у По, д-р Ватсон у Конан-Дойля, капитан Гастингс у Кристи) — симпатичен, энергичен, простоват (порой глуповат), хотя и благороден. Его функция — строить ошибочные предположения, на фоне которых пронидательность героя кажется гениальной. К этой паре примыкает третий персонаж, полицейский инспектор (сотрудник Скотланд-Ярда, Сюртэ, американской криминальной полиции и т. д.) — воплощение косной традиционности полицейского сыска. Все они, так сказать, потомки сочиненного Эдгаром По prefecta Г. — человека энергичного, опытного, преданного делу, но лишенного аналитической способности и оригинальности ума.

Что касается общей структуры повествования, то основные, устойчивые ее элементы перешли в детективную литературу почти без изменений. Сюда входят: информация о преступлении, описание бесплодных усилий полиции, обращение полиции к герою за помощью, «непостижимое» раскрытие тайны и, наконец, разъяснение, показывающее ход мысли героя, подробности дедуктивного (или индуктивного) мыслительного процесса, ведущего к истине. Все эти элементы структуры могут соединяться в различных комбинациях. Только последний (разъяснение) должен завершать повествование.

Изложенные выше наблюдения, сделанные историками детективного жанра, вполне справедливы, но имеется еще одно обстоятельство, которое следует принять в соображение. Эдгар По никогда не называл свои рассказы «детективными» или «криминальными». Преступления, их мотивы, уголовное расследование — все это играет у него второстепенную роль. В «Золотом жуке», к примеру, вообще нет никакого преступления. В «Похищенном письме» изначально известно, *кто совершил, что совершил, когда и как совершил*. Тут вообще расследовать нечего. Иными словами, криминал в названных рассказах По — дело десятое. Сам писатель для обозначения их жанра использовал малоупотребительное слово *рационация* (ratiocination)¹⁵. Русские критики обычно называют эти рассказы «логическими».

Среди американских (и не только американских) романтиков Эдгар По был самым большим рационалистом. Он был сыном эпохи Просвещения, родившимся в эпоху романтизма. Вслед за Декартом он мог бы сказать: «Я мыслю, следовательно, существую», ибо в де-

ятельности человеческого разума видел главное содержание бытия личности и залог прогресса цивилизации, гарантирующей сохранность человечества.

Логические рассказы Эдгара По нередко характеризуются как «гимн интеллекту», и это в значительной мере справедливо. Столь же справедливы и попытки связать его гносеологию с Просвещением в целом и картезианством в частности. Однако, называя По рационалистом, мы обязаны помнить, что он оставался романтиком, и его «я мыслю» не равнозначно декартовскому, не ограничено наблюдением и логическими операциями, подчиненными дедуктивным принципам Аристотеля или индуктивным — Бэкона. Истинный мыслитель у По это — Поэт, постигающий мир (в любых его проявлениях) с помощью интуиции и воображения, поставленных, однако, под логический контроль.

С этой точки зрения логические рассказы По являют картину достаточно убедительную. Здесь мало действия, но характеры очерчены ясно. В них воплощены два основных типа сознания: тривиальное и нетривиальное (или поэтическое). Тривиальное сознание представлено всеми персонажами, за исключением Дюпена и Леграна. Простейший его вариант запечатлен в образе негра-слуги Юпитера («Золотой жук»); наиболее сложный — в образе рассказчика. Они как бы образуют два полюса, между которыми располагается типичнейший его образец, зафиксированный в речах и поступках префекта Г.

Тривиальное сознание обычно именуется *здравомыслием* и, соответственно, возносит себя над всяким *инакомыслием*. Оно склоняется к прямолинейной логике и все, что не укладывается в рамки примитивного рационализма, относит к области «странного», «загадочного», «необъяснимого». Такое сознание обречено функционировать в мире «странностей», и границы этого мира зависят в некоторой степени от уровня образованности человека. Для Юпитера, например, область загадочного необъятна; для префекта Г. она значительно уже; для повествователя еще уже, но все же существует.

Тривиальному сознанию необъяснимым кажется все, что выходит за рамки обычных представлений, хотя, конечно, само понятие «обычных представлений» нестабильно и обладает некоторой динамикой. В случае с Юпитером оно относится к области примитивного быта, суеверий и фольклора; для префекта Г. — к сфере

филистерского «здорового смысла», прагматической логики и профессионального опыта. Наиболее сложный и тонкий тип тривиального сознания представлен в образе рассказчика, который *почти равен* герою и даже автору. Он широко образован, склонен к научным занятиям, тяготеет к уединенному образу жизни. Чем не Легран? Или Дюпен? Или даже сам Эдгар Аллан По? Однако сходство здесь чисто внешнее. Оно не распространяется на способ мышления. Рассказчик — логик, рационалист, для которого за пределами «аналитических способностей ума» нет ничего, а сами эти способности «мало доступны анализу». Его уровень *обычных представлений* высок, но все равно они остаются в рамках *обычных представлений*. Он почти равен Дюпену и Леграну, но это «почти» создает неодолимую пропасть между ними. Он никогда не разгадает загадку и не раскроет тайну. В хаосе логических построений он никогда не найдет единственно верного пути, ибо лишен интуиции — великой способности интеллекта, которая есть у Леграна и Дюпена, но только у них и больше ни у кого. Автор дает нам понять, что это величайшая редкость, удел по-особому скроенных умов. Над ними стоит только он сам — Поэт, одаренный воображением и творческой способностью.

Сегодня, оглядываясь назад и окрест себя, мы замечаем, что в общей картине литературной жизни человечества происходят существенные изменения. Они затрагивают многие области словесности. В том числе — научную фантастику. Научно-техническая революция XX века породила условия для необыкновенного подъема этого вида литературы. Подъем был стремителен и длился долго. Его пик приходится на 70-е годы нашего столетия. Далее начался медленный спад. Несколько неверных шагов толкнули научную фантастику на путь трансформации в телевизионные «ужастики», «звездные войны» и пеструю череду псевдонаучных «фэнтези», которые штампуются ныне с необыкновенной легкостью и в огромном количестве. Самое время задуматься о причинах «предвечерних сумерек» научной фантастики и в этой связи обратиться к ее истокам.

Современная научная фантастика как вид художественной литературы возникла из слияния двух направлений, сложившихся к концу XIX — началу XX века. Одно из них — назовем его технологическим — было продуктом промышленного переворота и предчувствием невиданного расцвета машинной цивилизации. Другое — социологическое (или футурологическое) — было одновремен-

но провозвестником и следствием научной революции, обещавшей человечеству принципиально новую систему представлений о мире и, соответственно, возможности новой социально-исторической перспективы. Наиболее ярким воплощением первого явилось творчество Жюль Верна, фундаментальные основы второго заложил Герберт Уэллс. Любой современный писатель-фантаст, оглядываясь назад в поисках истоков собственного творчества, неизбежно упирается в достижения великих зачинателей. Ну а сами зачинатели? Они тоже считали, что у них был предшественник, и единодушно указывали перстом на Эдгара Аллана По. Жюль Верн даже посвятил его памяти своего «Ледяного сфинкса»¹⁶.

Все началось в 1835 году, когда молодой Эдгар По (ему только что исполнилось двадцать шесть лет) прочитал «Трактат по астрономии» сэра Джона Гершеля. Этот труд был не только порождением выдающегося научного интеллекта, но и продуктом стремительного развития наблюдательной техники. Появились новые мощные телескопы. Все они были обращены к звездному небу и прежде всего на ближайшее небесное тело — Луну. На Луне обнаружили «пейзаж» — лунные горы, моря, вулканические кратеры. Появился неодолимый соблазн предположить наличие лунной атмосферы, живой жизни и, наконец, существование «лунных людей». Человечество заболело «лунной болезнью». Доверчивые читатели сделались падки до любого творения, лишь бы там упоминались Луна и телескопы. А писатели, натурально, спекулировали на читательском любопытстве. Впрочем, «спекулировали» — неточное выражение. Им и самим было интересно. Эдгар По был в их числе. «Лунная тема, — писал он впоследствии, — возбудила мою фантазию, и мне захотелось дать ей полную свободу в изображении картин лунного пейзажа»¹⁷. Мысль о создании столь мощного телескопа, который позволил бы разглядеть подробности «лунной жизни», даже ему — великому фантазеру — показалась «запредельной». «Поэтому, — говорит По, — я с большой неохотой... оставил мысль придать тщательную достоверность повествованию, я хочу сказать, настолько тщательную, чтобы и в самом деле обмануть читателя. Я обратился к стилю полусерьезному, полуплутовскому и решил сосредоточить интерес, насколько это было в моих силах, на самом перелете с Земли на Луну, описывая лунный пейзаж, словно бы повествователь лично его наблюдал и исследовал. Именно так я написал повесть под названием „Ганс Пфааль“ и опубликовал ее

спустя полгода в „Южном литературном вестнике“, коего был тогда редактором»¹⁸.

Этот свой рассказ, как, впрочем, и некоторые другие *фантазии*, Эдгар По именовал *игрой ума* (jeu d'esprit). То и впрямь была игра, в которой правила еще не были установлены, пробный шар, эксперимент, произведение, написанное по принципу «посмотрим, что получится». Получилось не бог весть что: комбинация из научного трактата, бурлеска, сатирического очерка, замешанная на фантастическом сюжете. Отсюда стилистическая дисгармония в повествовании, неуместная буффонада в начальных эпизодах, ироническая двусмысленность финала. Писатель как бы оберегал читателя от серьезного отношения к собственному сочинению, предлагая оставаться в рамках «игры ума».

Сознавал ли Эдгар По, что своим рассказом закладывает фундамент нового вида литературы? Этого мы не знаем и никогда теперь не узнаем. Известно лишь, что он неоднократно возвращался к нему мыслью в переписке и в некоторых более поздних сочинениях. Главный интерес для нас, бесспорно, представляет примечание, которое он сделал, публикуя «Ганса Пфааля» в сборнике «Гротески и арабески» (1839). Он сопоставил свой рассказ с «лунным направлением» в ренессансной и просветительской фантастике. Все упомянутые сочинения, писал он, «преследуют сатирическую цель; тема -- сравнение наших обычаев с обычаями жителей Луны. Ни в одном из них не сделано попытки *придать с помощью научных подробностей правдоподобный характер* самому путешествию... Своеобразие „Ганса Пфааля“ заключается в попытке *достигнуть* этого *правдоподобия*, *пользуясь научными принципами в той мере, в какой это допускает фантастический характер самой темы* (курсив мой. -- Ю. К.)»¹⁹. Слова эти примечательны, ибо в них сформулирован один из важнейших принципов научной фантастики (или того, что мы называем «научной фантастикой») как вида литературы: применять научную информацию (принципы, подробности) для придания правдоподобия фантастическому вымыслу²⁰.

Перу Эдгара По принадлежит еще несколько сочинений, которые критика не без смущения относит к научно-фантастическому жанру. К их числу принадлежат рассказы «Сфинкс» (1846), «Разговор с мумией» (1845), «Тысяча вторая сказка Шехерезады» (1845), «Mellonta Tauta» (1849), «Повесть скалистых гор» (1844), «Ме-

смерическое откровение» (1844), «Правда о том, что случилось с м-ром Вальдемаром» (1845) и так называемые «потусторонние диалоги». Все они в той или иной степени содержат научную информацию, или, как говорил По, «научные данные», и во всех присутствует элемент фантастики. Однако же *ни наука как таковая, ни научное познание мира не являются собой предмет художественного осмысления и изображения* в этих рассказах. Основной объект внимания автора — человек, его сознание, интеллект, эмоция, психика и обусловленная этими факторами деятельность. Дабы усилить функционирование означенных компонентов человеческого бытия и сделать их более удобными для художественного исследования, писатель дает волю фантазии. Но он не смеет нарушить *vraisemblance** — неколебимый закон романтической эстетики. Вот тут, наряду с другими приемами, ему и приходят на помощь «научные подробности».

Смысл и характер этой своеобразной функции науки в художественной литературе интуитивно (а может и осознанно) понимали все великие «научные фантасты». Жюль Верн, Герберт Уэллс, Рэй Брэдбери, Курт Воннегут, Братья Стругацкие. . . их было много, и писали они не о науке. Те же, кто пытался преступить эстетический закон, подчинить художественное творчество естественнонаучной методологии и сделать науку предметом литературы, неизбежно терпели поражение. В последние полвека были созданы десятки тысяч научно-фантастических творений в разных жанрах. В памяти культуры остались единицы. В крайнем случае — десятки, написанные теми, кто не позабыл знаменитого «Сонета к науке» (1829), где юный Эдгар По предупреждал о «несовместности» науки и поэзии.

«Эдем мечтаний и сновидений»

Эдгар По был одарен феноменально и разносторонне. Он обладал выдающимися способностями в различных областях человеческой деятельности, и в самой комбинации этих способностей было нечто универсальное. Он мог бы сделать военную карьеру, составить себе имя как ученый математик, космолог и естествоиспытатель, достичь выдающихся успехов в психиатрии, философии и

* *vraisemblance* (фр.) — правдоподобие.

эстетике, приобрести популярность в качестве журналиста, беллетриста и литературного критика. Но, как это часто бывает, далеко не все возможности оказались реализованными. По не сделался генералом, не стал натуралистом, не оставил трудов по математической статистике или теории игр, не поднялся к вершинам психиатрии. Его главные достижения лежали в области художественной литературы, литературной теории и космологии²¹.

Многообразные интересы и достижения По в различных областях интеллектуальной деятельности, при всей их значительности, образуют как бы периферию его творческой жизни; огромную, почти бескрайнюю, но все же периферию. Ее центром изначально и постоянно оставалась поэзия. Он всегда хотел быть поэтом и только поэтом. Любые другие занятия, к которым он обращался в силу житейской необходимости или по иным причинам, неизбежно воспринимались им как досадная помеха, даже в тех случаях, когда «помеха» возникала из внутренней потребности, а не из внешних обстоятельств.

По обладал аналитическим складом ума, но в его отношении к поэтическому творчеству было нечто иррациональное, мистическое, почти религиозное. Сочинение стихов представлялось ему особенной сферой человеческой деятельности, где стремление к совершенству есть высший закон. Он был дерзким экспериментатором, открывавшим новые пути в поэзии, но он же был неисправимым перфекционистом; переписывавшим и переделывавшим свои стихи по многу раз.

Из сказанного не следует, будто По видел в поэзии универсальную или высшую форму искусства. Напротив, он рано осознал ограничения, налагаемые поэтической формой на деятельность человеческого духа. В отличие от многих своих современников он вовсе не считал, что поэзия «может все», и не видел в поэте Пророка, указующего путь человечеству, как то было принято в романтическую эпоху. Тем не менее его снадело желание быть поэтом и, по возможности, только поэтом. К счастью для потомков, желание это не исполнилось, иначе мировая литература лишилась бы таких шедевров, как «Лигейя», «Падение дома Ашеров» и других прозаических сочинений, читаемых человечеством по сей день.

По начал сочинять стихи еще в детстве и затем продолжал это занятие до последнего дня жизни. В восемнадцать лет он опубли-

ковал первый поэтический сборник («Тамерлан и другие стихотворения», 1827) в двадцать — второй («Аль Аарааф, Тамерлан и другие стихотворения», 1829), а в двадцать два — третий («Стихотворения», 1831). Последний, четвертый, или, как его иногда именуют, «главный» сборник («Ворон и другие стихотворения», 1845) вышел за четыре года до смерти поэта. В эти четыре года он написал еще некоторое количество стихов, опубликованных в журналах или не опубликованных вовсе.

На первый взгляд, стихотворное наследие поэта выглядит вполне солидно. Однако солидность эта обманчива. Многие стихотворения переходили из сборника в сборник в переработанном или в прежнем своем виде, и общее количество поэтических сочинений Эдгара По, включая и те, авторство которых сомнительно, колеблется в пределах семи-восьми десятков. А это, согласимся, совсем не много, тем более что среди них всего две большие поэмы («Тамерлан» и «Аль Аарааф»), а остальное — лирические стихи объемом от восьми до ста строк.

С этой точки зрения огромная популярность поэзии Эдгара По у мирового читателя и ее воздействие на множество крупных европейских поэтов второй половины XIX и начала XX века является собой загадку, почти парадокс, сущность которого вполне точно обозначил Т. С. Элиот, заметивший, что По «написал очень немного стихов, и из этого малого количества лишь полдюжины имели настоящий успех. Однако ни одно стихотворение в мире не имело более широкого круга читателей и не осело столь прочно в памяти людской, как эти немногочисленные стихотворения По»²².

Ограничив количество поэтических шедевров Эдгара По всего лишь полдюжиной, Элиот поступил, мягко говоря, неосмотрительно. Он исходил, очевидно, из слов самого По, который назвал «лучшими» именно шесть своих стихотворений, и, естественно, не стал с ним спорить. Однако он мог бы обратить внимание на то, что приведенную самооценку По сделал в письме к Лоуэллу, написанном в июле 1844 года, и, стало быть, в ней не могли быть учтены выдающиеся творения, относящиеся к более позднему времени, такие, например, как «Ворон» (1845), «Улялюм» (1847), «Аннабел Ли» (1849), «Эльдорадо» (1849). Впрочем, Элиота винить трудно. Его мысль была, по-видимому, скована традиционным для американской критики представлением о поэтическом наследии Эдгара По как об эстетическом монолите, синхронной цельности, лишенной

внутреннего движения. Подобные представления облегчали аналитическую задачу критиков, освобождали их от ответственности за оценки. Поэт сказал «шесть», значит — полдюжины, и нечего тут ломать голову.

Обращает на себя внимание и еще одна существенная подробность: мы не найдем ни одного стихотворения из этой полдюжины в первых трех поэтических сборниках Эдгара По. Все они были написаны позже и отражают новый уровень художественного мышления и поэтического искусства, недоступный ему прежде. Первые сборники увидели свет на рубеже 20-х и 30-х годов. Письмо к Лоуэллу было написано в середине 40-х годов. Его писал уже другой поэт — поэт *на грани* «Ворона» и «Улялюю», который ни за что не взялся бы за сочинение «Тамерлана», из чего вовсе не следует, что «Тамерлан» — плохая поэма. Просто она — в иной художественной системе. Более того, внимательное чтение откроет нам, что и первые три сборника, даже при некоторой повторяемости состава, существенно разнятся друг от друга, хотя их разделяют интервалы всего в два года. И это еще одно свидетельство в пользу того предположения, что творчество Эдгара По невозможно рассматривать как недвижимый монолит, что ему была присуща внутренняя динамика, продиктованная переменами в философско-эстетических убеждениях, равно как и в стремительном формировании новой поэтики, все значение которой обнаружилось много позже.

Никто в точности не знает, когда именно Эдгар По написал свое первое стихотворение. Но если учесть, что родился он в 1809 году, а первый поэтический сборник опубликовал в 1827 году, то можно предположить, без риска впасть в грубую ошибку, что начало его творческой деятельности приходится на середину 20-х годов. В данном случае второстепенная хронологическая подробность имеет первостепенное значение. Она помогает отыскать верную перспективу в оценке раннего творчества По.

Двадцатые годы XIX века — одна из самых ярких страниц в истории американской литературы. Здесь ее начало. Именно в это время культура Соединенных Штатов стала энергично освобождаться от колониальной традиции и обретать самостоятельность. Случилось так, что именно литература возглавила культурную эмансипацию Америки, увлекая за собой искусства и науки, существенные для становления национального самосознания. Процесс этот был сложен, диалектически противоречив, и полное его

осмысление — задача, все еще не решенная до конца исторической наукой.

Мы выделим здесь два важных (хотя и не единственно важных) момента в американской литературной истории 1820-х годов: первый — резкий подъем ее идейно-художественного уровня, доступный наблюдению и оценке в образцах, признанных ныне классическими (сочинения Ирвинга и Купера в прозе, Брайента, По, Уиттьера в поэзии); второй — включение американской словесности в качестве самостоятельного элемента в европейское литературное пространство, благодаря чему границы этого пространства как бы отодвинулись за пределы Атлантики.

Американцы пришли не с пустыми руками. Их вклад составляли новые жанры: ирвинговские «эскизы», возникшие на базе романтической трансформации просветительских очерков и эссе, первые опыты в области биографической беллетристики, морской роман и повесть, «пионерский эпос». Вклад был принят, высоко оценен и пущен в дело. Тем не менее оставался непреложным факт, что у американцев не было своей национальной традиции, и, включаясь в европейскую литературную жизнь, они должны были принять чужую традицию, чужие эстетические нормы, вкусы, даже моду. По правде говоря, это было нетрудно. В арсенале духовной жизни молодого заокеанского государства был почти двухсотлетний опыт колониальной культуры, развивавшейся почти исключительно в рамках европейской традиции.

Безболезненность и даже легкость вхождения Америки в европейскую литературную жизнь объясняется счастливым стечением двух обстоятельств. Одно заключалось в том, что колониальная культурная традиция в Америке была по преимуществу английской. Другое — в том, что общий тон европейской литературной жизни 1820-х годов задавала именно Англия. К этому времени английский романтизм достиг в своем развитии отведенных ему пределов, поразив человечество обилием шедевров и художественных открытий. Можно сказать, что середина 20-х годов была вершиной в истории английского романтизма и временем наивысшего его влияния на искусство, эстетическую и общественную мысль Европы.

По свидетельству современников, это была эпоха байронизма и «скоттомании»*. Над миром прозы и поэзии, осиянные божественным светом, высились два гиганта — Скотт и Байрон. Скотт

* Выражение французского критика Луи де Карне.

создал исторический роман, в основу которого была положена новая, прогрессивная концепция истории. По пути, продолженному им, двинулись толпы прозаиков, стремившихся слить литературу с историографией (в их числе были и американцы — Ирвинг и Купер). Байрон сделал больше: он породил новое мироощущение — неповторимый сплав мысли, эмоции, воображения — и воплотил его в гениальных стихах, пленивших сознание миллионов читателей. В этом мироощущении соединились личные мотивы тоски, одиночества, печаль о горькой участи человечества, протест против реальностей бытия, унижающих отдельного человека, сословия и целые народы, яростный призыв к борьбе за свободу и гордость бунтаря. Байронизм сделался распространенным состоянием ума, а Чайльд Гарольд, Конрад, Лара, Манфред — героями эпохи. Апофеозом земной славы Байрона явилась его трагическая смерть в 1824 году. Можно сказать, что смерть Байрона была романтическим творением Судьбы. Он был молод, благороден, невысказанно красив, фантастически талантлив и умер в Греции, куда отправился сражаться за свободу и независимость поработенного народа.

Удивительно ли, что европейская поэзия того времени болела байронизмом, и тысячи юных поэтов пытались сочинять стихи «в духе Байрона». История не сохранила их имен, что справедливо, поскольку способности их значительно уступали энтузиазму. Но были среди них и великие поэты, которые переболели байронизмом и пошли далее своим путем, — Пушкин, Мицкевич, Ламаргин, Виньи, Баратынский, Рылеев. . .

В своем энтузиазме по поводу поэзии Байрона и романов Скотта Америка превзошла Европу, что вполне естественно, поскольку тут не было осложняющих моментов, связанных с языковым барьером, несовпадением национальных культурных традиций, неизбежными смысловыми и эмоциональными потерями при переводе и т. д. Напротив, колониальный опыт приучил американцев видеть в Шекспире, Шекспире, Мильтоне, Филдинге *своих* авторов, чье творчество рисовалось им в виде некой духовной собственности, относительно которой они и англичане были как бы совладельцами. Это чувство собственности обладало, видимо, известной исторической инерцией. Вполне возможно, что подсознательно американцы хотели бы считать Байрона и Скотта «своими» писателями, несмотря на то, что ни тот, ни другой не были американцами и не писали об Америке. Ну да ведь и Шекспир с Мильтоном тоже не писали!

Здесь следует указать еще на одно весьма важное обстоятельство: Америка воспринимала творчество Скотта и Байрона не просто как уникальные литературные достижения, но в общем потоке английского романтического движения. Одна из важнейших исторических задач, стоявших перед американским обществом, заключалась в формировании национального самосознания, национальной культуры и искусства. Именно романтическая идеология и эстетика открывали такую возможность, и американцы остро это почувствовали. Не случайно на рубеже 10-х и 20-х годов в США произошла стремительная идеологическая и одновременно эстетическая переориентация, в ходе которой художественные движения, опиравшиеся на просветительскую идеологию, уступили место мощному романтическому потоку, бушевавшему затем неостановимо почти сорок лет. Американцам нужны были не только Байрон и Скотт, но также Вордсворт и Китс, Колридж и Мур, Бёрнс и Крабб. Для них это были не просто имена, но поэтические сферы, подлежавшие развитию в США. Америка должна была создать (и создала) своего Вордсворта (Брайент), своего Бёрнса (Уиттьер), своего Скотта (Купер). Своего Байрона в Америке не нашлось. Ближе всего по спецификациям подходил Эдгар По — изначально романтический поэт, имевший основания видеть в Байроне образец и пример для себя.

Популярность Байрона в США была явлением общеамериканским, но особенно характерным для южных штатов, где приобрела очертания культа. Самым «байроническим» из американских штатов была, очевидно, Виргиния. Провинциальный аристократизм, привычная ориентация на английскую культурную традицию, англоманья во вкусах и общественных нравах парадоксально соединялись здесь с гордой памятью о «Виргинском ренессансе», когда политическая мысль была ключом, а сама Виргиния стала, пусть ненадолго, лидером строительства новой, невиданной государственной структуры, наилучшим образом приспособленной к реализации просветительских мечтаний об «идеальной» (буржуазно-демократической) организации общества и «свободном» (конкурентном) развитии экономики. Самые значительные деятели эпохи революции и Войны за независимость — Вашингтон и Джефферсон — были виргинскими рабовладельцами, что, впрочем, не мешало им быть демократами и республиканцами. Виргиния начала XIX века с гордостью именовала себя «Матерью прези-

дентов». К началу 20-х годов ситуация радикально переменялась. «Ренессанс» остался позади. Экономика штата приходила в упадок. Виргиния утратила лидерство. Активность духовной, интеллектуальной жизни резко снизилась. Аристократизм и англофильство потускнели. Эмоциональной доминантой времени сделалось сожаление о прошлом — вполне байроническое состояние ума.

Эдгар По был сыном своего времени и своего штата. Он был южанин и более половины жизни прожил в Виргинии, Мэриленде и Южной Каролине. Детство и юность его прошли в Ричмонде — столице Виргинии. Первоначальное образование, имевшее гуманитарно-классический уклон, он получил в английском пансионе близ Лондона (1816–1819), в ричмондской гимназии (1820–1826) и в Виргинском университете (1826–1827). Школьное знакомство с произведениями Гомера, Горация, Данте, Тассо, преклонение перед гением Шекспира и Мильтона не породили достаточно сильного творческого импульса. Первые стихотворные сочинения По носили характер почти механической имитации поэзии «великих» вплоть до перефразировки или комбинирования заимствованных строк. Ни одно из них не было впоследствии опубликовано автором. Более того, он даже не вспоминал о них. И дело тут не только в эстетическом несовершенстве ранних стихов, но еще и в том, что вместе с формой и смыслом юный поэт перенимал «чужой» взгляд на мир, противоречивший духу времени, и сам же против этого восставал.

Молодой Эдгар По целиком и полностью примыкал к романтическому движению, к его, так сказать, байроновскому крылу. Он не сделался эпигоном и не пытался повторить путь великого англичанина. Поэтическая стезя Байрона вела к «Дон Жуану», Эдгар По шел к «Ворону» и «Улялюм». Это были разные дороги. И тем не менее американский поэт сам признавал, что начинал как преданный ученик Байрона, а затем всю жизнь преодолевал его влияние, но так до конца и не преодолел.

Первый поэтический сборник Эдгара По, содержащий «Тамерлана» и семь лирических стихотворений, был сочинением во всех отношениях байроническим и романтическим. Байронизм «Тамерлана» имеет тотальный характер. Тут все от Байрона — сюжетостроение, образная система, философическая окраска, интонация, характер героя и даже восточный колорит. Попытки критиков и биографов возвести замысел первой поэмы По к историческим источникам, литературной традиции или политическим про-

блемам современности успеха не имели. Заглавный герой поэмы ничем, кроме имени, не обязан историческому Тимуру. Со своими литературными тезками, сотворенными воображением Марло, Роу, Льюиса, он имеет весьма отдаленное сходство, а то вовсе никакого. Не вызывают сочувствия также соображения некоторых критиков, усмотревших здесь универсальную проблему деспотической власти как таковой или исторически-конкретную «проблему Наполеона», которая и впрямь привлекала внимание многих поэтов-современников, но, увы, нисколько не тревожила По.

Мотивы крушения человеческой судьбы, трагического одиночества, разочарования, несбывшегося счастья, наконец титанический характер героя, бросающего вызов миру, — все это неоспоримо идет от Байрона. Да и как тут спорить, если спустя два года по выходе «Тамерлана» Эдгар По сам заявлял: «Байрон для меня теперь уже не образец, и это, мне кажется, говорит в мою пользу». Слова эти обычно трактуются как свидетельство того, что Байрон *был* для него образцом, а в 1829 году *перестал быть*. С первым следует согласиться, со вторым — ни в коем случае. Здесь надобно учитывать не только *что* сказано, но *кому и при каких обстоятельствах*. Прочитированные строки взяты из письма По к приемному отцу, г-ну Аллану, у которого юный поэт просил гарантийное письмо к издателям Кэри и Ли, без чего невозможно было опубликовать второй стихотворный сборник²³. Г-н Аллан был, как известно, прижимист, лицемерно добродетелен, набожен, не одобрял литературных увлечений своего бывшего воспитанника, которого не без оснований подозревал в преклонении перед Байроном, а Байрона не терпел за богохульство и безнравственность. Попытка откреститься от Байрона была со стороны По не более чем дипломатический уловкой. Г-н Аллан денег не дал, потому что не поверил. И правильно сделал, что не поверил. Байрон оставался для По образцом еще много лет.

В корреляции поэтического творчества Байрона и молодого По следовало бы учитывать не только моменты чистого ученичества или, если угодно, подражания, но также и объективное сходство, близость, возникающие из непреложности эстетических законов романтической лирики, обойти которые не мог ни один поэт того времени. Речь здесь идет не столько о традиционных мотивах лирической поэзии, сколько о способах реализации этих мотивов в художественном тексте.

Всякая лирическая поэзия есть фиксация определенных состояний души и настроений ума. Значение категорий места, времени, действия сведено здесь к минимуму. Душевные состояния, разумеется, возникают как следствие жизненного опыта, но самый опыт изображению не подлежит. С этой точки зрения Эдгар По близок к Байрону совершенно так же, как он близок к любому другому лирическому поэту эпохи романтизма. Для нас теперь важнее установить не сходство, а различие, выявить тенденцию, характерную именно для По.

Одна из особенностей ранней лирики По состоит в том, что эмоциональная стихия возникает здесь не из опыта, а из *воображаемого опыта*. Реальный мир подменяется миром снов, видений, воспоминаний, в которых вспоминаются не события, но эмоции, чьи истоки давно утрачены. Эмоция, извлекаемая из опыта, подвергается многоступенчатой сублимации, и в результате порождающие ее обстоятельства как бы вовсе исчезают. Почти половина лирических стихотворений первого сборника По предлагает в качестве источника эмоции сон. Точнее говоря, сны, поскольку они разнообразны и образуют некую эмоциональную иерархию. Есть сон-видение, сон-пробуждение и сон-жизнь. Верховная власть принадлежит сну-видению. Он отстоит от реальности далее, чем другие, и являет собой нечто вроде путеводной звезды для «одинокой души». Порой эта иерархия снов предстает перед читателем в наглядном, несколько упрощенном виде, как, например, в стихотворении «Сон во сне».

Необходимо выделить два момента, принципиально важных для понимания ранней лирики По. Первый заключается в том, что способность извлечения поэтической эмоции из сновидения — прерогатива поэта, недоступная рядовому сознанию. Второй — в том широком спектре значений, какие могут связываться с понятием сна: *видение, воспоминание, мечтание* и т. п. Всякий раз предметом внимания поэта будет не видение реальности, не воспоминание о людях, событиях, обстоятельствах, но *воображаемая реальность, воспоминание о чувствах, мечтах, фантазиях*.

С этой точки зрения весьма характерным представляется функционирование традиционно романтической категории *прошлого* в ранней лирике По. Европейские романтики приучили современников оборачиваться назад, оглядываться на прошлое, как общее (Скотт) так и личное (Байрон), и столь преуспели в этом, что уже в 30-е годы в Америке, чье прошлое было сравнительно недолгим,

послышались голоса протеста, а Эмерсон обвинил современников в том, что они живут «с головой, повернутой назад». Половина обаяния байроновских героев заключалась в том, что они смотрели на мир *сквозь прошлое*, не описанное, таинственное, обозначенное полунамёками, но бесспорное и вполне реальное. Политическая, социальная, биографическая реальность прошлого — неперменный элемент байроновской поэтики. Эдгар По заимствовал у Байрона принцип, но при этом существенно его модифицировал. Прошлое, сквозь которое смотрит на мир его лирический герой, лишено признаков реальности. Это мир эмоций и представлений, неопределённый, неподвластный тривиальным законам бытия, сотканный из видений, снов и «снов наяву».

Действительность как таковая изъята из ранней лирики По. Она даже не подразумевается, а отдельные ее элементы (предметы, люди, события) могут присутствовать лишь в качестве *повода* для мысли и чувства, но не в качестве их источника. Прошлое в стихотворениях По — это категория скорее психологическая, нежели хронологическая или историческая. Оно есть проекция эмоционального опыта, в том числе и современного. Мир прошлого в лирике По — это мир поэтического сознания, недоступный сознанию обыденному. Неизбежным и неперменным качеством этого мира является его зыбкость, неопределённость, решительно отличающаяся от традиционной неясности романтической поэзии, которая есть не более чем определённость, сохраняемая в тайне. У Эдгара По — это отсутствие самой определённости, выраженное с полной ясностью. Отсюда впоследствии разовьётся концепция неопределённости как основного закона лирической поэзии, сформулированная По в его теоретических трудах.

Историков литературы, естественно, занимает вопрос: что побудило молодого поэта извлекать лирическую эмоцию из воображаемого опыта, а не из реального? Поскольку на протяжении целого столетия почти все труды об Эдгаре По сводились к биографическим штудиям, то и ответы на все вопросы касательно его творчества, в том числе и на предложенный выше, искали в обстоятельствах его жизни и находили с необыкновенной лёгкостью. В самом деле, какой опыт мог быть за плечами у юнца, напечатавшего первую книгу стихов? Горькое, сиротское детство в чужом доме, безрадостное отрочество — этот опыт, казалось, не мог быть источником поэтической эмоции. Отсюда — подмена его воображаемым опытом,

где реальность замещена ирреальным миром видений, псевдовоспоминаний и снов.

В принципе такое объяснение возможно, но явно недостаточно, ибо исключает воздействие мощных факторов, лежащих за пределами личной биографии поэта. Речь идет прежде всего о широко распространенной романтической теории воображения, способного творить «высшую реальность», каковая и должна быть содержанием и предметом искусства. Воображение стало мыслиться как инструмент, открывающий путь к постижению *Высшей Красоты и Высшей Истины*, лежащих за пределами земного опыта. Перспективы, возникавшие здесь, были головокружительны и обещали беспрецедентные достижения в искусстве, науках и общем духовном развитии человечества. Попался ли в капкан этих представлений юный Эдгар По? Да, конечно, как и многие другие. Он поверил в эфемерную продуктивность «чистого» воображения, работающего вне земного человеческого опыта, и предпринял грандиозный эксперимент — попытку показать читателям Высшую Красоту как приближение к Высшей Истине и Богу. Эксперимент — огромная незавершенная поэма «Аль Аарааф» (1829–1831) — окончился неудачей. Работая над поэмой, Эдгар По несколько раз менял первоначальный замысел, общую конструкцию, сюжетные элементы, теряя временами из виду самый предмет поэтического размышления, и в конце концов бросил все как есть, оставив надежду на успешное завершение труда.

Слова «О, ничего земного. . .», открывающие поэму, являют собой как бы декларацию поэтического намерения, реализация которого на буквальном (физическом) уровне не составила труда. Поэт перенес действие на звезду (а, может быть, планету) Аль Аарааф, где, естественно, нет «ничего земного». Он сочинил некий «антимир», где звезды странствуют произвольно, подчиняясь не законам небесной механики, но некой высшей воле, или недвижно стоят в созвездиях, где светят четыре солнца и множество лун, где можно слышать звуки молчания, тишины и темноты, а воздух имеет цвет. . . Однако все это не способствовало решению главной задачи — воссозданию мира Высшей Красоты. Все человеческие понятия, представления, чувства (в том числе и эстетическая эмоция), как выяснилось, были порождением земного опыта и в отрыве от него теряли всякий смысл. Многочисленные попытки искусственной сублимации явлений, порождающих эстетическую эмоцию, не

в силах были уничтожить их земную основу. Невзирая на заклинания и декларации, «земное» являет себя в «Аль Аараафе» в каждой строчке, каждой фразе, подрывая исходную позицию автора, которую тот пытается защитить, прикрыть алогизмами, неясностью, неопределенностью.

В сущности «Аль Аарааф» — непреднамеренное и не очень зрелое художественное исследование довольно сложного философского вопроса о природе эстетических идей. Главным предметом изображения и осмысления должна была стать здесь именно эстетическая идея, суть которой имела в сознании поэта весьма туманные очертания. Попытки прояснить ее результаты не дали. Итоговое предположение, что эстетическая идея не может быть определенной, было закономерно, хоть и не блистало новизной. Еще Кант утверждал, что эстетическая идея отличается от всякой другой тем, что ей «не адекватно никакое понятие».

Можно предположить, что поэт не окончательно смирился с поражением. В ближайшие годы он предпринял еще несколько попыток запечатлеть в стихах открывающийся поэту мир Высшей Красоты и сделать его тем самым доступным для читателя. Наиболее интересны в этом плане два стихотворения — «К Елене» (1831) и «Колизей» (1833), — содержащие опыт «идеальной» реконструкции античности как эстетического комплекса. «Идеальность» в данном случае следует понимать не как совершенную точность, но как творение идеального мира (или мира Высшей Красоты), привязанное к человеческому опыту, вполне реальному и вместе с тем недоступному постижению, поскольку в распоряжении человечества остались лишь крохи угасшей славы и былого величия Греции и Рима. Историческая реконструкция античности не входила в намерения поэта. Более того, обращение к историческому прошлому в поисках Высшей, Идеальной Красоты содержало в себе неразрешимое противоречие и даже, можно сказать, логический порок. Красота античности, сколь бы велика и возвышенна она ни была, оставалась в глазах поэта творением человеческих рук. Более того, приобщение к ней не спасло человечество от страданий, грязи, кровопролития, нищеты и убожества. Великий логик Эдгар По должен был это сознавать. Недаром в последующих его произведениях античный мир возникал лишь в форме деталей, имен, частных реминисценций, но никогда в виде целостного комплекса или всеобъемлющего эстетического идеала.

Пройдет еще какое-то время, и поэт откажется от попыток локализации идеала во времени и в пространстве. Потусторонняя, Высшая, Идеальная Красота, как он теперь скажет, не может быть сосредоточена в одном месте, будь то звезда, античный мир или неясное будущее. Пусть к ней не имеет направления. Она должна пребывать повсеместно и быть доступна постижению через природу, искусство, любовь, веру и даже смерть. Мир Высшей Красоты — это состояние души.

«Аль Аарааф» — важнейшая веха в творческом пути Эдгара По. Молодой поэт начал задавать себе вопросы, над которыми плодотворно размышлял остаток своих дней: что есть Высшая Красота? постижима ли она вообще? что есть воображение? способно ли оно создать нечто принципиально новое? Традиционное для предшествующей эпохи мышление, опирающееся на принципы просветительского рационализма, не позволяло ни ставить, ни решать эти вопросы в абстрактно-логической, а тем более в художественной форме. Нужна была иная система, где логика мысли и рассудка замещалась бы логикой гармонии, сплетением понятий, мыслей, эмоций, образов, звуков, стимулирующих воображение читателя. Разработка такой системы в теории и на практике стала со времен «Аль Аараафа» главным предметом творческих усилий Эдгара По. Здесь был конец его поэтической юности. Он почувствовал бремя ответственности.

Поэтический сборник 1831 года, скромно озаглавленный «Стихотворения», примечателен в нескольких отношениях. Новые стихотворения, вошедшие сюда, свидетельствуют о естественном развитии таланта молодого поэта; переработка прежних, уже опубликованных стихов говорит о его возросшей требовательности. Однако особенное внимание обращает на себя предисловие²⁴, где Эдгар По впервые сделал попытку изложить некоторые свои соображения, касающиеся специфики поэзии как вида искусства. Оно написано в форме письма, адресованного неизвестному лицу, но в сущности являет собой небольшое эссе о поэзии, поэтах и критиках, не лишенное изящества, но вместе с тем вполне тривиальное. Для нас представляет интерес лишь последний его абзац:

«По-моему, стихи отличаются от научного сочинения тем, что их *непосредственной* целью является удовольствие, а не истина; а от романа — тем, что доставляет удовольствие *неопределенное* вместо *определенного*, и лишь при этом условии являются стихами; ибо

роман содержит зримые образы, вызывающие ясные чувства, тогда как стихи вызывают чувства неясные и *непрерывно* нуждаются для этого в музыке, поскольку восприятие гармонических звуков является самым неясным из наших ощущений. Музыка в сочетании с приятной мыслью — это поэзия; музыка без мысли — это просто музыка; а мысль без музыки — это проза именно в силу своей определенности»²⁵.

Самоуверенная категоричность этих формул может показать несколько наивной, что не удивительно, если учесть молодость автора, а также общую неразработанность новой эстетики, рождавшейся на базе поэтической практики европейских и американских романтиков. В цитированных выше строчках содержится первая попытка ответить на некоторые теоретические вопросы, возникшие перед поэтом в ходе работы над «Аль Аараафом». Здесь — начало размышлений, получивших отражение в многочисленных рецензиях на сочинения поэтов-современников и в специальных статьях («Основы стиха», 1843; «Философия творчества»; 1846; «Поэтический принцип», 1848). Взятые купно, соображения и замечания, разбросанные в статьях, рецензиях, «маргиналиях», «автографиях», образуют не слишком стройную и не особенно строгую систему, состоятельность которой, однако, не вызывает сомнений, ибо подтверждается не только аргументами и логическими доводами, но и художественной практикой самого поэта.

Историки литературы давно обратили внимание на поразительное соответствие положений и принципов поэтической теории Эдгара По его собственному творчеству, но далеко не полное ее соответствие общим принципам романтической поэтики, хотя, конечно, никто не усомнится в том, что его поэзия и поэтика имеют прочную основу в романтическом искусстве. С этим связаны два курьезных предположения, широко распространившиеся в критике. Согласно одному из них, По строил свою теорию, опираясь исключительно на собственное поэтическое творчество; согласно другому — стихотворения, созданные поэтом в 30-е и 40-е годы, не более, чем иллюстрация к его теоретическим умозаключениям. Оба эти предположения хоть и неверны, но соблазнительны для критиков, поскольку содержат иллюзорное объяснение тому странному обстоятельству, что По не имел «учеников» и «продолжателей» ни в американской, ни в английской, ни в какой-либо другой англоязычной поэзии. Многие критики, в том числе и доброжелательно

настроенные, не устояли перед соблазном и постарались подыскать приличное объяснение «странному» единству поэтической теории и практики в творческом наследии Эдгара По. Т. С. Элиот, к примеру, в цитированном уже сочинении «От По к Валери» писал, имея в виду теоретические труды По, что всякий «поэт, сочиняющий свое *l'art poétique**, может надеяться лишь на то, что ему удастся объяснить, логически осмыслить, защитить собственную практику или подготовить для нее почву»²⁶.

Очевидная неуверенность и даже некоторая растерянность критиков объясняется, видимо, тем, что они оценивали поэзию и поэтику Эдгара По исключительно в свете американского и английского литературного развития и только как выражение романтического художественного сознания. Они не заметили, что многое в его поэтике не укладывается в рамки романтической традиции, хоть и имеет с нею генетическую связь.

В Соединенных Штатах и в Англии у По — стихотворца и теоретика действительно не нашлось последователей, но это не означает, что их не было вовсе. Они были и в немалом количестве. Чтобы убедиться в этом, достаточно бросить беглый взгляд на поэзию Франции, России, Ирландии конца XIX — начала XX века. Популярность его здесь была огромна, в основном благодаря символистам, которые видели в его стихах и теоретических идеях истоки собственной эстетики. Их отношение к наследию американского поэта зафиксировано в многочисленных печатных выступлениях, принадлежавших перу Бодлера, Малларме, Рембо, Валери, Брюсова, Бальмонта, Блока. . . В Америке и Англии символизм в силу различных причин не получил широкого распространения. Развитие поэзии пошло в этих странах иным путем, и открытия Эдгара По не пригодились.

Неоднократные попытки представить поэтическую теорию Эдгара По в полном и завершенном виде, предпринимавшиеся его биографами и исследователями, успеха не имели, да и не могли иметь. Поэт не успел ее «додумать», довести до состояния цельности, до уровня системы. Некоторые положения этой теории существуют лишь в виде художественного эксперимента и, по сути дела, не были сформулированы в виде принципа, правила или закона. Другие изложены предположительно и не подтверждены поэтической

* *l'art poétique* (фр.) — поэтическое искусство.

практикой. Поздние сочинения По — в частности «Эврика» (1848) — дают основание считать, что некоторые проблемы поэтики оставались для него не вполне ясными, нуждались в дальнейшей разработке. К этому следует прибавить, что способность безоглядно увлекаться нетривиальными идеями, помноженная на склонность к формально-логическим построениям, нередко вела поэта к упрощенным формулам, которые невозможно принять без существенных оговорок. Кстати говоря, именно на таких формулах основывались многочисленные обвинения в формализме и эстетизме, которые десятилетиями тяготели над его творчеством.

Основными направлениями теоретической мысли Эдгара По были предмет поэзии, ее цель и метод. Предметом поэзии он полагал красоту, ее целью — воздействие на читателя, а методом — способы и приемы такого воздействия. Разумеется, в понятийном аппарате его поэтической теории могут быть обнаружены категории, не принадлежащие исключительно к одному из трех направлений или выходящие за пределы всех трех, но это не меняет общей схемы.

В том, что Эдгар По утверждал красоту в качестве предмета поэзии, не было ничего нового или оригинального. На том стояло искусство человечества на протяжении всей его истории. Могло меняться содержание этого понятия, соотношение в нем физического и духовного начал, его идеологические и нравственные основания, но общий принцип — «Красота есть предмет искусства» — оставался неизменным во все века, и даже эстетика безобразного, возникшая сравнительно поздно, служила в конечном счете утверждению Красоты.

В поэтической теории Эдгара По отчетливо различаются два типа красоты: красота мира и высшая (или идеальная) красота. Первая есть красота действительной жизни, окружающей человека, красота природы, жилища, человеческого тела, поступка, эмоции... Она доступна всем в силу присущего человеку чувства прекрасного, которое «дарит человеческому духу наслаждение многообразными формами, звуками, запахами и чувствами, среди которых он существует... Устное или письменное воспроизведение этих форм, звуков, красок, запахов и чувств удваивает источники наслаждения. Но это простое воспроизведение не есть поэзия»²⁷. Вторая не имеет конкретных или определенных очертаний. Ее существование отграничено от повседневного человеческого бытия, и постижение ее не обеспечивается обыкновенным «чувством пре-

красного». Строго говоря, постижение ее вообще невозможно. Человеку дано лишь надеяться на мимолетное «приобщение» к ней, которое может осуществиться как следствие извечной тяги, неутолимой жажды, принадлежащей «бессмертному началу в человеке», как говорил Шелли, «стремления мотылька к звезде». По называл это «безумным порывом к Красоте горней», в отличие от простого постижения красоты окружающей²⁸. Вместе с тем Высшая Красота у Эдгара По — не отвлеченная идея, но нечто объективно существующее, хотя полностью и не познаваемое. Она-то и есть предмет поэзии.

Отличие истинного поэта от всех других людей состоит в том, что ему дана способность фиксировать особые состояния сознания, в которых оно обретает сверхнормальную возможность постижения явлений, недоступных обычным чувствам. Эти состояния — некая мерцающая грань между чувственным восприятием действительности и бесконтрольной деятельностью воображения, как бы отключающего внешние впечатления. Эдгар По именовал их «фантазиями», хотя и признавал, что взял этот термин наудачу за неимением более точного. В этих мгновенных «фантазиях» содержится экстагическое начало, не связанное природой человека, — своего рода прозрение во внешний мир духа. Высшая Красота, принадлежащая к этому «запредельному» миру, постигается теми «мирадами чувств», которые в момент экстагической «фантазии» замещают интеллект и традиционные пять чувств сенсуалистического мира. Высшая Красота обладает свойством «абсолютной новизны», лежащей за пределами человеческих ощущений. Соприкоснувшись с ней, поэт может сохранить ее лишь в форме неотчетливых «впечатлений души»²⁹. Этим обусловлена и общая задача поэта, которая заключается вовсе не в том, чтобы *показать, изобразить, описать* Высшую Красоту, ибо это невозможно, но в том, чтобы приобщить читателя, насколько это удастся, к собственным «впечатлениям души», привести его в такое эмоциональное состояние, в котором сможет реализоваться «стремление мотылька к звезде» или, иначе говоря, прорыв читательского сознания в мир Высшей Красоты. В дальнейшем своем развитии эта мысль По приобрела более универсальный характер: прекрасное постигается не столько в самом поэтическом произведении, сколько через него.

Предмет и общая задача поэзии, как их понимал Эдгар По, со своей неизбежностью определяли и конкретную цель усилий по-

эта — эмоциональное воздействие на читателя. Он называл такое воздействие «эффектом».

Эффект — фундамент поэтики Эдгара По, ее становой хребет и краеугольный камень. Ему подчинены все элементы поэтического произведения — от темы, предмета изображения и жизненного материала, которым пользуется поэт, до таких формальных моментов, как объем стихотворения, строфика, ритмическая структура, принципы рифмовки, выбор эпитетов, использование метафор и т. п.

Важное место в формировании эффекта отводится воображению. В этом поэтическая теория По совпадает с романтической эстетикой. Есть, однако, и отличие. Оно заключается в том, что в расчет принимается не только воображение поэта, но и воображение читателя. Поэт не просто дарит ему плоды *своего* воображения, но стремится стимулировать *воображение читателя*.

На первый взгляд задача не кажется сложной. На самом же деле она трудна невероятно. Картины, образы, сюжеты, являющие собой поэтическую реальность, должны были заполнять сознание читателя, доставлять ему эстетическое наслаждение, но не препятствовать свободной работе его воображения, а, напротив, стимулировать ее. Отсюда одно непереносимое свойство эффекта в поэтической теории и практике Эдгара По — его неопределенность.

Американский поэт твердо стоял на том, что определенность для поэзии — смерть. С этим связано его неукоснительное движение от описательных речевых структур к метафорам, от метафор — к символам. В его поэзии почти нет аллегорий, он их презирал за однозначность, ясность, определенность. Среди романтиков По, можно сказать, был символистом. То был романтический символизм, не равнозначный символизму рубежа веков, но генетическая связь между ними бесспорна. Даже в тех случаях, когда поэт использовал образы живой реальности, он умел одним штрихом уничтожить их определенность, и под его пером возникали «реки, бездонные и безбрежные», «моря без берегов», «любовь, которая более, чем любовь», мир «вне времени и вне пространства», «чаща Вира», «озера Обера» и т. п.

Качественная неопределенность эффекта как эстетическая задача не предполагала простых решений. Напротив, достижение ее требовало тонкости, виртуозности художественного мышления и дерзостного отношения к установившимся в доромантической и романтической поэзии канонам. Эдгару По было изначально ясно, что

простейший и наиболее прямой путь к неопределенности лежит через непривычность, через новизну образов, сюжетов, эмоций и т. д. Это понятно, ибо категория новизны относится к числу наиболее популярных в эстетике романтизма. Известно, что Колридж, опираясь на идеи Канта и Шеллинга, утверждал, что поэтическое воображение способно создавать абсолютно новые формы и сущности, в отличие от фантазии, которая может лишь комбинировать явления и предметы, данные человеку в чувственном восприятии. Эдгар По — ревностный последователь Колриджа и верный его ученик — в данном случае разошелся во мнениях с учителем. Он полагал, что воображение, как и фантазия, не в состоянии создать ничего принципиально нового, что ему тоже дана лишь способность комбинирования. В этом случае всякая новизна оказывалась всего лишь комбинацией уже известного и, следовательно, должна была обладать высокой степенью определенности. Казалось, что идея новизны влекла поэта в тупик.

Эдгар По, однако, так не считал. Он предложил, в отличие от Колриджа, дифференцировать воображение и фантазию на иной основе. Ему представлялось, что фантазия лишена строгости, создаваемые ею комбинации могут быть произвольны, случайны и неподвластны эстетическому закону, тогда как воображение работает подобно художнику: «из новых сочетаний старых форм, которые ему предстают, оно выбирает только гармонические. . . Чистое воображение избирает из прекрасного или безобразного только возможные и еще не осуществленные сочетания; причем получившийся сплав будет обычно возвышенным или прекрасным (по своему характеру) соответственно тому, насколько возвышенны или прекрасны составившие его части, которые сами должны рассматриваться как результат предшествующих сочетаний. Однако явление, частое в химии материального мира, нередко наблюдается также и в химии человеческой мысли, а именно смешение двух элементов дает в результате нечто, не обладающее ни свойствами одного, ни свойствами другого»³⁰, т. е., говоря иными словами, являет собой некую неопределенность. Почти любое стихотворение поэта предлагает нам образцы подобной работы воображения, которое устремлено к «гармонической новизне», способствующей неопределенности эффекта.

Упомянем в качестве наиболее простого примера хотя бы «Город среди моря» (1831). Здесь органически «скомбинированы» тра-

диционные для романтической поэзии образы старинного города (дворцы, храмы, надгробья, изъеденные временем башни, элементы античного и средневекового архитектурного декора), морской глубины с ее сумраком, тишиной и покоем, грандиозного трона владыки по имени Смерть. Все это сцементировано, приведено в гармоническое соответствие потоками света, которые льются *снизу вверх*, из глубины к поверхности, придавая всей картине оттенок призрачности и странности, и *сверху вниз*, с неба на морскую поверхность, скрывающую под собой Город Смерти, и оттого являющую нам картину «чудовищной безмятежности». Не удивительно, что при чтении стихотворения мы испытываем ощущение неопределенности предлагаемых образных сочетаний, которое только усиливается благодаря отсутствию пространственно-временных характеристик, что само по себе составляет один из характерных моментов поэтики Эдгара По.

Понятие «хронотопа», если бы его придумал не М. М. Бахтин, а кто-нибудь из современников Эдгара По, привело бы американского поэта в ужас. Он усмотрел бы здесь верный залог гибели всякой поэзии. Почти к любому из собственных стихотворений он мог бы поставить в качестве эпиграфа строчку из «Страны снов» (1844):

Out of SPACE—out of TIME.

Он был уверен, что вопросы «где?» и «когда?» не должны занимать поэта и привлекать внимание читателя. Если категории времени и пространства и возникают в стихах По, то лишь в самой неопределенной и «безобидной» форме, вроде «незапамятного года», «тоскливого часа полночного», «волшебного края Эльдорадо» или «королевства у края земли». Все это совершенно естественно, ибо пространственно-временные координаты содержали в себе зерна определенности, противопоставленной поэтическому произведению. В этом По был твердо убежден.

Не менее значительная роль в реализации принципа неопределенности принадлежит *суггестивности* поэзии Эдгара По, т. е. особому качеству поэтической речи, благодаря которому в словах, фразах, образах, звуковых сочетаниях содержится не только то, что выражено их прямым значением и звучанием, но и еще нечто, намек на невысказанное, возможность ассоциации, эмоциональные и смысловые обертоны, не поддающиеся логической расшифровке. Иногда эта суггестивность носит, так сказать, одноразовый характер,

сосредоточена в одном слове или одной фразе, но чаще вырастает в целую систему, которую поэт именовал «мистическим смыслом» произведения. Укажем сразу, что термин «мистический» в данном случае не имеет философского наполнения. Эдгар По неоднократно утверждал, что употребляет слово «мистический» в том смысле, «в каком его употребляли А. В. Шлегель и большинство немецких (романтических. — Ю. К.) критиков. Они применяли его к тому классу сочинений, в котором под поверхностным прозрачным смыслом лежит нижний, суггестивный»³¹. Сегодня, пользуясь терминологией XX века, мы назвали бы этот «мистический смысл» подтекстом. Поэт придавал ему огромное значение, как в плане достижения общего эффекта, так и в придании качества «неопределенности» воздействию поэтического произведения на читателя. «Он обладает, — утверждал По, — безграничной силой музыкального аккомпанемента. Аккомпанемент оживляет арию; мистическое одухотворяет причудливый замысел и возвышает его до идеального»³².

К сказанному следует прибавить, что наличие подтекста делает стихи Эдгара По более глубокими, интеллектуально и эмоционально напряженными, особенно в тех случаях, когда «мистический смысл» вступает в противоречие со смыслом очевидным, поверхностным, как бы создавая диалектические условия для нетривиального развития мысли, исходным моментом которого могут быть вполне тривиальные ситуации и обстоятельства, изображаемые поэтом. Само собой разумеется, что и в этом случае принцип неопределенности сохраняет силу, и сама мысль поэта не будет облечена в четкую логическую форму. Она будет заложена в ощущении, в читательской догадке, и осознание ее будет неосознанным.

Другим качеством или, если угодно, принципом, обеспечивающим действенность эффекта, По считал «единство впечатления». Иногда он именовал его «единством эффекта». Оба эти термина в его теоретических высказываниях равнозначны. Для удобства изложения мы будем пользоваться первым.

Единство впечатления возникает как следствие такого взаимодействия содержательных и формальных элементов произведения, которое порождает спонтанное, предельно энергичное, концентрированное во времени воздействие его на сознание читателя. В достижении единства впечатления важно все: объем стихотворения, его ритмическая организация, звуковые аспекты (включая музыкальность), лексика, фразеология, строфика, способы рифмовки,

образная и сюжетная динамика. . . Иными словами, тут нет мелочей и «каждое лыко в строку».

Эдгар По столь часто и настойчиво утверждал важность продуманной поэтической техники для достижения единства впечатления, что сама эта техника стала приобретать в сознании критиков гипертрофированные масштабы. Можно указать на ряд сочинений, где отдельные аспекты стихотворческой «технологии» поэта исследуются как самостоятельные, самовладеющие величины, существующие безотносительно к общему замыслу и конкретному содержанию произведения. В чисто формальные элементы поэтической речи нередко вчитывается и как бы закрепляется навечно некий смысл, будто бы присущий им изначально, вне данного контекста. В результате поэзия Эдгара По начинает выглядеть не как творение гениального «архитектора», но как результат усилий мастеровитого «каменщика», который хорошо умеет подобрать и обтесать камни для своей кладки. Чем иначе объяснить, что выдающийся философ Ральф Эмерсон, будучи спрошен об Эдгаре По, отозвался одним словом — «бубенчик»! Впрочем, Эмерсон был уже в преклонных годах, и старческая память, возможно, хранила лишь смутное воспоминание о музыкальных созвучиях, которыми столь богаты стихи поэта.

Спору нет, Эдгар По и впрямь был мастеровит и «технологичен». Его поэтика виртуозна и вовсе не стихийна. В реализации романтических замыслов он был рационалистичен, расчетлив, осмотрителен и безжалостен к себе. В его поэтической технике не было ничего бесконтрольного или случайного. Расхожие представления о романтическом вдохновении, которое «накатывает» на поэта и как бы водит его пером, вызывали у него раздражение и злость. Он потратил немало усилий для разрушения подобного взгляда на поэтическое творчество. Наиболее ярким результатом этих усилий следует, вероятно, считать его знаменитую статью «Философия творчества» (1846) — полусерьезный, полуиронический трактат, где, опираясь на опыт работы над «Вороном», По демонстрирует читателю секреты поэтической «кухни» и тщательно обходит вопросы философской проблематики, замысла, содержания. Он исподволь дает понять, что все это, так сказать, побочный продукт рационального конструирования текста.

Эдгар По был великий мистификатор и обманщик. Так, например, он внушил своим читателям и критикам, что поразительный

успех сыщика Дюпена в знаменитых детективных рассказах целиком обусловлен строгостью его индуктивных и дедуктивных построений. Читатель редко замечает, что исходной точкой всех индукций и дедукций Дюпена является интуитивная догадка, а вся последующая логическая цепь — лишь проверка этой догадки. То же и со стихами. Вначале рождается мысль, эмоция, идея — иными словами, замысел, а потом уже, в процессе реализации замысла, в дело вступает «технология». Однако о первом, «иррациональном» этапе поэт умалчивает, и создается впечатление, что поэзия — всего лишь рационально продуманная словесная конструкция.

Подчеркнем еще раз: единство впечатления, а следовательно, и общий эффект поэтического произведения у Эдгара По зависят не просто от суммы технических приемов, но от их органического взаимодействия, самый характер которого предопределен темой, замыслом, общей идеей и, соответственно, доминирующей эмоцией, коль скоро сами стихи имеют лирический характер.

Тематический спектр или, точнее, спектр мотивов поэзии Эдгара По сравнительно узок. Это естественно. Он, как сказано, — поэт лирический, и стихи его — художественное воплощение душевных состояний, т. е. идей и эмоций, владеющих его сознанием. Объективный мир, представленный в поэтических сочинениях, существует главным образом как источник этих идей и эмоций. Такова природа всякой лирической поэзии, и в этом плане творчество По вполне соответствует традициям мировой лирики от Алкея и Сапфо до нашего времени. Есть, однако, нечто, выделяющее его из общей традиции. Это — концентрированная сосредоточенность на мотивах любви и смерти, трактуемых в неразрывной связи друг с другом и редко возникающих по отдельности. Разумеется, эти мотивы — не единственные в лирике По, но они доминируют. Приверженность поэта к «мортальным» мотивам принесла ему еще при жизни несправедливую репутацию «певца смерти» и «кладбищенского менестреля», как выразился один критик.

Серьезные попытки объяснить эту особенность лирической поэзии Эдгара По были впервые предприняты лишь в конце XIX века. Они продолжают до сих пор, и ни одно вновь выходящее исследование творчества американского поэта не обходится без специального раздела, посвященного указанной проблеме. Большинство биографов и критиков склоняется к мысли, что разгадку следует

искать в обстоятельствах личной жизни Эдгара По. К тому есть определенные основания. История его отношений с женщинами, которых он любил, окрашена в мрачные тона: умерла в сравнительно молодом возрасте Джейн Стэнард — предмет сильной мальчишеской влюбленности По; умерла Фрэнсис Аллан — его приемная мать, которую он идеализировал и боготворил; умерла совсем молодой (ей едва исполнилось двадцать пять лет) Вирджиния — его жена, вечная дама его сердца. Другие сердечные привязанности не имели столь трагического исхода, но неизменно травмировали душу поэта, и ни одна из них не принесла ему радости и счастья.

Можно ли объяснить обилие стихов, темой которых является смерть прекрасной женщины, чисто биографическими моментами жизни? По-видимому, можно, но далеко не всегда и не целиком. Для Эдгара По как поэта на первом месте всегда стоял эстетический закон. По-человечески смерть любимых (и прекрасных) женщин потрясала его, ужасала, приводила в исступление, ввергала в бездну горя и приводила к нервным срывам. Но как поэт он говорил: «Смерть прекрасной женщины — самый поэтический сюжет в мире». Тут нет парадокса. Чтобы верно оценить это необычное суждение, необходимо представить себе более отчетливо, что такое женщина, любовь и смерть в художественном сознании По.

Как правило, героини По обладают особым качеством отстраненности. Они носят «музыкальные», экзотические, редкие имена, почти не соотносимые с реальностью: Лигейя, Линор, Аннабел Ли, Улялюм... При этом разнообразие имен не означает разнообразия типов или характеров. Напротив, все они обладают удивительным сходством, которое критики пытаются объяснить «единством архетипа». Этот архетип видится им в облике и характере Вирджинии По. Идея, что и говорить, соблазнительная, но вместе с тем сомнительная. Следовало бы внимательней слушать поэта, который многократно утверждал, что каждый женский образ в поэзии содержит проекцию поэтического идеала. И коль скоро идеал един, то и сходство образов неизбежно.

Легко заметить, что в стихотворениях о любви Эдгар По говорит по большей части о любви без будущего. Вся она в прошлом, и женщин, вызвавших любовную эмоцию в душе поэта, давно уже нет на свете. Стихи о любви становятся стихами о прошлом, образ героини расплывается в нечетких воспоминаниях, тоска о прошлом становится доминирующим элементом любовного чувства, а

смерть — «мистическом смысле» почти всей любовной лирики поэта.

Исследователи творчества По давно уже обратили внимание на то, что в тематическом балансе его лирики смерть занимает более весомое положение, нежели любовь, как бы подтверждая расхожее убеждение, что любовь может миновать человека, а смерть — нет. Делались неоднократные попытки объяснить пристрастие поэта к «смертельным» мотивам разными причинами и обстоятельствами, выходящими за пределы его личного жизненного опыта.

Первое и наиболее простое объяснение находили в литературной и культурной моде. По словам одного из современных критиков, «вся литература, начиная от готических романов и кончая популярными подарочными изданиями, душила читателя обилием трупов, могил и скорби по усопшим. . . Америка первой половины XIX века, по крайней мере на уровне среднего читателя, содрогалась от всей души, и восторг от художественно поданной смерти не утихал, покуда смерть, в ходе Гражданской войны, не сделалась реальным обстоятельством повседневной жизни»³³. Приведенное соображение не лишено оснований, но явно недостаточно. Эдгар По был сильной творческой натурой, и ему было несвойственно слепо подчиняться моде. Он был, скорее, из числа законодателей моды, а не тех, кто попадал к ней в плен.

Другой источник пристрастия По к мотивам смерти видели в живом и остром интересе американцев к одной из серьезных проблем идеологической жизни США того времени, привлекавшей внимание экономистов, социологов, политиков, философов, историков, прозаиков и поэтов. В самой общей форме эта проблема обозначалась одной фразой — «Власть прошлого над настоящим», или еще резче — «Власть мертвых над живыми». Для молодой нации, создающей новую экономику, государственную структуру, социальную организацию, политическую систему, наследие прошлого было не только источником полезного опыта, но и тяжкими веригами, кандалами, мешавшими свободному развитию. Проблема приобрела универсальный характер. Ее обсуждали в своих трудах президент Джефферсон, философ Эмерсон, историк Бэнкрофт, литераторы Готорн и Мелвилл. . . Правильно было бы сказать, что никто из мыслящих американцев не обошел ее стороной. Никому не дано было охватить ее всесторонне, и каждый видел ее в свете собственных интеллектуальных, духовных, творческих интересов.

Если внимательно вчитаться в лирическую поэзию Эдгара По, то сразу бросится в глаза, что и он был глубоко заинтересован данной проблемой. Власть прошлого над сознанием личности, над психикой человека, над его эмоциональной жизнью — один из важнейших мотивов его лирики. Характерно, что прошлое у него чаще всего получало олицетворение в образе умершей возлюбленной, «не отпускающей» поэта, держащей его в своей власти, и память о ней могла быть уподоблена тюремной решетке, через которую поэт смотрит на мир.

Имеются и другие соображения, опирающиеся на специфические особенности духовной жизни Америки указанного времени. Среди них мы найдем ссылки на поэтизацию смерти, характерную для поэтов-южан, тоскующих по уходящему прошлому, по славным дням «Виргинского Ренессанса» и воплощающих эту свою тоску в образах умерших женщин. Не лишено оснований и предположение социологов, которое связывает общий интерес к «погребальным» сюжетам со стремлением среднего класса, утвердившегося в качестве основного сословия американского общества, к ритуализации собственного бытия. Им представляется, что ритуал, сопутствующий смерти и погребению, приобрел в глазах простого человека значение последней и окончательной оценки его земного существования.

При большом желании можно было бы отыскать еще некоторое количество разного рода причин, побуждавших поэта столь широко использовать мотивы смерти в своем творчестве. За всем этим, однако, не следует терять из виду два обстоятельства самого общего характера: специфику романтической эстетики в целом и эмоционально-психологическую устремленность «поэтического принципа» Эдгара По.

Еще в XVIII веке английский философ Эдмунд Берк подорвал господство просветительской эстетики, уничтожив знак равенства между понятиями *красоты* и *прекрасного*. Он разрушил представление о правильности, симметрии, порядке, разумности и «разумной нравственности» как неперемennых атрибутах *прекрасного*, введя в эстетику категорию *возвышенного*. Романтики почувствовали огромные возможности, заложенные в идеях Берка, и использовали их с максимальной эффективностью. Они развернули эстетику *грандиозного* и *ужасного*, отыскивали художественный смысл в диспропорциях, высшую гармонию в дисгармонии, поэзию в боли и

страдании. Нет ничего удивительного в том, что они обратились к смерти как к предмету эстетического осмысления, ибо смерть в эмоциональном опыте человечества относилась к той категории *ужасного*, которая образует как бы подвид *возвышенного*, «вызывающий нервное напряжение, даже потрясение, переходящее затем в разновидность удовольствия». Вспомним парадоксальное, но для романтика вполне уместное замечание Шелли о том, что «удовольствие, заключенное в горе, слаще, чем удовольствие само по себе». Популярность мотивов страдания и смерти в романтической поэзии не нуждается в подтверждениях. Достаточно бросить взгляд на литературную историю Англии, Франции, Германии, России, Польши и даже США, чтобы убедиться в этом. Творчество Эдгара По, как уже неоднократно говорилось выше, целиком принадлежало к романтическому движению. Отсутствие в нем указанных мотивов могло бы вызвать удивление, наличие же их — совершенно естественно.

Что касается психологической устремленности «поэтического принципа» как одной из причин постоянного обращения поэта к мотивам смерти, то о ней говорилось уже достаточно подробно. Посему ограничимся кратким напоминанием.

Имея в виду в качестве первой задачи поэзии душевное волнение читателя, Эдгар По, естественно, обращался к таким моментам человеческой жизни, которые по природе своей способны оказывать мощное эмоциональное воздействие. Среди них на первом месте стояли смерть и любовь. Поэт не стремился устрашить читателя картинами предсмертных страданий, погребения или описанием душевных мук человека, потерявшего близких. Цель его была другая, и потому сама смерть в его художественной системе должна рассматриваться, скорее, как категория эстетическая, нежели биологическая или житейская. Пропущенная сквозь воображение поэта, она сублимируется и трансформируется в явление, подпадающее под понятие *возвышенного*.

Если спросить, к какой цели было направлено введение мотивов смерти и их специфическая трактовка в поэзии Эдгара По, ответ будет удивительно прост: для достижения эффекта. Как и все остальное.

Теперь взглянем на дело с другой стороны. Эффект, возникающий в результате взаимодействия всех элементов поэтики, — от первоначального замысла до звуковой организации стиха — есть не

что иное, как эмоциональное воздействие на читателя. Суть этого воздействия в том, чтобы привести читательское сознание в такое состояние, при котором оно делается восприимчивым к мгновенным «впечатлениям души», в коих поэту открывается мир Высшей Красоты. Такова мера приближения читателя к этому миру. Дальше он не допущен. Он приобщается к Высшей Красоте только через поэта. В этом очевидный смысл и цель усилий поэта.

Однако во взаимоотношениях поэта и читателя имеется еще один аспект, которого мы пока еще не касались, хотя он заслуживает внимания. Из чего хлопочет поэт? Зачем читателю Высшая Красота? Вопросы эти не столь просты, как может показаться на первый взгляд. Чтобы оценить их, следует вспомнить, хотя бы в общих чертах, некоторые философско-эстетические принципы, декларируемые Эдгаром По в его теоретических высказываниях.

Начать с того, что По, в отличие от многих романтиков, не сочувствовал идее противостояния ума и сердца, интеллекта и эмоции. В одной из своих рецензий он назвал любовь к поэзии «чувством интеллектуального счастья здесь (на земле. — Ю. К.) и надеждой на более высокое интеллектуальное счастье впоследствии». Сама жизнь представлялась ему результатом «необоримого желания знать». Естественно, возникает еще один вопрос: в каком соотношении, на взгляд поэта, находятся красота и знание, взятые на любом уровне от конкретно-житейского до абстрактного, где эти понятия предельно абсолютизированы? Отчетливый ответ, как мы знаем, содержался уже в ранней поэме «Аль Аараф», где абсолютное знание занимало высшую ступень в иерархии ценностей, а идеальная красота выступала в роли посредницы между высшим знанием и антропоморфными мирами, расположенными где-то далеко «внизу». Приближение к идеальной красоте было шагом, приближающим к высшему знанию. Эстетика становилась служанкой гносеологии.

Нужно ли говорить, что всё, касающееся приобщения человека к знанию и красоте, на каком бы уровне мы ни рассматривали эти понятия, неизбежно выходит за пределы эстетики и приобретает социально-философскую окраску. Речь идет уже не просто о красоте и знании, но о значении их для человека, а стало быть, и о человеке.

Долгое время в истории литературы жила легенда об Эдгаре По как о чужестранце в собственной стране. Истоки этой леген-

ды восходят к американской литературной жизни середины XIX века, ее подлинный творец, придавший ей завершенную форму, — Шарль Бодлер. Количество доверчивых людей, распространявших ее, — огромно. Среди них были и русские литераторы — Бальмонт, Брюсов, Блок. . .

Спору нет, многое в современной Америке вызывало у Эдгара По протест, неприязнь, даже отвращение. Он не верил в демократию, ибо видел в ней власть обманутой толпы, руководимой демагогами. Вслед за Ирвингом он называл ее «толпократией». Он не возлагал надежд на республику как на государственную структуру, способную разрешить социальные противоречия. Он ненавидел политиканство, торгашество, коррупцию. Франклиновская нравственная доктрина, трактовавшая материальный успех как высший смысл человеческой деятельности, была ему омерзительна. Все это, однако же, не делало его «чужестранцем». Он бунтовал не против Америки, но против буржуазного духа, воцарившегося в сознании американцев, совершенно так же, как бунтовали против него все американские романтики от Купера до Уитмена. Позднейшие биографические и литературоведческие исследования убедительно показали, что По был именно американцем в том смысле, что вся его жизнь, его сознание и творчество были продуктом американской национальной действительности. Очевидно, прав был русский критик Е. Аничков, оспоривший бодлеровскую концепцию в пору ее наивысшей популярности в России. «Эдгар По, — писал он, — . . . отнюдь не должен представляться каким-то отверженцем среди американского общества. Если приглядеться к нему ближе, он, как раз наоборот, окажется типичнейшим американцем, в высокой степени обладающим всеми теми свойствами, какие он сам склонен приписывать американцам»³⁴.

Общий взгляд Эдгара По на Америку, ее настоящее и будущее, совпадал в основных моментах с позициями других американских романтиков, яростно восстававших против того, что они именовали «пороками цивилизации», но веривших в возможность исправления этих пороков. Им представлялось, что американское общество, несмотря на все отклонения от идеальных предначертаний революционной поры, способно осуществить изначальные цели и развиться в такое состояние, которое обеспечит счастье каждого человека. В этом процессе главная роль отводилась *Новому Человеку*, его интеллекту, нравственности, психологии. Формирование Ново-

го Человека было, в глазах современников По, основной задачей эпохи. Чтобы Новый Человек мог осуществить свою историческую миссию, сознание его должно было обрести широту, свободу, гармоничность, которых недоставало современникам.

По всеобщему убеждению, существенную роль в становлении Нового Человека должны были сыграть идеалы, пусть недостижимые, как далекие звезды, но указывающие ему направление. Склонность американских романтиков к творению идеалов — политических, социальных, нравственных и иных — пронизывает их творчество и видно так сказать, невооруженным глазом. Эстетический идеал тоже присутствовал в этом перечне, но занимал довольно скромное место. Почти все, что было создано в этой области, — дело рук нескольких поэтов и прежде всего Эдгара По. Он был убежден, что формирование Нового Человека невозможно без приобщения к эстетическому идеалу, в ходе которого осуществляется развитие воображения, интуиции и «эмоциональных способностей души». Здесь — в далекой перспективе — открывались новые пути к Высшему Знанию, способному разрешить любые проблемы.

Формирование нового сознания составляло очевидный пафос романтической публицистики означенного времени. Не случайно вся романтическая лирика в Америке, в том числе и любовная, имела недвусмысленно философскую окраску. Поэзия Эдгара По не составляет исключения. По своей общей направленности и генеральной «сверхзадаче» она не выплескивается из русла американской романтической лирики. Может быть, такой вывод не очень привычен для слуха русского читателя, но он справедлив и, кстати говоря, не нов. Цитированный уже выше Е. Аничков еще в начале века говорил об Эдгаре По, что «американизм не пугал его, и он считал себя американцем с головы до пят. Американской казалась ему и его поэзия, причем ему и в голову не приходило, чтобы она могла пострадать от этого»³⁵.

Легко заметить, что поэтическая теория По ставила жесткие ограничения возможностям поэта. Поэзия обретала черты замкнутой, обособленной сферы, из которой исключались социальный и нравственный опыт людей и, соответственно, понятия истины, долга, ответственности и т. п. Выход поэтического творчества за пределы эмоционально-эстетической задачи был категорически закрыт. Еще в начале пути Эдгар По начертил слова, которые, увы, оказались для его творчества пророческими: «Если и существует некий

круг идей, отчетливо и ощутимо выделяющийся посреди клокочущего хаоса умственной деятельности человечества, — это вечнозеленый, сияющий рай, который доступен истинному поэту, и лишь ему одному, как ограниченная сфера его власти, как тесно замкнутый Эдем его мечтаний и сновидений»³⁶.

Не потому ли гениальный поэт Эдгар Аллан По написал так мало стихов, что его интеллект, опыт, богатое творческое сознание не могли получить адекватного выражения в поэтическом творчестве. Его взгляд на природу поэзии и ее функцию не допускал этого.

ГОЛУБОГЛАЗЫЙ НАТАНИЕЛЬ

Между американским искусством и его внутренним смыслом всегда ощущался некоторый разрыв. С виду все было тип-топ, и все они были пай-мальчики и воркующие голубки. Вроде Готорна, который выглядел в жизни таким *голубоглазым душкой*, или Лонгфелло и всех прочих пушистых птенчиков. Жена Готорна говорила, что «никогда не видела его в *потоме времени*... но всегда — в *хрупком сиянии вечности*».

Дьяволы они были. Взгляните на смысл их искусства и сами увидите, какие это были демоны.

Д. Г. Лоуренс¹

Хрупкое сияние вечности

Натаниель Готорн (1804-1864) принадлежит к блистательному созвездию американских романтиков, чьи творческие усилия положили начало национальной художественной прозе. При жизни писателя слава его несколько меркла в тени, отбрасываемой гигантами старшего поколения — Ирвингом и Купером. Но позднее, в XX столетии, он, как говорится, взял свое. Книги его постоянно переиздаются и переводятся на иностранные языки. Без его рассказов не обходится ни одна сколько-нибудь представительная антология американской литературы. О нем написаны десятки монографий и диссертаций, сотни статей. Ему отводится почетное место в любой истории американской и даже всемирной литературы. Творчеству Готорна посвятили свои труды выдающиеся писатели и литературные критики, такие как Герман Мелвилл, Генри Джеймс, Ван Вик Брукс, Марк Ван Дорен, Малькольм Каули, Дэвид Лоуренс. Иными словами, Готорн — классик, слава и гордость американской национальной литературы, и нет надобности доказывать, что он имеет право на место в Пантеоне великих соотечественников.

Биография и творчество Готорна не поражают воображение динамикой, масштабностью, величием или трагизмом. Он прожил не

очень долгую, но и не слишком короткую жизнь — шестьдесят лет; не был вполне благополучен в материальном отношении, как, скажем, Купер или Лонгфелло, но и не бедствовал, как Эдгар По. В личной жизни он был умеренно счастлив, в профессиональной — умеренно удачлив. Художественное наследие его довольно обширно, но не идет в сравнение по объему с наследием Купера, оставившего потомкам более тридцати томов прозы. Понятие «творчество Готорна», которым оперируют сегодня историки литературы, включает в себя четыре сборника рассказов, шесть романов (один из них — «Септимиус Фелтон» — в виде незавершенной рукописи) и книгу очерков об Англии.

Путь Готорна в искусстве был сравнительно долгим. Первое его сочинение увидело свет в 1827 году, последнее — в 1863. Кажется бы, тридцать три года образуют достаточно обширный временной простор для разного рода исканий, пересмотра позиций в свете исторического и личного опыта, для кардинальной социальной и эстетической переориентации, как это, например, имело место в случае с Ирвингом, Купером, Мелвиллом, Уиттнером и другими. Тем не менее в критической и биографической литературе о Готорне почти не возникает проблема духовной и творческой эволюции. Это паразитично и странно, но объяснимо.

Творчество Готорна обладает редкой в истории литературы монолитностью, устойчивостью, верностью изначальной позиции, теме, жанру, области художественных интересов. Разумеется, критики вправе говорить о развитии и углублении воззрений писателя, о совершенствовании мастерства. Но во всем этом не было радикальных поворотов, решительного отказа от одних принципов во имя других. Понятие *эволюции* в широком смысле слова к Готорну почти неприменимо. В этом была его сила. Он не разбрасывался, держался раз избранного направления, и все его творчество образует гармоническое сооружение, выстроенное по единому плану и избавленное от идейно-стилевой разногласности. Но в этом же был и источник трагедии Готорна. Времена менялись, он оставался прежним. История ставила перед Америкой новые задачи, требовала новых идей, взглядов, художественных принципов, новых способов эстетического осмысления действительности. Он же не в силах был преодолеть внутреннюю инерцию. Не в этом ли причина творческого бессилия последних лет его жизни? Он брался за новые темы и сюжеты, задумывал новые романы (или повести; мы нико-

гда теперь этого не узнаем), бросал одно, начинал другое, вновь возвращался к прежнему и опять бросал. Ни одного из последних начинаний он не довел до конца, ощущая, видимо, художественное бессилие перед потребностями времени.

Если творчество Готорна и поддается какой-то периодизации, то разве что по жанровому признаку. До 1850 года он предпочитал малые жанры и не писал ничего, кроме рассказов и очерков, если не считать малоудачного юношеского романа «Фэншо». После 1850 года писатель работал преимущественно в жанре романа. Правда, он продолжал время от времени публиковать рассказы, но ни один из них не идет в сравнение с шедеврами, созданными в ранний период.

Готорн был странным американцем. Его совершенно не затронула динамика эпохи, проявлявшая себя на индивидуальном уровне как страсть к переездам, как пренебрежение к оседлости, которые с той поры считаются типичной чертой американской национальной жизни и национального характера. Во времена заселения континента и освоения новых земель эта черта бросалась в глаза, ибо являлась, можно сказать, жизненным принципом миллионов людей. Американцы странствовали с Юга на Север и с Востока на Запад, из Америки в Европу и из Европы в Америку, и вовсе не потому, что ими владела романтическая «охота к перемене мест». Были на то весьма серьезные причины, экономические, социальные и иные, вдаваться в которые нам нет необходимости. Для нас важен лишь тот факт, что *путешествие* было в духе времени.

Не случайно в американской литературе, начиная с Ирвинга, стойким инвариантом всего огромного многообразия сюжетов является путешествие. Во времена Готорна путешествие или, как любят говорить критики, *Великое Американское Путешествие*, было неотъемлемой принадлежностью национальной литературы. Возможно ли представить себе Кожаного Чулка, Красного Корсара, капитана Ахава и других многочисленных героев романтических рассказов, повестей и романов недвижно сидящими на одном месте? Едва ли.

Многие писатели этой поры не отставали от своих героев. Многие, но не Готорн. Он родился и вырос в Новой Англии, и даже не вообще в Новой Англии, а в Массачусетсе. Он не путешествовал, подобно Ирвингу, по американскому Среднему Западу, Англии, Франции, Германии, Испании, не плавал, подобно Куперу или Мелвил-

лу, на торговых, военных и китобойных судах, не метался, подобно Эдгару По, между Виргинией, Пенсильванией, Нью-Йорком, Массачусетсом и Мэрилендом. Почти все шестьдесят лет, отпущенных ему на земле, он прожил в Сэйлеме, Бостоне, Конкорде и Леноксе. Если поставить ножку циркуля в центре Бостона и очертить круг радиусом в полсотни миль, то в него впишутся все поименованные городки. Разве что Ленокс будет чуть подалее, но все равно в пределах Массачусетса. Тут и прожил Готорн всю свою жизнь. Лишь на склоне лет, уже написав и опубликовав все свои прославленные романы и рассказы, он провел четыре года в Англии (в Ливерпуле, где исполнял должность американского консула) и два года в Италии.

Новая Англия была родиной Готорна, его домом, его вселенной и, как следствие, миром его художественных произведений. Творческое сознание всякого писателя несет на себе отпечаток естественной, социальной и духовной среды, окружающей его. В случае с Готорном это справедливо вдвойне. Новая Англия, ее природа и быт, образ жизни и образ мыслей, ее прошлое и настоящее были врезаны в сознание Готорна глубоко и неискоренимо. Он ощущал себя наследником вековых традиций, преемником поколений пуритан Гэторнов, высадившихся в Массачусетском заливе еще в XVII веке. История семьи Гэторнов неотделима от истории Новой Англии ни в общих очертаниях, ни в конкретных подробностях. Даже печально знаменитое сэйлемское судилище (1692) не обошлось без их участия — один из Гэторнов был судьей на этом процессе. Сам Готорн ощущал собственную слитность с Новой Англией столь интенсивно, что даже поменял начертание собственного имени (Hathorn) на Hawthorne, что означает «боярышник» — растение, обладающее в глазах жителя Новой Англии символическим смыслом, каким, к примеру, в глазах русского человека обладает береза.

Для Готорна Новая Англия была понятием не только географическим и политическим, но прежде всего историческим, воплощенным в категориях сознания и нравственности. Его интерес к прошлому родных краев не имел предела. Мы не можем сказать, что Готорн *изучал* историю Новой Англии. Он был погружен в нее и жил в мире летописей и хроник, семейных преданий и народных легенд. Это была стихия, формировавшая его творческое сознание и поставлявшая материал для его рассказов и романов. С первых же шагов на литературном поприще Готорн стал складываться как

писатель *исторический*. Большая часть его ранних рассказов связана с прошлым Новой Англии, и связь эта была далеко не случайной. Осознанность и целенаправленность ее отчетливо видны в названии цикла «Семь рассказов о моей родине», написанного в середине 1830-х годов. (К сожалению, Готорну не удалось найти издателя, и рукопись осталась непубликованной.) О глубине и постоянстве «исторических» интересов молодого Готорна свидетельствуют и другие сочинения этого периода, такие как «Погребение Роджера Мэлвина», «Мой родич, майор Молинью», «Седой заступник», «Эндикотт и красный крест», «Майское дерево Мерри-Маунта» и др.

Впрочем, тяга к художественному освоению истории не была чем-то исключительным или необычным. Начало творческой деятельности Готорна относится к тому времени, когда история, можно сказать, ворвалась в литературу, когда Америка зачитывалась «новоголландскими» рассказами Ирвинга и историческими романами Купера и его последователей, а сама литература, казалось, превратилась в художественную историографию.

О ранних рассказах Готорна

Первое опубликованное сочинение Готорна — роман «Фэншо» (1828) — не обладало репутацией никакими литературными достоинствами. Впоследствии писатель старался думать, что не писал его вовсе. Последуем и мы его примеру. Станем считать, что Готорн начинался именно как рассказчик где-то в первой половине 1830-х годов. Некоторая неопределенность выражения обусловлена тем, что не все ранние рассказы молодого автора были опубликованы.

Напомним, что в конце 10-х — начале 20-х годов XIX века в силу ряда исторических обстоятельств в Соединенных Штатах началось стремительное пробуждение национального самосознания. В своей тяге к самоутверждению оно, естественно, искало опоры в прошлом, в историческом опыте народа, где, по всеобщему убеждению, лежали корни, истоки его неповторимости. Не удивительно, что самыми популярными литературными жанрами 20-х годов явились жанры исторические. Закономерно и то, что для раннеромантической традиции в области исторического повествования был характерен повышенный интерес к героическим страницам амери-

канской истории, великим деяниям предков и, соответственно, патристическое прославление национального прошлого.

Молодой Готорн унаследовал эту традицию, но в его творчестве она преломилась несколько необычно, как бы предвещая новый поворот в развитии исторических жанров, совершившийся на рубеже 40-х и 50-х годов. В отличие от своих ближайших предшественников он не обращался к событиям Войны за независимость, не питал пристрастия к изображению батальных сцен, военных и гражданских подвигов. Генеральные моменты политической истории не представляли для него интереса. Он предпочитал углубляться в новоанглийский XVII век, эпоху, когда только зарождались первые проблески пуританского инакомыслия, когда идеи независимости и республиканизма почитались дьявольским наваждением, когда самый помысел об этих вещах был героическим актом сознания, а деяние, направленное к их осуществлению, даже незначительное, приравнивалось к мученичеству. Узнав о намерении короля назначить генерал-губернатора и учредить в колониях епископальную церковь, Эндикотт сорвал королевский красный крест со знамени Новой Англии («Эндикотт и красный крест», 1837); безвестный старик-пуританин остановил губернаторскую кавалькаду на центральной улице Бостона и предрек скорую смену власти («Седой заступник», 1835) — таковы, пожалуй, наиболее «героические» поступки среди тех, что встречаются в сюжетах готорновских исторических рассказов. Их интерес сосредоточен не на событиях, а на нравственном сознании человека, преодолевающего страх, извечную склонность к конформизму, стадное чувство во имя благородного принципа. События нужны писателю лишь постольку, поскольку именно через них проявляет себя нравственное сознание.

Создавая свои исторические рассказы, Готорн до некоторой степени разделял распространенную в Новой Англии теорию, согласно которой отнюдь не все события прошлого достойны внимания историка и художника, но лишь те, которые содержат полезный нравственный урок. Грубый моральный утилитаризм подобной «историографии» был ему, разумеется, чужд. Однако бесспорным остается факт, что нравственный интерес доминирует в его художественном исследовании прошлого Новой Англии. Так, например, главный пафос рассказа «Мой родич, майор Молиньо» (1831) — не в картинах народного протеста против назначаемых королем чиновников (хотя именно в этом заключено «историческое» содержание

произведения), а в трансформации сознания героя от конформизма и врожденного чувства зависимости к пониманию того, что он «может возвыситься в этом мире без помощи своего родича майора Молинию». Точно так же основной смысл «Кроткого мальчика» (1832) — не в исторических столкновениях пуритан и квакеров и не в трагическом пафосе горестной истории Илбрагима, а в демонстрации социальной опасности фанатизма и нетерпимости, независимо от того, какая религиозная, политическая или нравственная система их порождает. В «Мантилье леди Элинор» (1838) повесть об эпидемии черной оспы перерастает в иносказание о гордости, разрушившей естественные узы человеческого родства, и о жестоких последствиях отторжения человека от «братьев и сестер своих».

Чтобы оценить природу специфической интерпретации минувших эпох в рассказах писателя, следует принять в соображение не только и не столько его исторические взгляды, сколько его отношение к современности. Готорн принадлежал к младшему поколению американских романтиков и, как многие современники, болезненно ощущал несовпадение демократического идеала, выдвинутого революцией, с реальной действительностью, которая должна была стать его практическим воплощением, но, увы, не стала. В трагических и бесплодных попытках выяснить причину расхождения между теорией и практикой, между предначертаниями «отцов-основателей» и прискорбными последствиями, обнаружившимися в ходе демократического прогресса, заключается горький пафос романтических исканий. Новая Англия, которая во второй половине 30-х годов захватила лидерство в сфере теоретической мысли, выдвинула концепцию романтического гуманизма. Согласно этой концепции; начало всех начал, причину всех причин и решение всех проблем следовало искать в личности человека, в «тайниках человеческого сердца». Как и в эпоху Возрождения, человек вновь оказался в центре мироздания, но теперь уже не весь человек, а лишь его сознание, включая сюда эмоции, интеллект, психику, — как факторы, формирующие или деформирующие нравственность.

Готорн был одним из самых глубоких, последовательных и бескомпромиссных адептов романтического гуманизма. Благодаря художественной интуиции он оказался более проникновенен, чем творцы теории — трансценденталисты, и потому не склонен был разделять их оптимистические упования. В его произведениях почти отсутствует прямая критика современного состояния американской

буржуазной цивилизации. Несовершенство ее было для писателя непреложной истиной, не нуждавшейся в подтверждении. Внимание его было приковано к истоку зла, который виделся ему именно в нравственном сознании современника.

Тезис трансценденталистов о божественности человеческого сознания, на котором покоилась их теория «доверия к себе» (self-reliance), вызывал у Готорна скептическую усмешку. В «тайниках души» человека он обнаруживал лишь нерасторжимое единство Добра и Зла, которое определяло деятельность сознания не только на индивидуальном уровне, но и на уровне больших и малых социальных формаций. В самом деле, кто может сказать, добро или зло руководило обитателями Мерри-Маунта («Майское дерево Мерри-Маунта», 1835), превратившими свою жизнь в сплошной карнавал и презревшими человеческие обязанности на земле — труд, благочестие, трезвость мысли, стремление к истине? В основе их существования лежал ложный *принцип веселья*, хотя многие из них подозревали, что веселье неравнозначно истинному счастью. Но в то же время кто осмелится решить, добро или зло руководило пуританской дружиной Эндикотта, срубившей майское дерево, подвергшей жителей Мерри-Маунта истязаниям и пыткам? Пуритане не знали, что такое веселье, их праздниками был пост, их единственным развлечением — пение псалмов. Они были убеждены, что жизнь, проведенная в танцах вокруг майского дерева, прожита зря, и брали на себя ответственность решать чужие судьбы.

В рассказах Готорна почти неизбежно возникает мысль о невозможности совершенства, о том, что бытие человека — неизбежный компромисс добра со злом, красоты с уродством, счастья с горем, щедрости с жадностью. . . . Ряд этих антитез бесконечен. Попытка уничтожить только негативный член антитезы непременно влечет к уничтожению позитивного и даже самой жизни. Именно поэтому стремление к совершенству как жизненная программа имеет в рассказах Готорна почти всегда трагический исход. Можно сослаться в качестве примера на рассказ «Родимое пятно» (1843), сюжет которого обычно рассматривается критиками как притча, параболы и аллегория. Герой рассказа — ученый — женат на женщине, чья красота *почти совершенна*. Единственное, что препятствует полному ее совершенству, — родимое пятно на левой щеке. Уничтожение пятна становится жизненной целью героя. Он погружается в изучение научных и оккультных трудов и в конце концов находит средство

уничтожить родинку. Оно, однако, оказывается фатальным. Вместе с пятном уходит и жизнь прекрасной женщины.

Готорну было доступно понимание исторической природы нравственности. Он был убежден, что корни современного зла уходят в прошлое, и потому нет ничего губительнее для человека и общества, нежели власть прошлого над настоящим. Мысль эта не была новой или оригинальной. В свое время ее высказывали французские просветители; в Америке ее впервые сформулировал Джефферсон, развивший целую теорию о периодической сменяемости всех законов, государственных и общественных установлений. В 1830-е годы она обрела значительную популярность и легла в основу многочисленных утопических «прожектов» в области экономики и законодательства.

Джефферсон и радикальные прожектеры, говоря об опасности, которую несет в себе власть прошлого над современностью, имели в виду социальные и политические последствия. Трансценденталисты придали этой мысли идейно-психологическую окраску и связали ее с деятельностью человеческого сознания. «Наша эпоха, — писал Эмерсон, — обращена к прошлому. . . Люди, жившие до нас, видели Бога и природу лицом к лицу; мы же смотрим на Бога и природу их глазами»². Отсюда был один шаг до нравственной интерпретации идеи, и Готорн этот шаг сделал. Он трактовал проблему власти прошлого в категориях личностного и коллективного сознания, и потому само понятие прошлого утрачивало у него черты исторической конкретности. Минувшие времена интересовали писателя как материал и почва для морально-философских обобщений. Исторический факт и документ сами по себе не представляли для него интереса. Недаром он утверждал, и очень настойчиво, право художника следовать путями воображения, сохраняя «лишь достоверность общих контуров». Во многих его рассказах о прошлом наличествует, в самих общих чертах, лишь историческая ситуация, но *факты*, излагаемые писателем, — не более чем продукт воображения, склонного оперировать материалом скорее легендарным, нежели жизненным. Об этом ясно свидетельствуют такие рассказы, как «Маскарад у генерала Хоу» (1838), «Портрет Эдуарда Рэндолфа» (1838), «Мантилья леди Элинор», «Седой заступник» и другие. В иных же — историческая ситуация обозначена всего лишь намеком, а то и вовсе не обозначена.

С этим, кстати говоря, связана трансформация классического

(куперовского) типа исторического повествования в американской литературе, осуществленная Готорном. Он писал не об *Истории*, а о *Прошлом*, что, с его точки зрения, было вовсе не одно и то же. Отсюда, разумеется, не следует, что писатель произвольно подменял историческую действительность фантастическими домыслами. Напротив, он был выдающимся мастером живописной исторической детали, умел, как никто, воссоздать колорит эпохи, ее нравы, быт, обычаи, обряды. Однако во всем этом был особенный оттенок, близкий к искусству живописцев староголландской школы, о которых сам Готорн говорил, что они «умели постигать душу простых вещей и заставляли их тем самым олицетворять и раскрывать мир человеческого духа»³. К этому и было направлено искусство писателя. Его внимание привлекали дух времени, человеческое сознание, моральные принципы, которыми люди руководствовались в больших и малых деяниях.

Понятие прошлого в художественной системе Готорна соотносилось в первую очередь с пуританским прошлым Новой Англии. Именно поэтому нам важно со всей ясностью представить себе отношение писателя к пуританству. Вопрос этот обладает известной сложностью, поскольку пуританство было для Готорна не просто предметом изучения, размышлений и беспристрастного анализа, но частью семейной истории, традиции и личного духовного опыта. Он остро ощущал свою принадлежность к сэйлемским Гэторнам, а вместе с тем и моральную ответственность за деяния предков, далеких и близких. Рассказывая во вступительном очерке к «Алой букве» о фанатизме и жестокости своих прародителей-пуритан, он заключает: «Так или иначе, я, пишущий эти строки, беру, в качестве их представителя, весь позор на себя. . .»⁴. И это не пустая риторическая фигура. Позор Гэторнов составлял важную часть внутреннего мира и самоощущения писателя. Он восхищался мужеством, стойкостью, духом независимости и свободолюбия пуритан, которые готовы были пожертвовать жизнью во имя убеждений, но пуританские фанатизм, нетерпимость, жестокость, лицемерие, заложенные в самой пуританской догме, вызывали у него отвращение и чувство стыда.

Для Готорна, чье творческое сознание было постоянно захвачено проблемами добра, зла, порока, совести пуританский XVII век был органичным материалом. Его влекли к себе именно те вопросы, которые стояли в центре духовного мира новоанглийских пуритан и

служили предметом бесконечного, не знающего пределов анализа. Но следует подчеркнуть, что сам Готорн рассматривал их на уровне американского сознания середины XIX века, а вовсе не «повторял то, что делал в свое время Джонатан Эдвардс», как утверждает В. Л. Паррингтон⁵.

Наряду с этим повышенное внимание Готорна к XVII веку могло иметь еще и эстетические основания. В методологическом плане писатель был принципиальным и убежденным романтиком. Его художественная система требовала повествования, разворачивающегося на грани фантастики и реальности, возможного и невероятного. Отсюда возникла необходимость найти угол зрения, допускающий вероятность невероятного и возможность невозможного. В этом смысле обращение к пуританскому прошлому открывало неисчерпаемые возможности, ибо то были, по выражению самого Готорна, «удивительные времена, когда грезы мечтателей и видения безумцев переплетались с действительностью и становились явью»⁶. Погружаясь в эпоху, в ее сознание, рисуя жизнь предшествующих поколений *изнутри*, Готорн получал возможность без стеснения оперировать материалом легенд, преданий, суеверий, не сковывая воображения и давая полный простор фантазии, и несколько при этом не грешить против законов художественной правды.

Историзм рассказов Готорна, как уже говорилось, был относителен, и деление их на *исторические* и *современные* в значительной мере условно. Среди них немало таких, в которых приметы исторического времени вообще отсутствуют, и читатель может отнести действие к прошлому или к настоящему с равным успехом. Проблематика его «исторических» и «современных» рассказов была единой.

В одном из своих рассказов Готорн предложил читателям образ человеческой души, представленной в виде глубокой извилистой пещеры, заполненной попеременно злыми и добрыми помыслами, и только в самой глубине ее можно обнаружить побег чистого добра — залог того, что в принципе человек еще может подняться к вершинам нравственности. «... Кто может усомниться, — писал он, — в том, что та высшая ступень, которой человек может достигнуть в минуты наивысшего душевного подъема, и есть его подлинная сущность...»⁷

«Извилистая пещера», которую мы сегодня назвали бы личностным нравственным сознанием, была для Готорна бесспорной

внутренней реальностью. А духовное бытие Америки, ее нравы, ее доминирующие моральные принципы являли собой как бы множественную проекцию этой внутренней реальности. Наше сердце, писал он, — «это маленькая, но безграничная сфера, внутри которой находится источник зла, порождающего все несчастья внешнего мира. . . Очистите эту сферу, и все зло, обитающее в мире и представляющееся нам единственной формой реальности, растает подобно фантомам»⁸. Слова эти взяты из рассказа «Огненное искупление земли» (1844), где повествуется о том, как охваченные духом реформы люди решили очистить землю огнем — сжечь все старье, все бывшие глупости, все злодеяния прошлого. Однако они забыли об *очищении сердец*, из которых вновь явятся на свет нищета и несправедливость в прежних своих формах, а может быть и в новых, еще похуже.

Интерес Готорна к сознанию человека диктовался убеждением, что сознание есть первичная реальность, от которой в значительной мере зависит общественное бытие человечества (вторичная реальность). Преобразование действительности должно было начинаться с «очищения сердец». Эта идеалистическая программа была вполне в духе времени. Она легко укладывается в рамки романтического гуманизма и напоминает *революцию индивидуального сознания*, которую столь энергично отстаивали первосвященники трансцендентализма — Эмерсон и Торо. Готорн не был трансценденталистом, хоть ему и не чужды были некоторые представления конкордских мудрецов о моральных принципах достойного и осмысленного человеческого бытия. Так, например, критики не без основания рассматривают рассказ «Великий Каменный Лик» (1850), содержащий апологию простой трудовой жизни, возвышенных мыслей и христианской доброты, как иллюстрацию к этической доктрине Эмерсона.

Сказанное, однако, не дает достаточных оснований для того, чтобы полностью отождествить готорновское понимание нравственности с трансцендентальной этикой. Мало того, что Готорн отказывался принять тезис Эмерсона о божественности человеческого сознания, он отвергал идею автономии личности, без которой никакая революция индивидуального сознания не могла бы осуществиться даже в теории. В этом отношении примечательны слова, сказанные писателем в рассказе «Уэйкфилд» (1835), герой которого, в силу необъяснимой прихоти, выключился из привычной системы социальных связей, подверг себя добровольному отчуждению от

семьи, друзей, от общества в целом: «Среди кажущейся хаотичности нашего таинственного мира отдельная личность так крепко связана со всей общественной системой, а все системы — между собой и с окружающим миром, что, отступив в сторону хотя бы на мгновение, человек подвергает себя страшному риску навсегда потерять свое место в жизни. Подобно Уэйкфилду, он может оказаться, если позволено будет так выразиться, Отверженным Вселенной»⁹. Связи, объединяющие людей, представлялись Готорну многообразными, охватывающими все сферы человеческой деятельности. Но главное место среди них, как ему казалось, занимали связи, определяющие духовное бытие человека. Они возникали на грани преобразования нравственности индивидуума в общественную мораль.

В нравственной концепции Готорна зло существует в двух состояниях — *сокровенном и откровенном*. Откровенное зло, в силу своей очевидности, мало занимало писателя. Нетрудно заметить, что в его рассказах злодеяние и грехопадение, как правило, выведены за пределы повествования. Зато нравственно-психологические последствия злодеяния или грехопадения представляют для писателя неизменный интерес.

Столь же значительный интерес имеет для него и стадия умысла, предшествующая акту злодеяния. В злодеянии и грехопадении Готорна занимали два момента: *до* и *после*. В этом, кстати говоря, проявляется специфика его пуританизма, решительно отличающегося от социальной практики новоанглийского пуританства, для которой существенны были лишь откровенные проявления зла. Мотивов прегрешения никто не искал. Они были известны — козни Дьявола. Последствия тоже не требовали размышлений. Изобличенный преступник подвергался наказанию, смысл которого состоял в том, чтобы ущемить Дьявола и прославить Господа. Роль человека во всем этом была чисто инструментальной. О нем не думали. Думали о Боге и Дьяволе.

Готорна-писателя, напротив, влекло к себе сокровенное зло — мотив, умысел, последующее чувство вины и раскаяние. Все человечество он делил на три категории грешников. Это классификация, под которую подпадают все персонажи его рассказов. В принципе Готорн допускал существование людей безгрешных в помыслах и деяниях. Но они были редчайшим исключением. Основную массу человечества составляли тайные грешники. Изобличенных было сравнительно немного. Гораздо больше было согрешивших, но не

изобличенных. А таких, кто умыслил, но не успел или побоялся согрешить, — несть им числа. Внутреннюю картину греховности человечества, нарисованную именно под этим углом зрения, мы находим в рассказе «Молодой Браун» (1835): «Здесь... вы видите всех, к кому с детства привыкли питать уважение. (...) В эту ночь откроются вам все их тайные дела; вы узнаете, как седовласые пастыри напептывали слова соблазна молодым служанкам на кухне; как не одна почтенная матрона, стремясь поскорее украсить себя вдовьим крепом, угощала супруга на ночь питьем, от которого он засыпал последним сном на ее груди; как безумные юноши торопились стать наследниками родительского состояния... вся земля не что иное, как единый сгусток зла, одно огромное пятно крови»¹⁰.

Готорн без колебаний уравнивал все три вида грехопадения и отказывался ограничивать истоки чувства вины и угрызений совести совершенными преступлениями, явными или тайными, разоблаченными или нет. С этой точки зрения интересны строки, открывающие рассказ «Волшебная панорама фантазии» (1837): «Что такое вина? Запятнанная совесть. И вот что представляется крайне интересным — остаются ли на совести эти безобразные и несмываемые пятна, если преступления, уже задуманные и выношенные, так и не свершились? Неужели для того, чтобы злостные замыслы грешника могли послужить основанием для его осуждения, необходимо воплотить их в реальные поступки, неужели недействителен обвинительный акт, если он не скреплен печатью преступления, совершенного рукой из плоти и крови? Или в то время, как земному судилищу ведомы одни осуществленные злодеяния, преступные мысли — мысли, лишь тенью которых являются преступные дела, — тяжким грузом лягут на чашу весов при вынесении приговора в верховном суде вечности?»¹¹

Пуритане бескомпромиссно делили всех людей на *спасенных* и *проклятых*. Готорн не принимал этого деления. Человечество представлялось ему великим братством во грехе, и путь к спасению он видел лишь в соединенных усилиях всего рода людского: «Человек не должен отрекаться от братьев своих, даже совершивших тяжчайшие злодеяния, ибо если руки его и чисты, то сердце непременно осквернено мимолетной тенью преступных помыслов»¹². Идея единения человечества была, однако, совершенно абстрактной. Установление всеобъемлющего равенства грешников никак не решало задачи *очищения сердец*. Можно предположить, что Готорном вла-

дели серьезные сомнения относительно разрешимости этой задачи. Во всяком случае, в его рассказах сплошь и рядом звучит мотив фатальности человеческой судьбы. Его герои с непоколебимым упорством идут по ложному пути даже тогда, когда им известно, что впереди их ждет трагический конец. С этой точки зрения показательна мораль рассказа «Пророческие портреты» (1837): «Если бы можно было предугадать и показать нам последствия всех или хотя бы одного из наших поступков, некоторые из нас назвали бы это судьбой и устремились ей навстречу, другие дали бы себя увлечь потоку своих страстей. . . »¹³

Романтиков младшего поколения, предчувствовавших приближение трагических испытаний, ожидавших молодую нацию в недалеком будущем, остро волновала философская проблема, которую Мелвилл сформулировал следующим образом: есть ли в природе некая высшая сила, универсальный закон, направляющий деятельность человека и ответственный за судьбы человечества? Знаменитый мелвилловский шедевр — «Моби Дик, или Белый Кит» — содержит глубокое художественное исследование проблемы и отчаянно дерзкий по тем временам отрицательный ответ: нет такой силы! Человек за все отвечает сам. Это было равносильно отрицанию Бога. Недаром сам Мелвилл в письме к Готорну признавался: «Я написал крамольную книгу. . . »¹⁴.

Готорну недоставало философской глубины и мужества, какими обладал в зрелые годы Мелвилл. В его рассказах часто возникает мысль о *всесильном провидении*, над которым человек не властен. Героев окружает «неслышная поступь удивительных событий, вот-вот готовых совершиться», на каждом шагу их подстерегают «неожиданные, неведомые случайности», однако жизнь все же не скатывается к хаосу, ибо в ней «все-таки царит какой-то распорядок»¹⁵. Какой? Кем установленный? Возможно ли в рамках этого распорядка усовершенствование человека и общества или, в терминологии Готорна, «очищение сердец»? Ответов на эти вопросы писатель не знает и не очень хочет знать. Его мысль редко выходит к проблемам чисто социального порядка, ограничиваясь, в лучшем случае, областью социальной психологии.

В сознании Готорна присутствовал более или менее отчетливый человеческий идеал, лежащий в основе идеала общественного. Но путь к его достижению, даже на индивидуальном уровне, оставался уравнением со многими неизвестными. Трудно сказать, надеялся

ли писатель решить его; способы, предлагаемые им, не выходят за рамки традиционного романтического мышления. Подобно Эдгару По, он надеется на преобразующую и очищающую силу Высшей Красоты (см., например, рассказ «Мастер красоты», 1844); подобно Генри Торо, он проповедует опрощение и самоограничение в духе тезиса «Простая жизнь и возвышение мысли!» (рассказ «Великий Каменный Лик»); вслед за Купером он ратует за сближение человека с природой («Великий карбункул», 1836). Особенности надежды он возлагает на внутренние возможности человека: силу духа, свободную мысль и способность к любви. В этой последней, скорее, чем в чем-либо другом, Готорн был склонен видеть основную преобразующую силу. Однако полной убежденности, что само преобразование человека и действительности возможно, у него не было. Отсюда скептическая (и даже пессимистическая) окраска таких рассказов, как «Итен Брэнд» (1850) и «Молодой Браун». Итен Брэнд — титан интеллекта, постигший смысл *непростительного греха*, не сумел оживить свое сердце и покончил с собой; молодой Браун, чье сердце было любвеобильно, не устоял перед разъедающей силой сомнения, прожил горестную жизнь, и когда он умер, «на надгробном камне не высекли слов надежды, ибо мрачен был его смертный час»¹⁶.

В своих рассказах Готорн нередко демонстрировал социальную обусловленность человеческого бытия. И тем не менее предлагал решать проблемы жизни общества внесоциальным путем. В этом заключалось главное противоречие его сознания и творчества. Рассказы Готорна, взятые купно, как, впрочем, и остальное его творческое наследие, дают нам основание предполагать, что, подобно большинству американских романтиков, писатель вовсе не стремился к разрушению «системы». Напротив, он видел историческую задачу в улучшении системы посредством усовершенствования индивидуального сознания, а тем самым и общественных нравов. Трагедия его состояла в том, что со временем он стал интуитивно ощущать наличие фундаментального порока в самой системе, и, стало быть, все предлагаемые им способы «усовершенствования» начисто обесценивались.

Чтобы по достоинству оценить краткие прозаические опыты Готорна, следует помнить, что творчество его стоит у истоков американского рассказа, а сам он, наряду с Вашингтоном Ирвингом и Эдгаром По, справедливо считается основоположником этого жан-

ра. Задача, которая стояла перед Готорном, заключалась не просто в том, чтобы создавать художественные произведения, придерживаясь определенных жанровых законов, но и в том, чтобы установить сами эти законы. Естественно поэтому, что он, подобно своим соратникам, много экспериментировал в поисках оптимальных эстетических параметров жанра.

Следует заметить, что американский рассказ при своем возникновении не обладал четкими структурными принципами. Он тяготел к романтическим модификациям традиционного просветительского эссе с его свободной комбинацией сюжетного повествования, размышления, нравоописания и поучения. Влияние «эссеизма» отчетливо прослеживается у всех ранних американских рассказчиков. Готорн не составляет исключения. Напротив, в его рассказах наблюдение, описание и размышление играют гораздо более важную роль, чем развитие сюжета, которое нередко имеет чисто условный характер. И если, скажем, Эдгар По сравнительно быстро ушел из-под власти медитативного повествования, то Готорн остался ему верен в своих рассказах до самого конца.

Это естественно, если учесть индивидуальные особенности художественного мышления Готорна, традиции духовного развития Новой Англии и необоримое стремление современной новоанглийской культуры к нравственно-философскому истолкованию действительности. Не удивительно, что основными литературными жанрами в Новой Англии этих лет были проповедь, лекция и эссе. Все выдающиеся деятели новоанглийской культуры середины века — Эмерсон, Торо, Фуллер, Олкотт и другие — были прежде всего талантливыми эссеистами. Что бы они ни предлагали своему читателю — поэму, очерк, рассказ, — это всегда были беседа и размышление. Многие из рассказов Готорна обладают этим качеством.

Проблема сюжета никогда не доставляла Готорну особенных хлопот. Действие его рассказов отличается удивительной простотой и незамысловатостью. Оно даже, если угодно, страдает схематизмом. Временами писатель вообще отказывался от *сочинения* оригинального сюжета. Он просто брал какую-нибудь распространенную метафору или сравнение и реализовывал их, превращая тем самым в нехитрый сюжет и в повод для морально-философских рассуждений, нередко глубоких и значительных. Реализация метафоры у Готорна, как правило, не ведет к плоской аллегории или к изображению курьезных случаев. Метафора преобразуется в обобщаю-

щий символ, и курьезный случай перерастает в тревожное явление из области нравственной жизни современного общества. Этот главный смысл, скрытый под сюжетом, и является мерой философской и художественной глубины рассказов Готорна.

Рассказы его разнообразны и не похожи один на другой. Некоторые представляют собой «картинку», набросок, зарисовку и заставляют вспомнить об ирвинговских скетчах или о *gemälde* немецких романтиков; другие интонацией и построением приближаются к притче; третьи предстают перед нами в форме переложения мифов и легенд; четвертые содержат столь сильное эссеистическое начало, что в них не найти даже скромного подобия сюжета. Все это в порядке вещей. Подобно Ирвингу и По, Готорн был экспериментатором. Новый жанр создавался методом проб и ошибок. Плодотворность его опытов в области рассказа ни у кого не вызывает сомнений. Не случайно же Эдгар По разработал теорию романтического рассказа на материале «Дважды рассказанных рассказов» Готорна.

Еще одна характерная черта рассказов Готорна заключается в том, что они именно *рассказы*. В них явственно ощущается интонация устного повествования. Известно, что прежде чем сесть за стол писатель по многу раз *проговаривал* свои рассказы, пробуя их стилистику «на звук». Позади его дома в Конкорде расположен длинный лесистый холм. Здесь, прогуливаясь вдоль вершины и рассказывая себе свои «Дважды (а скорее трижды или четырежды) рассказанные рассказы», Готорн протоптал тропинку, которую можно увидеть еще и сегодня. Толпы туристов не дают ей зарости травой. Не напрасно писатель настаивал, что читать его рассказы следует непременно вслух. Так он их создавал. Все свои сочинения в этом жанре, исключая сказки и рассказы для детей, писатель собрал в трех сборниках: «Дважды рассказанные рассказы» (1837; второе, расширенное издание — 1842), «Мхи старой усадьбы» (1846), «„Снегурочка“ и другие дважды рассказанные рассказы» (1851). Настойчивость, с которой Готорн подчеркивал двойственность бытия этих сочинений, заставляет предположить, что дело здесь не только в том, что многие из рассказов предварительно публиковались в одном из популярных альманахов 30-х годов («The Token»), но и в наличии предварительного *устного варианта*.

В заключение подчеркнем, что при всем великом разнообразии рассказов Готорна в них отчетливо улавливается некое единство,

обусловленное общностью проблематики, сходностью повествовательной манеры и постоянством авторского взгляда на мир.

«Алая буква»

В конце 40-х годов Готорн взялся за «Алую букву», открывающую романский период его творчества. Надо полагать, что ему стало тесно в узких границах рассказа. Ограничения «малометражной» прозы порождали у писателя нечто вроде творческой клаустрофобии. Ему не доставало пространства для неторопливой беседы с читателем, для подробных описаний, размышлений, комментариев, авторских отступлений, иными словами — для более глубокого и обстоятельного художественного исследования волновавших его социально-нравственных проблем, осуществляемого теми способами и методами, которые были разработаны в его кратких прозаических сочинениях.

Вместе с тем романы Готорна во многих отношениях близки к его рассказам. Эта близость обнаруживается в общей организации повествования, в принципах развертывания сюжета, в способах построения характеров и других элементах художественной структуры, обусловленных главной этической и эстетической установкой, одинаковой для романов и рассказов.

Сходство с рассказами легко просматривается и в композиционной организации романов Готорна. Они как бы образуют цепь рассказов, воспринимающихся как самостоятельные завершённые произведения, но связанные между собой единством персонажей и проблематики. Исследователи неоднократно обращали внимание на *эпизодичность*, фрагментарность романов писателя, на обилие в них вставных новелл и авторских отступлений, перерастающих в самостоятельные эссе.

В романах Готорна, так же как и в его рассказах, мало действующих лиц и почти отсутствует действие. Здесь, как правило, рассматриваются, изображаются, исследуются последствия неких важных событий, определяющих судьбу героев. Сами же события выведены за пределы повествования. Они где-то в прошлом, в памяти действующих лиц, а иногда как, например, в «Доме о семи фронтонах», столь удалены, что существуют лишь в форме неопределённой легенды, достоверность которой может быть подвергнута сомнению. Действие в романах почти лишено внешней динамики, точно так же, как характеры лишены динамики внутренней.

Генри Джеймс как-то заметил, что готорновские персонажи «скорее фигуры, чем характеры, они все — более портреты, нежели личности»¹⁷. Это в целом справедливо. Но отметим все же, что фабульная *бедность* повествования и *портретность* характеров проистекают не из недостатка художественного мастерства, а из общих эстетических принципов писателя. В свое время Эдвин Уиппл — популярный американский критик середины XIX столетия — указал в одной из своих рецензий на «склонность Готорна к размышлению, побуждающую его видеть людей во взаимодействии с общими законами, действие которых они иллюстрируют»¹⁸. Наблюдение Уиппла было точным. Характеры и сюжеты у Готорна всегда являют собой иллюстрацию к действию «общих законов», преимущественно нравственных. Размышление об этих законах — на первом месте. Все остальное — на втором.

К лаконичной и емкой формуле Генри Джеймса все же следует сделать небольшое пояснение. Готорновские «портреты» лишь в незначительной степени предлагают читателю описание внешности персонажа. Они, скорее, портреты *внутренние*, изображения души, сознания, эмоциональных состояний. Это важно подчеркнуть, поскольку здесь — один из важных истоков психологической прозы второй половины XIX — начала XX века. В этом отношении Генри Джеймс был прямым учеником и наследником Готорна, а его книга, посвященная великому предшественнику (кстати говоря, первая книга о Готорне), представляет собой попытку разобраться также и в собственном творчестве¹⁹.

Обратившись к жанру романтического романа (romance), Готорн не просто «подключился» к уже существовавшей в Америке традиции, созданной старшим поколением романтиков. В рамках этой традиции он разработал новый тип крупномасштабного повествования. Своеобразие романов Готорна, их непохожесть на романы Купера, Нила, Кеннеди, Симмса столь очевидны, что не нуждаются в специальном подтверждении. Да и в европейской романтической литературе мы не найдем произведений, типологически близких к «Алой букве» или «Дому о семи фронтонах».

«Алая буква» — первый и самый знаменитый роман Готорна. Он был написан в феноменально короткий срок — менее чем за полгода — и творческая его история не лишена интереса. В 1846 году в литературной деятельности писателя наступил трехлетний перерыв.

Он сделался главным надзирателем сэйлемской таможни и погрузился в исполнение обязанностей, мало располагавших к творческим занятиям. «Литература, ее цели и связанный с нею напряженный труд, — писал Готорн, — перестали меня занимать. (. . .) Я утратил способность к игре воображения, к одухотворенному наслаждению ею. Дар творчества, склонность к нему если не исчезли, то замерли и не проявляли признаков жизни»²⁰. В 1849 году волею политических обстоятельств Готорн вынужден был распрощаться с карьерой чиновника. Увольнение лишило его средств к существованию. Однако это печальное обстоятельство не повергло писателя в уныние, ибо «уволненный чиновник — счастливец, которого бесцеремонный пинок своевременно толкнул туда, где . . . он может вновь обрести себя и стать тем, кем он когда-то был»²¹. Готорн изголодался по перу и бумаге и принялся за работу с энтузиазмом. В голове его теснились всевозможные планы. Среди них центральное место занимала подготовка сборника «Старинные легенды», для которого к осени 1849 года были уже готовы некоторые рассказы и общий вступительный очерк «Таможня». Готорн вознамерился написать для этого сборника «длинный рассказ» или повесть в нескольких главах из жизни Бостона времен колонизации. Издатель Д. Т. Филдс, которому писатель показал несколько готовых фрагментов, уговорил его расширить повествование и выпустить его отдельной книгой. Готорн внял совету. В окончательном варианте рукопись состояла из двадцати четырех глав и заключения. После этого Готорн слегка переработал «Таможню» и предположил ее основному тексту в качестве вступительного очерка. «Алая буква» увидела свет в феврале 1850 года.

Критики полагают, и не без основания, что «Алая буква» венчает новеллистический период творчества Готорна. В самом деле, роман этот изначально был задуман как рассказ или повесть, и многие признаки этих жанров легко в нем просматриваются. Его материал, проблематика, художественная структура живо перекликаются с рассказами 30–40-х годов. Более того, «Алую букву» можно рассматривать как некий итог нравственно-философских и эстетических опытов, как монументальное обобщение художественных достижений предшествующего этапа в творчестве Готорна.

Каковы бы ни были связи «Алой буквы» с предшествующими рассказами, это — роман, и не просто роман, а роман исторический. Действие его отнесено на двести лет назад, к 40-м годам XVII века,

т. е. к начальному периоду колонизации Массачусетса, когда со времени прибытия первых поселенцев на «Мейфлауэре» прошло всего лишь двадцать лет, а со дня основания Колонии Массачусетского Залива — десять. Бостон был большой деревней, жившей, впрочем, интенсивной экономической, социальной и духовной жизнью. Здесь уже были построены тюрьма, торговый порт, несколько церквей и губернаторский «дворец», открыты латинская школа и Гарвардский колледж. Бостон готовился стать столицей новоанглийской конфедерации, которая образовалась в 1643 году.

Исторический роман не был новинкой. Напротив, это был один из самых распространенных жанров в американском романтизме. Начало ему положил Купер своим «Пионом» еще в 1821 году. Публика зачитывалась историческими романами Кеннеди, Симмза, Седжуик, Нила и др. Тем не менее «Алая буква» была художественным открытием, ибо являла собой исторический роман нового типа, в котором все прежние эстетические параметры и принципы подверглись существенному преобразованию.

Читатель находил здесь традиционные описания внешнего облика людей, их одежды, жилища, картины народных сборищ. Но этим сходство готорновского творения с романами куперовской школы исчерпывалось. В «Алой букве» отсутствует изображение исторических событий или исторических деятелей, если, конечно, не считать губернатора Беллингема, который ничем себя в истории не прославил и показан Готорном в домашней обстановке при решении второстепенных гражданских дел. Читатель не ощутит здесь *поступи истории*, политической и социальной динамики исторического процесса. Автор даже не очень стремится к исторической точности деталей и подробностей. Он всего лишь настаивает «на достоверности общих контуров», позволяя себе в остальном «полную свободу». Иными словами, «Алая буква», подобно многим рассказам Готорна, это роман не об *Истории*, а о *Прошлом*, т. е. о Новой Англии минувших времен, о пуританах, об их нравах и психологии. «Алая буква» — синтетическое произведение, соединяющее в себе черты исторического, нравоописательного и психологического романов.

Что побудило Готорна создать новую модификацию исторического повествования? Вопрос этот, на первый взгляд, как будто бы несложен. Если вспомнить такие рассказы, как «Эндикотт и красный крест», «Итен Брэнд», «Кроткий мальчик», «Майское дерево

Мерри-Маунта», «Молодой Браун» и некоторые другие, то нетрудно прийти к заключению, что сама внутренняя логика творчества писателя должна была подвести его к «Алой букве». Однако ссылками на внутреннюю логику здесь, пожалуй, не обойтись. Были еще и обстоятельства внешнего характера, связанные с общим направлением социального и духовного развития США в 40-е годы XIX века, которые имели в данном случае решающее значение.

Десятилетие, предшествовавшее написанию «Алой буквы», было временем бурным, смутным и беспокойным. Америка продолжала стремительно двигаться вперед по пути капиталистического прогресса. Приобретались и осваивались новые территории на Юге и на Западе, развивалась система коммуникаций, возникали новые города и поселки, ширилась торговля, Новая Англия покрылась сетью фабрик и заводов, превращаясь в промышленный край. «Первенствующая роль здесь перешла к промышленному классу»²², и Новая Англия стала гегемоном социально-экономического развития страны – развития, в котором многочисленные успехи и достижения сопровождались столь же многочисленными потерями, конфликтами, большими и малыми катастрофами на всех уровнях национального бытия.

На политической арене разворачивались ожесточенные сражения между вигами и демократами; создавались и распадались блоки и союзы; южные штаты грозили выйти из федерации и образовать самостоятельное государство; между фермерами и плантаторами шла открытая война за новые земли; количество аболиционистских обществ, требовавших незамедлительного упразднения рабства, росло с головокружительной скоростью; их поддерживали фрисойлеры и многочисленные радикальные организации; партия демократов, которую, кстати сказать, поддерживал Готорн, постепенно деградировала и перерождалась в партию плантаторов-рабовладельцев. На рубеже 30-х и 40-х годов разразился жестокий экономический кризис, из которого Америка выходила медленно и трудно. В 1846 году Соединенные Штаты начали первую в своей истории захватническую войну, известную теперь под названием «Мексиканской».

Все эти обстоятельства, события и процессы сопровождались общими переменами в нравственной атмосфере молодой республики. Обман, демагогия, фальсификация общественного мнения, невиданная коррупция стали откровенными и циничными атрибута-

ми политической борьбы. Впрочем, политической борьбой дело не ограничивалось. Перемены захватили все области общественной и частной жизни. Извечный принцип буржуазного сознания, полагавший приобретение и умножение собственности фундаментальной основой человеческой деятельности, выступил теперь во всей своей циничной обнаженности. Америка негласно, но откровенно принялась исповедовать культ доллара.

Указанные перемены проявились в особенно резких, почти гротескных формах в Новой Англии, где противоестественное сочетание старинных традиций пуританской набожности с энергичным стремлением «делать доллары» было способно поразить самое неразвитое воображение.

Наивному оптимизму первых десятилетий XIX века пришел конец. Будущее Америки, казавшееся прежде столь кристально ясным, стало рисоваться в неопределенном и угрожающем свете. Американцы, воспитанные на благородных идеалах революции, перестали узнавать себя. Вопрос «Кто мы такие? Что мы за народ?» стал вопросом вопросов. Областью преимущественно интереса в литературе становились нравы. Очень скоро, однако, обнаружилось, что невозможно понять и верно оценить современные нравы, не выяснив их истоков и корней. Тогда-то история и повернулась к американцам новой стороной — не героической и парадной, а прозаической и повседневной. Будни прошлого оказались важнее политических потрясений и переворотов. Пришло время «Алой буквы».

Современникам «Алая буква» должна была показаться «странным» романом, непривычным со всех точек зрения. Она до сих пор поражает читателя структурным лаконизмом. Здесь почти отсутствует фабула, а образная система ограничена жестким прямоугольником. Нехитрую историю героини можно изложить буквально в нескольких строчках: юная англичанка Эстер вышла замуж за пожилого ученого-врача, а затем, по уговору с мужем, переселилась в Бостон. Спустя короткое время врач отправился следом, но куда-то пропал и два года не подавал о себе вестей. Эстер — то ли вдова, то ли жена — впала в тяжкий грех: она полюбила молодого священника и родила от него ребенка. За это, в соответствии с суровыми пуританскими понятиями и законами, она понесла тяжелое наказание: была заключена в тюрьму, выставлена у позорного столба, а затем до конца дней своих была обречена носить на груди

алую букву «А»²³ — символ греховности и позора. У священника не достало духа признаться в своем прегрешении, и он до самой смерти терзался угрызениями совести и сознанием тайной греховности. Обманутый муж, появившийся внезапно в день, когда Эстер была подвергнута публичному наказанию, посвятил остаток жизни изощренной мести. После смерти возлюбленного и мужа Эстер с дочерью уехала в Европу. Потом вернулась в Бостон, где и дожила до старости, творя всякие добрые дела. Вот, собственно, и вся история. Но даже из нее Готорн использовал лишь незначительную часть. *Действие* романа начинается сценой у позорного столба и завершается сценой смерти священника. Обо всем остальном читателю сообщается бегло, в сугубо информативном порядке.

Столь же строгим лаконизмом характеризуется и образная система романа. Готорн создает четыре укрупненных психологических портрета — Эстер, пастор Димсдейл, врач Чиллингуорт и маленькая Перл. Нравственно-философское содержание «Алой буквы» раскрывается преимущественно через взаимоотношения между ними. Остальные персонажи возникают в повествовании на короткое время, не устаиваются подробной характеристики и существуют, как правило, лишь для иллюстрации какого-либо отвлеченного тезиса.

В сравнительно недавнее время известный американский критик Малькольм Каули заметил, что «большие формы давались писателю нелегко; привычка к жанру рассказа мешала ему непрерывно развивать действие, но эту задачу он разрешил, разделив роман на удивительно зримые и хорошо сбалансированные сцены-картинки. . . »²⁴. Наблюдение Каули справедливо. В «Алой букве» читатель найдет и просто *картинки*, и *сцены-картинки*, и все они действительно живописны и хорошо сбалансированы. Но критик едва ли прав, когда объясняет особенности художественной структуры романа привычкой Готорна к жанру рассказа, которая будто бы «мешала ему непрерывно развивать действие». Очевидно, что писатель выстроил свое произведение так, как того требовал идейно-художественный замысел. Подчеркнем еще раз: архитекtonика «Алой буквы» отличается редкой простотой, ясностью и лаконизмом, что видно даже из оглавления. В некоторых главах внимание автора целиком сосредоточено на одном из характеров («Перл», «Врач», «Пастор не спит», «Еще раз Эстер», «Пастор в смятении»); в других писатель сталкивает своих героев попарно («Свидание»,

«Врач и больной», «Эстер и врач», «Эстер и Перл», «Пастор и прихожанка»); в третьих герои соприкасаются с внешним миром, с социальной средой («Рыночная площадь», «У губернатора», «Праздник в Новой Англии», «Шествие», «Тайна алой буквы»). Подобная организация повествования позволяла Готорну наилучшим образом вскрыть мотивы человеческих поступков, показать силы, управляющие индивидуальной и общественной нравственностью, продемонстрировать законы, коим подчинена деятельность человеческого сознания и психики.

При всей своей структурной простоте «Алая буква» породила множество истолкований, нередко далеких друг от друга. Критики не без основания относят это за счет многозначной, часто неопределенной символики и элементов фантастики в романе. Но главное здесь в другом — в *скользящей* авторской позиции, в нестабильности взгляда на изображаемые явления и события, в относительности оценок. Иногда события показаны с точки зрения бостонского обывателя середины XVII века, верившего в колдунов, ведьм, небесные знамения и воспринимавшего кальвинистские догмы как высшую и непререкаемую истину; в других случаях представляет их читателю в оценке просвещенного и прагматического XIX столетия, отказавшегося от многих предрассудков и предубеждений пуританского прошлого; временами читатель имеет дело с философским, мудрым авторским взглядом, как бы вырвавшимся из плена исторического времени, свободным от предрассудков XVII и ограничений XIX века. При этом Готорн никогда (или почти никогда) не сообщает читателю: «Так мы смотрим на дело сегодня» или «Так считали наши далекие предки». Читатель постоянно пребывает в состоянии некоторой неопределенности, и это, конечно, открывает широкий простор всевозможным домыслам и произвольным толкованиям.

Судьба четырех главных персонажей и их взаимоотношения друг с другом завязаны в тугой узел грехопадением Эстер. Самый акт грехопадения не представляет для Готорна ни малейшего интереса. Он нужен только в качестве деяния, следствием которого является осознанная или неосознанная виновность героев. Эстер и Димсдейл виновны в том, что совершили грех, Перл — в том, что она «дитя греха», Чиллингуорт — в том, что самочинно взял на себя миссию, присущую Господу, церкви и правосудию. Грехопадение — исходная точка, от которой начинаются нравственные и пси-

хологические процессы в сознании героев, определяющие их индивидуальное и социальное поведение. Они-то и составляют предмет художественного исследования в романе.

Пастор Димсдейл — наиболее простой случай. Человек одаренный, даже талантливый и бесспорно привлекательный, он обладает главными «готторновскими» добродетелями: чистой душой, добрым сердцем, способностью к любви. Трагедия его — в слабости, отдавшей его ум во власть жестоких постулатов пуританской догматики. Он смутно сознает ограниченность кальвинистской религии, но обойтись без нее не может. Как говорит Готорн, «он был. . . человеком истинно религиозным. . . При любом общественном устройстве он не мог бы оказаться среди людей так называемых „свободных взглядов“, ибо для душевного спокойствия нуждался в тяжелом железном каркасе религии, который, стесняя движения, в то же время поддерживал его»²⁵.

Димсдейл искренне убежден, что преступил не только общественный закон, но и божеский. Единственный для него путь к спасению лежал через публичное покаяние и открытый позор. На это у него не хватало решимости. Он вел святую жизнь, тщательно скрывая свою греховную тайну, и постоянно мучился укорами совести. Он — грешник — учил свою паству добродетели. Психологический парадокс, всячески подчеркнутый Готорном, состоит в том, что нераскаившийся грешник оказался лучшим проповедником, нежели праведник. «Он был придавлен к земле наравне с самыми униженными. . . Но именно это бремя тесно породнило его со всем грешным братством людей и заставило сердце священника трепетать заодно с их сердцами. Он переживал их горе, как свое, и умел поведать о собственных страданиях тысяче других людей в потоках горестного и убедительного красноречия»²⁶. Слава Димсдейла росла, и сам он превращался в живую легенду. Облик его в глазах прихожан был окружен ореолом святости, и это лишь увеличивало его мучения. Готорн блистательно описывает (именно описывает, ибо *показывать* литература еще не научилась) диалектику страдания, порожденного нечистой совестью. «Священник, — говорит он, — этот искусный, хотя и терзаемый угрызениями совести лицемер, отлично понимал, в каком свете предстает перед паствой его неопределенная исповедь. Стараясь признанием заглушить голос грешной совести, он вел нечистую игру, впал в новый грех и заново ощущал стыд, не испытывая того временного облег-

чения, какое бывает у человека, которому удалось себя обмануть. Он говорил только правду, но превращал ее в величайшую ложь. А между тем по самой своей природе он любил правду и ненавидел ложь так, как лишь немногие умеют любить и ненавидеть. Поэтому более всего на свете он ненавидел свое собственное презренное существо»²⁷.

В «Заключении» Готорн предлагает на выбор несколько вариантов морального урока, который могли бы извлечь из печальной истории пастора Димсдейла его друзья и почитатели. Для самого писателя и для его современников был важен только один, главный, непререкаемый вывод: «Говори правду! Говори правду! Говори правду!»²⁸ В атмосфере лжи, демагогии, словоблудия, воцарившейся в американской политической и общественной жизни середины XIX века, призыв писателя звучал как набат. А история несчастного священника воспринималась как клиническое исследование причин и обстоятельств, под воздействием которых благородный, честный, добрый и порядочный человек превратился в лжеца и лицемера. История эта учила одному: не проявляй слабости, не позволяй себе лгать. Правда всегда лучше лжи и лицемерия: лучше для тебя, для общества, для человечества!

История Чиллингуорта имеет иной смысл и другую мораль, но столь же прочно привязана к современности, как и судьба Димсдейла, хотя Готорн по-прежнему избегает прямолинейности и однозначности. Чиллингуорт — злодей «Алой буквы», но злодей не демонический, не поклоняющийся злу. Он, если угодно, — жертва и в некотором роде литературный предшественник капитана Ахава из мелвилловского «Моби Дика», который, как известно, замыслил одолеть Мировое Зло, но только погубил себя и свой корабль со всей командой. Замысел Чиллингуорта, разумеется, не имел космических масштабов. Он хотел всего лишь уличить и покарать соблазнителя. Этот широко образованный, умный, полезный обществу человек «верил, что начинает расследование с честным и суровым беспристрастием судьи, стремящегося только к истине... Но чем дальше он заходил, тем безраздельнее им овладевала одна-единственная страсть, свирепая, холодная и неотвратимая, как рок, которая, захватив старика, уже не отпускала до тех пор, пока он не исполнил всех ее требований»²⁹. Говоря иными словами, он стал фанатиком. Им овладело своего рода скрытое безумие, в котором разум и знание не исчезают, но обращаются на достижение безум-

ной цели. В этом процессе гибнет личность самого Чиллингуорта, который полностью утрачивает человеческое достоинство, способность к любви, состраданию, альтруизму. Сама человечность уходит из его сознания. Как сказано в романе, он занялся дьявольским делом и сам превратился в дьявола.

Готорна не особенно занимает вопрос, имел ли Чиллингуорт право на отпущение и наказание «преступника», хотя из контекста «Алой буквы» можно заключить, что писатель полагал это право исключительной прерогативой Бога и Закона. Все его внимание сосредоточено на *фанатизме* как нравственно-психологическом явлении, на его отвратительных чертах и прискорбных последствиях, проявляющих себя на индивидуальном и социальном уровнях.

К проблеме фанатизма Готорн уже неоднократно обращался в своих рассказах. Вспомним хотя бы «Кроткого мальчика» или «Майское дерево...». Существенно, что интерес к фанатизму и стремление показать его социальную опасность было присуще не только Готорну, но и многим его современникам. Достаточно назвать имена Мелвилла, Полдинга, Бичер Стоу, Лонгфелло, Мэтьюза, приложивших немалые усилия для освещения названной проблемы в своих сочинениях. Многочисленные исследования, посвященные американской истории и литературы середины XIX века, полны убедительных свидетельств того, что дух фанатизма, нетерпимости, авантюрной бескомпромиссности, безоглядной ангажированности был характерной особенностью эпохи. Многие писатели если и не предвидели, то предчувствовали приближение Гражданской войны. Фанатизм рисовался им опаснейшим злом даже в тех случаях, когда проявления его были связаны с борьбой за правое дело. Отсюда обилие художественных «штудий», посвященных изучению фанатизма как явления исторического, социального, нравственного и психологического. «Алая буква» — одна из них. В глазах Готорна фанатизм являл собой *абсолютное зло* и способен был причинять только зло и ничего другого. Фанатик не в силах творить добро. Он может лишь погубить все, с чем соприкасается, в том числе и собственную душу. В этом трагедия доктора Чиллингуорта.

Эстер Прин — главная героиня «Алой буквы» — образ наиболее сложный и трудно поддающийся расшифровке. Сложность тут заключается в том, что внутреннее развитие характера героини опережает историю. Судьбы Димсдейла и Чиллингуорта перекликают-

ся, как уже было показано, с некоторыми моментами общественной жизни XIX столетия, но сами эти характеры безоговорочно принадлежат XVII веку. С Эстер Прин дело обстоит иначе. Молодая женщина, выведенная из ворот тюрьмы к позорному столбу, — дочь своего времени. Однако Эстер Прин финальных сцен романа вполне могла бы стать сподвижницей Мэри Уолстонкрафт, Маргарет Фуллер, Бичер Стоу или одной из сестер Пибоди — свояченицы писателя.

Главная черта, выделяющая этот характер среди других, — способность к росту. Димсдейл и Чиллингворт деградируют и погибают, Эстер — движется вперед и вверх. Во многих эпизодах она выступает как романтическая героиня, владеющая свободной мыслью, способная на сильное чувство и готовая к борьбе за него. Такой характер был бы уместен в любом романе середины XIX века, трактующем проблему Новой Женщины.

Сознавал ли Готорн опасность, сопряженную с введением такого «внеисторического» образа в исторический роман? По-видимому, сознавал. Во всяком случае, он с самого начала осторожно внушает читателю мысль о внутренней силе Эстер, о ее способности к самостоятельному мышлению. Димсдейла он сделал пленником религии, Чиллингворта — пленником фанатичной страсти. Сознание Эстер изначально свободно. Она обладает качеством, которое столь высоко ценилось трансценденталистами, — умением смотреть в лицо действительности взглядом, не отягощенным грузом прошлого и традиций. Общество обрекло Эстер на отчуждение, которое должно было ее погубить. Этого, однако, не случилось. Одиночество стало для нее школой мудрости и свободомыслия. «... Эстер Прин, наделенная от природы мужеством и энергией и в течение столь продолжительного времени не просто отчужденная от общества, а изгнанная из него, усвоила себе такую свободу мысли, какая была вообще чужда священнику. (. . .) Все семь прошедших лет она смотрела с этой обособленной точки зрения на людские учреждения, на порядки, которые устанавливали церковники и законодатели, питая ко всему этому едва ли больше почтения, чем то, которое питает индеец к воротнику священника. . . Весь ход ее судьбы сделал ее свободной. Алая буква была для нее пропуском в области, запретные для других женщин»³⁰.

Создавая свою «супергероиню», писатель хочет все же оставаться в рамках исторической достоверности, и это толкает его на путь

некоторой модернизации истории. Он пытается обосновать стремительное внутреннее развитие героини ссылками на особые обстоятельства эпохи. «Это был век, — говорит он, — когда раскрепощенный человеческий разум стал проявлять себя более активно и более разносторонне, чем в долгие предшествовавшие века. Люди меча свергли вельмож и королей. Люди еще более храбрые, чем люди меча, сокрушили — не практически, а в рамках теории, которая была истинной средой их действия, — всю систему укоренившихся предрассудков, с которой в основном были связаны старинные воззрения. Эстер Прин усвоила этот дух. Она обрела свободу мышления, уже распространившуюся тогда по ту сторону Атлантики...»³¹

Приведенные слова прекрасно подошли бы для характеристики XVIII столетия, для эпохи Просвещения на ее финальном этапе, подготовившем умы к революционным преобразованиям. Единственный случай в XVII веке, когда «люди меча свергли вельмож и королей», — это английская революция 1649 года, проходившая под знаменами пуританской идеологии. Ее осуществили единомышленники тех самых пуритан, что выставили Эстер к позорному столбу.

Итак, «Алая буква» — трагическая история, в основе которой лежит светлая любовь двух молодых людей, закономерно приведшая к грехопадению. Ни Димсдейл, ни Эстер не сомневаются, что совершили грех. Димсдейл убежден, что согрешил против Бога. В этом залог его гибели. Эстер считает, что согрешила не против Бога, а против законов общества, и в этом залог ее спасения. Ну а сам Готорн? Считает ли он, что любовь Эстер и Димсдейла есть нарушение закона божеского или общественного? Исходя из всего предшествующего творчества писателя, мы должны были бы заключить, что он не может так считать. Тем не менее он жестоко наказывает своих героев страданием, смертью, отчуждением и ни на секунду не позволяет читателю усомниться, что наказание справедливо. Критики спорят по этому поводу по сей день. Между тем истина очевидна и лежит на поверхности. Преступление действительно совершилось, и закон Бога был нарушен. Только случилось это гораздо раньше, в тот момент, когда старый Чиллингуорт женился на молоденькой Эстер. Он проявил безумие, она — слабость. Вот где истоки трагедии. Был нарушен Закон Природы, который для Готорна и есть закон Бога. Ключевая фраза трагедии — признание Чиллингуорта: «В ту самую минуту, когда мы, обвенчанные супруги, спускались по истертым церковным ступеням,

я мог бы различить зловещий огонь алой буквы, пылающий в конце нашей тропы»³².

«Дом о семи фронтонах»

Готорн начал писать «Дом о семи фронтонах» в августе 1850 года. Писателю тогда исполнилось сорок шесть лет. Он окончательно сформировался как мыслитель и художник. Его уже не мучили приступы неуверенности, от которых он страдал в молодости. Он знал меру своих сил, понимал свои возможности и писал твердой рукой, не смущаясь задержками и остановками, поскольку свыкся с «волнообразной» природой своего творческого темперамента. Он был счастлив в личной жизни и в литературной судьбе. Еще в 1837 году, после выхода в свет «Дважды рассказанных рассказов», Америка признала его одним из лучших своих новеллистов. «Алая буква», опубликованная в 1850 году, выдвинула его в число ведущих романистов США. Лестные слова о нем произнесли крупнейшие американские писатели и критики, в том числе Эдгар По, Генри Лонгфелло, Герман Мелвилл. Кое-кто даже склонен был увидеть в Готорне долгожданного национального гения — американского Гомера, Шекспира или Мильтона. Слава его преодолела национальные границы. Произведения Готорна стали известны европейскому читателю. Английские и французские критики отзывались о нем с неизменной похвалой.

В силу некоторых политических обстоятельств, которые сегодня не представляют для нас ни малейшего интереса, Готорн вынужден был оставить службу в сэйлемской таможне. Теперь он поселился в Леноксе (штат Массачусетс), вдали от городской суеты. По соседству, на ферме «Арроухед», жил Мелвилл, с которым Готорн быстро подружился; — еще одна счастливая случайность. Дружба их оказалась на редкость плодотворной. Частые встречи, долгие вечерние беседы, длительные совместные прогулки стимулировали творческую активность обоих. Готорн прожил в Леноксе год с небольшим. Мелвилл тоже недолго задержался на своей ферме. Однако именно в это время Мелвилл создал свой бессмертный шедевр — «Моби Дика» (посвященного, к слову сказать, Готорну), а Готорн написал «Дом о семи фронтонах», который сам считал лучшей своей книгой.

Единственное, на что мог пожаловаться Готорн на первых порах — это на неспособность к полной сосредоточенности. Но он не

жаловался, ибо знал себя. Он был *сезонным* писателем. Для него временем наивысшей продуктивности была «пушкинская» пора — осень. Начав работу над «Домом о семи фронтонах», он писал своему издателю и другу Д. Т. Филдсу: «Лето для меня не рабочий сезон. Я часто ловлю себя на том, что разглядываю гору за окном вместо того, чтобы сосредоточить внимание на окаянном листе бумаги. . . Я продвигаюсь вперед, но медленно; однако буду набирать скорость и ничуть не удивлюсь, если закончу к ноябрю. . . »³³. К ноябрю он не закончил, но в конце января книга была готова. Он писал ее ровно пять месяцев.

Конечно, пять месяцев — феноменально короткий срок для столь значительного и обширного произведения. Но не будем обманываться: пять месяцев — это время «сидения за столом», которым далеко не исчерпывался творческий процесс у Готорна. Замысел «Дома о семи фронтонах» созрел в течение долгих лет. Еще зимой 1842 года Готорн прочел в популярном «Журнале Грэма» обстоятельный очерк Элизы Лесли о дочерях д-ра Байлса³⁴. Очерк должен был привлечь к себе внимание писателя хотя бы потому, что тот был хорошо осведомлен о жизни самого д-ра Байлса, известного бостонского проповедника, который в свое время прославился как «неисправимый остроумец», сочинитель каламбуров и «твердокаменный тори». Была и еще одна причина, в силу которой Готорн заинтересовался очерком Лесли. Глубокий знаток Новой Англии, питавший острое любопытство к ее историческому прошлому и особенно к пуританским традициям в ее духовной жизни, он не мог пройти мимо жизнеописания Мэри и Катерины Байлс, принадлежавших к роду Мэзеров — знаменитых пуританских деятелей колониальной Америки. Ричард Мэзер, жертва антипуританских гонений, бежавший из Англии в Америку в XVII веке, приходился им прапрадедом, Инкриз Мэзер — прадедом, Коттон Мэзер — двоюродным дедом. Все Мэзеры были теологами, политиками, философами и литераторами. Общее литературное наследие трех упомянутых представителей этой «династии» составляет более сотни томов. Их роль в духовном и умственном развитии новоанглийских колоний была поистине огромна, хотя и не всегда благотворна.

Сестры Байлс, однако, в отличие от своих знаменитых предков, ничем себя не прославили. Они прожили незаметную, хотя и долгую жизнь и умерли старыми девами в 30-х годах XIX века. Очерк Лесли, в сущности, не принадлежит к биографическому жанру. Он

имеет подзаголовок «Набросок из жизни» («A Sketch of Reality») и представляет собой «картинку», изображающую один из старинных бостонских домов, где доживают свой век две старухи, давно утратившие всякую связь с действительностью, для которых «все, что происходило в литературной или политической жизни после 1783 года, представлялось смутным, неопределенным, словно образы сновидения, о которых не стоит и вспоминать»³⁵. Героини очерка будто приросли к старому, почерневшему от времени дому, где родились и прожили всю свою долгую жизнь. Мир их бытия ограничен полуистлевшими стенами и населен духами предков. К слову сказать, самый дом был описан здесь с большой тщательностью и многочисленными подробностями.

Многое в этом очерке, опубликованном за восемь лет до появления «Дома о семи фронтонах», перекликается с романом Готорна: история двух старух, заживо похоронивших себя в стенах старого «фамильного» дома, содержит в зародыше «идею образа» Гефсибы Пинчен; детально описанная бостонская цитадель Байлсов поражает сходством с многофронтонным сооружением полковника Пинчена и т. д. Впрочем, здесь следует сделать оговорку. Архитектурное сооружение о семи фронтонах — не продукт творческого воображения Готорна. Этот дом и впрямь существует. Он стоит в Сэйлеме вблизи залива. Там теперь музей американского быта XVII века, хотя правильнее было бы назвать его прототипом романного Дома. Симпатичные девочки-экскурсоводы водят посетителей по музею и рассказывают им не столько о старинном быте, сколько о событиях, сочиненных Готорном и описанных им в книге. Сходство «дома Пинчен» с «домом Байлсов» имеет не столько материальную, сколько духовную природу.

Сочинение Лесли содержало в общей форме мысль, которая со временем увлекла, можно даже сказать поглотила воображение Готорна — мысль о губительном воздействии *Прошлого*, воплощенного в семейных традициях и в старых домах, где поколения одной семьи незаметно сменяют друг друга, где люди привыкают существовать в окружении прошлого и теряют контакт с жизнью и человечеством. В эскизных очертаниях эта мысль просматривается уже в ранних рассказах Готорна, но только на грани 50-х годов, после «Алой буквы», она заняла центральное место в его творческом сознании.

Сказанное выше вовсе не следует понимать в том смысле, что

роман Готорна можно или следует «выводить» непосредственно из очерка в «Журнале Грэма». Но бесспорно и то, что скетч Элизы Лесли имеет некоторое отношение к замыслу романа и что самый замысел начал формироваться задолго до того, как писатель приступил к работе над книгой.

Закончив «Дом с семи фронтонами», Готорн написал к нему краткое предисловие, в котором охарактеризовал общее направление проблематики романа. По его собственным словам, он «пытался связать прошлое с непрерывно ускользающим от нас настоящим», но не в отвлеченно-универсальном плане, а в специфически нравственном аспекте. Писателя занимала проблема *эволюции злодеяния*. Мысль его сводилась к тому, что зло, чинимое представителями одного поколения, продолжает жить в последующих поколениях. И если изначально оно совершалось во имя неких материальных преимуществ, то в дальнейшем оно превращается в «чистое, неконтролируемое зло». Смысл своего художественного исследования проблемы писатель видел в том, чтобы попытаться «убедить человечество или хотя бы одного человека в том, что глупо обрушивать лавину несправедливо добытого золота или земельных угодий на голову несчастных потомков и тем самым увечить и калечить их, покуда накопившаяся масса не разлетится во все стороны, обратившись в изначальные атомы»³⁶.

Легко увидеть, что задача поставлена здесь чисто «поторновски», однако же сама проблема взаимоотношения прошлого и настоящего имела в американском романтическом сознании всеобщий интерес. Она занимала умы поэтов, прозаиков, публицистов, историков, философов и политиков, ибо не ограничивалась областью умозрительных размышлений, но имела непосредственное отношение к живой жизни.

Очевидно, что вопрос о взаимоотношении прошлого и настоящего, а точнее говоря, о тиранической власти прошлого над настоящим неизбежно должен возникать в эпохи революционных преобразований и стремительного социально-экономического прогресса. В Соединенных Штатах его возникновение было связано с комплексом исторических событий, куда входит подготовка буржуазной революции, Война за независимость, англо-американская война 1812-1814 годов и последующее интенсивное экономическое развитие.

Изначальное противоречие, определявшее пафос духовной жизни американцев, было противоречием между ощущением огромных возможностей, перспективой строительства демократического общества, с одной стороны, и ограничениями колониального режима, монархическими установлениями, сословными традициями, — с другой. Дух американской буржуазной демократии на ранних этапах существования республики был духом отрицания и разрушения: отрицания прошлого и разрушения традиций. Он пронизывал все стороны американской национальной жизни. Стремительность социально-экономического развития молодой республики содействовала постановке указанной проблемы в ее наиболее общем виде. Американские мыслители, писавшие и говорившие об ограничительной власти прошлого, оперировали не столько конкретно-историческими фактами, сколько универсальными и абстрактными понятиями «поколений», «живущих», «умерших», «прошлого», «настоящего», «будущего». В ходу были такие термины, как «суверенитет настоящего», «правление живущих» и т. д.

Одним из характерных с этой точки зрения документов представляется письмо Джефферсона к Мэдисону, отправленное из Парижа в знаменательном 1789 году. «Вопрос о том, — писал Джефферсон, — имеет ли право одно поколение людей навязывать свою волю другому поколению, кажется, не возникал еще ни у нас, ни здесь. Между тем вопрос этот столь важен, что не только заслуживает решения, но и должен занять место среди фундаментальных принципов правления. . . Я исхожу из посылки, которая, я полагаю, самоочевидна, что „земля принадлежит. . . живущим“, и мертвые не имеют ни власти над ней, ни права на нее»³⁷.

Джефферсон не выходил за рамки отвлеченного теоретизирования, если не считать фантастической идеи полной реорганизации государственного законодательства и органов управления через каждые девятнадцать лет (таков был, как ему казалось, срок полноценного гражданского бытия каждого поколения). В сознании его брезжила идея государства, управляемого в соответствии с «добровольным соглашением живущих». Видимо, Джефферсон понимал, что подобная идея чревата многими опасностями, и никогда не предпринимал шагов к ее реализации. Однако идея прижилась и в различных модификациях неоднократно возникала на протяжении всей первой половины XIX века. Крайнее свое развитие она получила в теориях Томаса Скидмора, одного из ли-

дерев рабочего движения в Нью-Йорке и Филадельфии в 1830-е годы. Он покусился на право наследования частной собственности, полагая, что само это право подрывает принцип «естественного равенства». Характерно, что Скидмор аргументировал свой призыв к переделу собственности не соображениями социального равенства, а «неконтактностью» поколений, возвращаясь к джефферсоновским понятиям «мертвых» и «живущих». Одно поколение, говорил он, не может продавать, отдавать, передавать другому поколению, даже если бы оно имело на это право. Причина заключается в том, что одно поколение умерло, другое — живет; одно — присутствует, другое — отсутствует. Они не встречаются и не могут встретиться, чтобы заключить соглашение, осуществить передачу... Скидмор утверждал, что понятия «завещатель» и «наследник» должны уйти из обихода. Единственный вопрос, который следует поставить, — это вопрос о том, «сколь долго человек владеет собственностью».

Пафос отрицания юридических законов, общественно-политических принципов, нравственных норм, выработанных предшествующими поколениями, был столь заразителен, что даже не склонный к поспешным заключениям Алексис де Токвиль не удержался от эмоционального обобщения. «У демократических наций, — замечает он в своем знаменитом труде „Демократия в Америке“, — каждое поколение — новый народ».

Проблема взаимоотношения прошлого и настоящего в разнообразных аспектах и преломлениях постоянно тревожила умы американских романтиков. Ирвинга интересовали общие перемены в жизни поколений, исторически сменяющих друг друга. Для того именно он и заставил своего Рипа Ван Винкля проспать двадцать лет, чтобы дать ему (а следовательно, и читателю) увидеть разительное несходство прошлого и настоящего. Купера беспокоили социально-политические сдвиги, происходившие в Америке от поколения к поколению. Торо бунтовал против власти прошлого с позиций нравственно-философских: он требовал отказа от традиций, условностей, проторенных предками путей в социальном поведении, от всего, что он именовал в «Уолдене» *бараклом, сваленным на чердаках*, ибо видел в этом необходимое условие возвращения человека к своему изначальному и здоровому естеству. Герман Мелвилл темпераментно призывал американцев отказаться от привычки регламентировать свою жизнь и свои законы, исходя из

опыта ушедших поколений. «Наступило время, — писал он в „Белом бушлате“, — когда мудрость состоит в том, чтобы принимать в соображение интересы Будущего, а не прецеденты Прошлого. Прошлое мертво и не воскреснет; Будущее — живо даже в предвидениях; Прошлое — враг человечества; Будущее — его надежда и свершение; Прошлое — учебник тиранов; Будущее — Библия свободных. Те, кто руководствуется Прошлым, стоят, подобно жене Лота, окаменевшие, с головой, повернутой назад. Они навечно неспособны глядеть вперед»³⁸.

Таким образом, мы вправе заключить, что обращение Готорна к теме прошлого и его воздействия на жизнь последующих поколений не содержало в себе ничего необычного или оригинального. Замысел «Дома о семи фронтонах» был теснейшим образом связан с общим климатом духовной жизни Америки середины XIX столетия и с основными направлениями американской романтической мысли. Однако же исполнение замысла было своим, неповторимым, «готорновским». Здесь мы не найдем аналогов.

«Дом о семи фронтонах» — произведение своеобразное, плохо укладывающееся в представление о романе, даже если иметь в виду «романтический роман» (romance). В этой книге мало действующих лиц и почти отсутствует действие. Для изложения событий, описанных здесь, достаточно было бы нескольких абзацев, в крайнем случае двух-трех страниц. Характеры, нарисованные Готорном, не отличаются особенной сложностью, хотя по-своему оригинальны. Один из первых рецензентов романа Эдвин Уиппл отзывался об искусстве Готорна следующим образом: «Каждая глава романа свидетельствует о том, что автор не только превосходный повествователь и столь же превосходный творец характеров, но также глубокий мыслитель и искусный метафизик. . . Если он иногда и ослабляет внимание к характерам, то лишь по склонности к размышлению, которая побуждает его видеть людей в их взаимоотношении с общими законами, действие которых они иллюстрируют»³⁹. Уиппл уловил существенную черту романа: главное в «Доме о семи фронтонах» — не действие и даже не характеры, а размышления по поводу «общих законов», действие которых иллюстрируют характеры. Что же касается характерологии Готорна, то здесь, пожалуй, ближе к истине был Генри Джемс, заметивший по поводу персонажей «Дома о семи фронтонах», что они «скорее фигуры,

чем характеры, они все — более портреты, нежели личности», и был, вероятно, ближе к истине, чем Уиппл. Означает ли это, что Готорн потерял неудачу? По-видимому, нет.

Читатель, который захочет понять особенности искусства Готорна, должен обратить пристальное внимание на предисловие к роману, написанное самим автором, и в особенности на ту его часть, где говорится о жанре «Дома о семи фронтонах». «Когда писатель именуется свое творение романтическим романом, — замечает Готорн, — он тем самым дает понять, что сохраняет за собой право на известную свободу в подборе материала и описании событий, на которую не решился бы притязать, если бы задумал сочинить реалистический роман⁴⁰. Предполагается, что реалистический роман стремится соблюдать подробную близость не только к возможному, но к вероятному и обычному течению человеческого опыта. Романтический роман, обязанный подчиняться законам искусства и впадающий в непростительный грех, когда он отклоняется от правды человеческого сердца, имеет полное право представить эту правду в обстоятельствах, которые в значительной мере могут быть избраны или сочинены самим писателем».

Вольность обращения с материалом действительности, которую выговаривает себе Готорн, обстоятельства, «избираемые» и «сочиняемые» им для изображения «правды человеческого сердца», органично связаны с общей проблемой, поставленной писателем в романе. Напомним, что главную свою цель он видел в том, чтобы вскрыть связь прошлого с настоящим, а нравственную задачу — в том, чтобы показать пагубное воздействие злодеяний, чинимых одним поколением, на жизнь последующих.

«Точка зрения, с которой эта повесть подходит под определение романтической, — говорит Готорн, — связана с попыткой соединить минувшее время с временем настоящим. . . Это легенда, берущая начало в почти неразличимом прошлом и проложившая себе путь к яркому свету нынешнего дня, легенда, несущая с собой часть своей легендарной туманности; читатель может по своему выбору либо пренебречь ею, либо позволить ей клубиться, почти незаметно, вокруг характеров и событий. . . » Очевидно, что в заключительных словах этой фразы имеется некоторый налет кокетства. Готорн отлично знал, что читатель не может пренебречь туманностью легенды, ибо она есть необходимый элемент художественной логики повествования. Уберите ее, и повествование лишится всякого смы-

сла. Любопытно, что в ходе работы над романом Готорн временами испытывал ощущение абсурдности создаваемых им картин. Однако это его не тревожило. В одном из писем, написанных в ноябре 1850 года, он говорит: «Иногда в минуты усталости мне кажется, что вся вещь — сплошной абсурд с начала и до конца. Но в том-то и дело, что, создавая романтический роман, писатель скачет (или должен скакать) по краю бездонного абсурда, а искусство его состоит в том, чтобы скакать как можно ближе к обрыву, но не сорваться в пропасть»⁴¹.

Туман легенды, начав клубиться на первых же страницах романа, не рассеивается до самого конца. Он придает неясность и зыбкость очертаний бесспорным и тривиальным фактам, превращая их в неотчетливые символы. В то же время в его колыпаниях очевидные фантазии, суеверия, предания обретают видимость реальности. Это, однако, не означает, что сами факты, которыми оперирует писатель, лишены жизненной достоверности, логического основания или чисто житейской убедительности. Готорн был сыном своей страны и своего времени. Подобно Ирвингу, По, Мелвиллу и другим американским романтикам, он оставался трезвым рационалистом в самых безудержных своих фантазиях. Все они верили, что истина скорее может быть постигнута через художественное воображение, нежели через эмпирическое исследование жизненной поверхности. Но ни один из них не высказывал пренебрежения к рассудку и фактам. Логическая и жизненная достоверность изображаемого была строжайшим законом американской романтической прозы.

Готорн творил свою «туманную легенду» из трезвых фактов действительной жизни. В самих фактах не было ничего туманного и неопределенного. Все, о чем он повествует в романе, было или могло быть. Неопределенность и легендарность обусловлены восприятием этих событий человеческим сознанием, пребывающим во власти предрассудков, невежества, языческих и христианских суеверий. Недаром Готорн относит истоки легенды к концу XVII века; когда американцы верили в нечистую силу, колдовство и магическую действенность предсмертных пророчеств и проклятий.

В Готорне-повествователе как бы совмещаются два лица, поразному смотрящие на одно и то же событие. Одно — современник этих событий, оценивающий их на уровне сознания американцев

XVII-XVIII веков, другое — современник Готорна, представитель просвещенного и рационалистического XIX века, далеко ушедшего от темных предрассудков и верований прошлого. Заметим в скобках, что XIX век явно переоценивал собственную просвещенность; у него были свои заблуждения и предрассудки, очевидность которых не вызывает сомнений в веке двадцатом. Разумеется, XIX век не верил в колдовство и в силу предсмертного проклятия, но он верил, к примеру, что кит — рыба, а френология — наука. Готорн подозревал об этом *несовершенстве просвещенности* и пользовался нетвердостью человеческого знания в своих целях. В его художественной системе здравый смысл сомневается в легенде, основанной на предрассудках и заблуждениях, но не отрицает ее.

Таким образом, в романе образуются два перемежающихся повествовательных уровня, связанных со способом истолкования фактов действительности. Именно из этого исходил Готорн, говоря о возможности «пренебречь туманностью легенды». Сошлемся хотя бы на один пример. В главе «Алиса Пинчен» среди прочих вещей рассказывается о том, что повешенный за колдовство Мэтью Мол без смущения и колебаний покидал по ночам свою могилу с такой же легкостью, с какой живые вылезают из постели, и бродил по дому с фронтонами. Немыслимая как будто бы история, но, видимо, не столь уж невероятная для тех, кто мог помнить, сколь негибемо упрям был «этот старый колдун Мэтью Мол».

История действительно невероятная. Но ни автор, ни тем более читатель не могут помнить, каков был «старый колдун». И тогда автор молчаливо предлагает читателю опереться на суждения тех не известных им обоим лиц, которые «помнили». А для них вся эта история была «не столь уж невероятной». Правда, скептически настроенному читателю оставлена лазейка. Вся глава представляет собой вставной рассказ, автором которого будто бы является Холгрейв, человек разнообразных дарований, в том числе и сочинитель рассказов, печатающихся в журналах. Стало быть, имеется возможность посчитать все изложенное за «сочинение» Холгрейва и тем самым усомниться еще раз в вероятности вышеупомянутой невероятной истории. Но и это сомнение окажется «сомнительным». Многие из фактов, сообщаемых в главе, уже известны читателю из предшествующих частей романа, которые образуют как бы «действительность» по отношению к «сочинению» Холгрейва. И если читатель принял эти факты и, стало быть, поверил Холгрейву, то у

него нет формальных оснований отказывать в вероятности истории с призраком старого Мэтью Мола.

Таким образом, на одном уровне мы имеем дело с трезвой реальностью и с обыденными фактами: Холгрейв читает Фиби Пинчен свой манускрипт, а она со вниманием слушает его; на другом — с реальностью, пропущенной через наивное, исполненное предрасудков сознание, т. е. реальностью, приобретшей форму «туманной легенды». Оба эти уровня взаимодействуют. Не случайно Фиби, слушая повесть об Алисе Пинчен, павшей жертвой гипнотической власти молодого Мэтью Мола, сама впадает в транс и готова стать жертвой гипнотической власти Холгрейва (потомка Молов), если бы он пожелал этой властью воспользоваться.

Прошлое в «Доме о семи фронтонах» существует в различных формах. Одна из них — легенда, бытующая в роду Пинчен. Согласно этой легенде, живший в далеккие времена «пуританин и солдат», а в сущности богатый и видный горожанин полковник Пинчен, заявил свои права на участок земли, которым владел Мэтью Мол, упорно стоявший на том, что земля принадлежит ему, поскольку он сам расчистил ее и построил на ней хижину. Тяжба между ними тянулась до самой смерти Мола, который был повешен за колдовство. Полковник Пинчен, побуждаемый пуританским фанатизмом, преследовал Мола с особенным усердием, и это было заметно всем, в том числе и самому Молю. На эшафоте старый Мол будто бы произнес свое знаменитое проклятие: «Бог даст ему напиток собственной крови».

После смерти Мола участок сделался добычей полковника, который выстроил на нем дом о семи фронтонах. Подряд на постройку он отдал архитектору и плотнику Томасу Молю, сыну повешенного Мэтью. В день новоселья полковника нашли мертвым. На шее покойника виднелись багровые следы, словно горло его сдавила невидимая рука, борода и воротник были испачканы кровью, пролившейся изо рта. Многие Пинчены, жившие потом в этом доме, умирали похожей смертью. И всякий раз жители городка вспоминали о «проклятии», тяготевшем над родом Пинчен.

Наследники старого полковника продолжали богатеть, но не были счастливы. Наследники Мэтью Мола продолжали оставаться бедняками и тоже не были счастливы. Пинчены были известны всем, Мола прозябали в полной безвестности. Тем не менее из по-

коления в поколение пути их перекрещивались, и потомки Мола продолжали мстить потомкам Пинчена, иногда сами того не ведая. Такова романтическая легенда.

Эту легенду можно расшифровать иначе. Мэтью Мол, как и все его потомки вплоть до Холгрейва, обладал «месмерической силой». Заметим, что в годы, когда создавался роман, Америка переживала необыкновенно сильное увлечение Месмеровым магнетизмом, и Готорн верил в него безоговорочно. Об этом свидетельствуют его записные книжки. Наивные жители Новой Англии конца XVII века ничего не знали об опытах доктора Месмера (1734–1815) и видели в гипнозе козни дьявола, а всех, кто обладал месмерической властью, почитали колдунами и предавали смерти. Полковник Пинчен, человек алчный, властолюбивый и гордый, не стерпел независимости Мола и, воспользовавшись обстоятельствами, вполне сознательно подвел его под виселицу. Угрызения совести не мучили полковника, и он нанял молодого Томаса Мола строить дом просто потому, что тот был отличным строителем⁴².

Смерть полковника Пинчена, в сущности, тоже не содержит в себе ничего загадочного. Он умер от сосудистого заболевания, хорошо известного медикам. Заболевание это может иметь наследственный характер, так что и смерть потомков Пинчена, отдавших богу душу при сходных обстоятельствах, тоже имеет рациональное объяснение.

В такой интерпретации легенда перестает быть легендой, а превращается в некую сумму фактов, вполне достоверных с точки зрения здравого смысла и научного знания готорновской эпохи, но совершенно недостаточных в художественной системе *романтического романа* о Пинченах.

Прошлое в «Доме о семи фронтонах» — это не только легенда или факты, на которых она основана. Прошлое — это также сто шестьдесят лет жизни Пинченых, прошедшие со дня постройки дома. В течение полутора веков накапливались традиции, привычки, формировались и развивались определенные взгляды и нравственные принципы, вырабатывались убеждения и отношение к жизни. В творческом сознании Готорна, вознамерившегося показать связь прошлого с настоящим, его губительное воздействие на ныне живущие поколения, возникла необходимость закрепить это прошлое в таких формах, чтобы оно приобрело очертания отчасти конкретные, отчасти символические, чтобы можно было «погрузить» геро-

ев в это прошлое, продемонстрировать его ежедневное и ежечасное воздействие на них. Отсюда, по-видимому, и возникла идея дома о семи фронтонах, который являет собой в романе не просто человеческое жилище, но нечто гораздо более значительное.

Сегодня мы уже привыкли к тому, что человеческое жилище функционирует в литературе как некое средоточие сил, накладывающих печать на человеческое поведение и; в свою очередь, несущее на себе отпечаток привычек, психического склада, темперамента людей, населяющих его. Мы свыклись с тем, что понятие *дом* в художественном произведении — это не только среда, фон, место действия, но еще и нечто, наделенное самостоятельным бытием, протекающим по самостоятельным и порою сложным законам. Слово «дом» в заглавии произведения никого уже не удивляет. В памяти читающего человека живут «Записки из мертвого дома», «Холодный дом», «Дом с мезонином», «Дом без хозяина» и т. п.

Самая возможность использовать человеческое обиталище в качестве «действующего лица», управляющего людскими судьбами, была открыта английскими предромантиками еще в XVIII веке. Первооткрывателем, по-видимому, следует считать Уолпола, автора знаменитого «Замка Отранто». В многочисленных готических романах, написанных последователями Уолпола, непременно изображались таинственные замки, в коих действовали непостижимые (или мнимо непостижимые) силы, понуждавшие героев к определенным поступкам. Однако ни Уолпол, ни другие предромантики не связывали действие мистических сил, гнездящихся в камнях старинных сооружений, с современной жизнью. Действие их романов неизменно протекало в прошлом и за пределами Англии.

Сдвиг произошел в XIX веке, когда в литературе были сделаны попытки установить определенное соотношение между характером человека и «вещественной средой», в которой он живет. Такого рода связь открывала перед писателями возможность характеризовать человека через окружающие его предметы, т. е. в первую очередь через дом, в котором он живет. Классическим примером здесь может послужить роман Диккенса «Домби и сын», написанный в 1848 году и, несомненно, известный Готорну. Описывая в подробностях дом, Диккенс преследовал единственную цель — показать читателю, каков мистер Домби.

В американской литературе середины XIX века делались анало-

гичные попытки, хотя, разумеется, в рамках романтической эстетики. Можно сослаться в качестве примера на широко известный рассказ Эдгара По «Падение дома Ашеров», в котором устанавливается некая, не вполне рациональная связь между домом и психологическим состоянием героев.

Задача, которую поставил перед собой Готорн, была более сложной по сравнению с предшествующими опытами, и писателю пришлось решать ее в значительной мере заново. Образ дома о семи фронтонах возникает в форме простейшего сообщения на первой странице романа, подобно тому как музыкальная тема симфонии возникает сначала в виде простейшей мелодии. В дальнейшем образ этот ширится, обрастает подробностями, деталями, которые получают собственное звучание и значение, но взятые вместе образуют единое гармоническое целое. Можно сказать, что дом о семи фронтонах — центральный образ романа, его нерв, имеющий многофункциональное значение. Все, что существует в этом произведении, существует применительно к дому.

Сам Готорн относился с необыкновенной серьезностью ко всем черточкам и подробностям, из которых складывался образ старинной, почерневшей от атлантических ветров цитадели Пинченон. «Я работаю прилежно, — писал он в одном из писем к Д. Т. Филдсу, но продвигаюсь не столь быстро, как надеялся. На мой взгляд, эта книга требует большего тщания и обдумывания, чем „Алая буква“... „Алая буква“ вся написана в одной тональности. Там мне довольно было войти в тон, и мог писать сколь угодно долго. Здесь иначе. Многие страницы этой книги требуют для достижения необходимого эффекта такой же тщательной завершенности деталей, какую мы находим в картинах голландских мастеров»⁴³.

О каком эффекте идет речь? Чем привлекала Готорна тщательная детализация быта в натюрмортах и жанровой живописи старых голландских мастеров? На эти вопросы писатель ответил сам. «Удивительно, — писал он, — насколько одухотворенной и многозначительной становится самая прозаичная вещь, глиняный кувшин, например, если изобразить ее с полной точностью. Эти голландцы умели постигать душу простых вещей и заставляли их тем самым олицетворять и раскрывать мир духа»⁴⁴.

Именно к этому и стремился Готорн. Образ дома о семи фронтонах, со всеми его подробностями и деталями, должен был *олицетворять и раскрывать мир человеческого духа*. Трухлявые темные

стены, угрюмые фронтоны, мрачные комнаты с семейными портретами, огромный камин в центре дома, кресло, в котором один за другим умирали Пинчены, «напившись крови», — все это дышит трагическим опытом поколений, традициями, *пинченевским самоощущением*, предрассудками и заблуждениями. Ничто не исчезает бесследно, и жизнь людей, прошедшая здесь, как бы запечатлелась в этом доме, сделав его похожим на «большое человеческое сердце», у которого «собственная жизнь, полная богатых и сумрачных воспоминаний».

Дом диктует обитателям свою волю, навязывает им жизненную позицию и держит их цепкой хваткой. Стены его, как тюремная ограда. Никогда живущим здесь не выйти в широкий мир, не найти общего языка с человечеством, не разделить с ним его чаяний, целей и усилий. Дом символизирует собой прошлое, которое мертвым грузом висит на настоящем, сковывая его по рукам и ногам.

Дом о семи фронтонах — наследственное владение Пинченев — был построен Молами на земле Молов. Пинченев и Мола образуют две мировоззренческие и нравственные сферы романа, резко противопоставленные друг другу. На уровне легенды они противостоят нравственно, на уровне истории и действительности — всесторонне, т. е. социально, политически и морально. Пинченев — бесчестные стяжатели, богачи и аристократы, Мола — честные бедняки, труженики и демократы.

Нынешнему читателю социальные аспекты истории Молов могут показаться маловыразительными, но современники Готорна должны были воспринимать ее как своеобразный протест против общепризнанных принципов новообретенной морали. Американское Просвещение еще в XVIII веке выработало систему нравственных понятий, которая сама по себе была существенным вкладом в дело подготовки общественного сознания к буржуазно-демократической революции. Будучи противопоставлена основным принципам феодально-аристократической морали, она имела, бесспорно, прогрессивный смысл, поскольку ликвидировала понятия сословных привилегий, наследственных прерогатив и т. д. Но вместе с тем она содержала в себе с самого начала все те предпосылки, благодаря которым быстро превратилась из орудия освобождения человека в орудие его порабощения. Наиболее отчетливые и завершенные очертания эта система приобрела в трудах Франклина — в

его «Автобиографии», в афоризмах Бедняка Ричарда, в известном памфлете «Путь к богатству». Бедняк Ричард наставлял и поучал своих соотечественников: следует трудиться с прилежанием, не терять времени попусту, соблюдать во всем умеренность, быть бережливым. Цель трудовых усилий человека — богатство. Богатство же Франклин приравнял к *времени*, которое, в силу своей необратимости, являет собой абсолютную ценность.

Из поколения в поколение честные бедняки Мола жили в полном соответствии с рецептами Бедняка Ричарда. Умеренные и бережливые, они трудились, по выражению Готорна, «с безуспешной прилежностью». Они были ремесленниками, кораблестроителями, матросами. Однако ни один из них не обзавелся землей и не построил на ней дома. Они всегда оставались бедняками и плебеями. Нравственная программа Бедняка Ричарда не привела их к богатству.

Готорн несколько размывает контуры истории Молов, разглядывая ее сквозь дымку легенды. Он говорит, что Мола во всех поколениях отличались от прочих людей особенной наследственной сдержанностью, и это будто бы «изолировало их от человеческой помощи, и потому они всегда были неудачливы в жизни». Но это, в сущности, не меняет дела, поскольку сдержанность входила в число знаменитых «тринадцати добродетелей», поименованных Франклином в «Автобиографии»⁴⁵, а Бедняк Ричард никогда не советовал рассчитывать на чью-либо помощь. Преуспел и стал богат лишь последний из Молов — Холгрейв, но не через прилежание и трудолюбие, а, как говорится, женившись на деньгах (хоть и по любви).

Центральная тема романа связана, однако, не столько с историей Молов, сколько с судьбами Пинченгов. Пинченены имениты и богаты, но они более остро испытывают на себе тираническую власть прошлого и, поколение за поколением, расплачиваются за злодеяние своего предка. Полковник Пинчен выстроил свой дом на месте хижины Мэтью Мола, которого он отправил на эшафот. Все, кто наследует имущество полковника, становятся соучастниками его преступления, поскольку знают о происхождении богатства. Принимая его, они тем самым берут на себя вину и ответственность. Потомки полковника наивно полагали, что унаследовали богатство (*fortune*), тогда как на самом деле они унаследовали несчастье (*misfortune*). Главным достоянием, переходившим из поколения в поколение, ока-

залось «проклятие Мола», под тяжким бременем которого род Пинчендов иссяк. К началу действия в романе их оставалось четверо, к концу — двое: Гефсиба и Клиффорд, оба глубокие старики, которые не оставят после себя потомства. Так выглядит судьба Пинчендов на уровне легенды. На уровне истории и действительности она выглядит несколько иначе и обретает социальный смысл, которого легенда почти лишена.

Дело в том, что груз, морально придавливающий Пинчендов, это не только и не столько пророчество Мэтью Мола, сколько проклятие, которое они сами навлекли на себя и продолжали навлекать из поколения в поколение. Как говорил Готорн, по наследству передаются не одни только «большие, тяжелые, солидные нереальности», вроде золота или положения в обществе, но, что гораздо важнее, — «неизбежные черты характера».

Характер полковника Пинчена, который, собственно, и лежит в основе совершенного им злодеяния, является источником «комплекса Пинчендов», включающего в себя такие черты, как алчность, властолюбие, гордость, аристократическое высокомерие и т. п. Комплекс Пинчендов и есть их истинное несчастье и проклятие, хотя сами они этого не сознают. Все Пинченды в той или иной мере становятся жертвами унаследованных ими черт характера.

Истинными Пинчендами владеет страсть к приумножению богатства, не знающая преград. На пути к своей цели они топчут чужие жизни, даже если это жизни самих Пинчендов. В прошлом (т. е. согласно преданию) полковник Пинчен отправил на виселицу Мэтью Мола, выгадав на этом участок земли, а его внук Жервез принес собственную дочь в жертву своим аристократическим амбициям и желанию разбогатеть. В настоящем судья Джеффри Пинчен упрятал собственного кузена Клиффорда в тюрьму на тридцать лет и уже перед самой своей смертью готов был с помощью шантажа и угроз ограбить двух несчастных стариков — Гефсибу и того же Клиффорда.

Страсть к приумножению собственности любой ценой, или «болезнь алчности», как называл ее Готорн, глубоко тревожила его, ибо в ней писатель видел не просто наследие прошлого, но одну из характерных черт современности, тормозящих общественный прогресс. В символической сценке с итальянцем-шарманщиком Готорн показывает жадную и настырную обезьяну, которая непрерывно требует денег у зрителей, но, получив их, не успокаивается, а тре-

бует еще и еще. Вся эта сценка написана, в сущности, ради маленького комментария: «Несомненно, те несколько обитателей Новой Англии. . . которые прошли мимо, бросив беглый взгляд на обезьяну, не задумались даже, сколь точно их нравственное состояние воплощено в ее поведении».

Готорн не был одинок в своих опасениях. Проблема стяжательства — постоянная проблема в творчестве американских романтиков. В том или ином преломлении мы найдем ее в произведениях Ирвинга, Купера, По, Мелвилла, Торо, Эмерсона и других. Названные писатели рассматривали ее с различных сторон, используя разные подходы. Готорна она интересовала прежде всего в моральном и психологическом аспектах.

Алчность Пинченгов особенно опасна, поскольку она помножена на гордость и высокомерие. Все Пинчены, от старого полковника до Гэфсибы, сознают свою элитарность, отделенность от плебса, и это развязывает им руки. Им дозволено все. Они не ощущают никаких нравственных ограничений и всячески стремятся закрепить свою исключительность.

С этим связана еще одна проблема, глубоко интересовавшая Готорна и подробно исследованная им в романе, — проблема аристократизма как явления социального, нравственного и психологического.

Америка не знала феодализма и не имела собственной наследственной аристократии. Американская аристократия колониальных времен была, по сути дела, не американской, а английской, и составляли ее преимущественно представители колониальной администрации, назначавшиеся британской короной. На американском Юге — в Виргинии, Северной и Южной Каролине — осело некоторое количество аристократов, бежавших из Англии в годы буржуазной революции и гражданской войны XVII века. Их аристократизм утратил экономические и социальные основания и превратился в особую нравственно-психологическую традицию, приобретенную со временем очертания комплекса «южного джентльмена». Традиция эта продержалась долго, поскольку могла опереться на институт рабства, уничтоженный лишь во второй половине XIX столетия.

Впрочем, американский Юг мало интересовал Готорна. Его Америкой была Новая Англия, а здесь все обстояло иначе. Новая Англия создавала собственную аристократию — торговую, земельную, финансовую, промышленную, — создавала ее из плебеев, про-

бившихся наверх. То была верхушка буржуазно-демократического общества, позаимствовавшая некоторые черты нравственного кодекса английской аристократии. В этом, по мысли Готорна, заключалась трагическая ошибка американских «леди и джентльменов», все сходство которых с английскими аристократами сводилось к тому, что они могли позволить себе не работать.

Иллюзорность аристократизма Пинченгов подчеркнута в романе тем, что все их аристократические претензии опираются на исчезнувший и давно утративший силу документ, будто бы дающий им право на земельные угодья в штате Мэн.

Здесь уместно вспомнить, что Готорн был демократом, хотя и в довольно широком понимании термина. Он был вполне солидарен с переоценкой социальных категорий, начатой просветителями. Аристократизм в его сознании относился к явлениям исторически обреченным и потому опасным для человека. Аристократический кодекс, как он полагал, дезориентировал человека, создавал у него ложное представление о самом себе и своем месте среди людей, и тем самым создавал предпосылки для трагедии, начинающейся в тот момент, когда иллюзии рассеиваются. Еще большую опасность, с точки зрения Готорна, представлял второй вариант, когда аристократическое ощущение элитарности совмещалось с гипертрофированной алчностью и трансформировалось в некую чудовищную мораль, допускающую любое злодеяние.

Первый случай исследован в романе через судьбу Гефсибы, второй — через образ и судьбу Джеффри Пинчена. В обоих случаях, однако, присутствует общий элемент, имеющий, как полагает Готорн, первостепенное значение: аристократизм изолирует человека от человечества, мешает ему принять участие в *общей борьбе*, в совместных усилиях, направленных на улучшение мира. Тем самым человек лишается надежды на подлинное счастье, а сама его жизнь утрачивает смысл. Более того, аристократическая изоляция ведет к вырождению, что всячески подчеркнуто в романе и через судьбы Пинченгов, и через упадок самого дома, и даже (в юмористическом плане) через дегенерацию пинченовских кур, которые некогда были величиной с индейку и несли чуть ли не страусовы яйца, а нынче стали размером с голубя и приобрели козью походку. «Очевидно, — замечает Готорн, — что порода их дегенерировала, как это нередко случается с благородной породой».

Одна из характерных особенностей «Дома о семи фронтонах»

состоит в том, что здесь, как уже говорилось, почти отсутствует действие, и проблематика романа раскрывается преимущественно через характеры (*портреты*, как их называл Генри Джеймс) и через привязанные к ним авторские размышления. В «портретной галерее» Готорна четыре потомка полковника Пинчена (Джеффри, Гефсиба, Клиффорд и Фиби) и один потомок Мэтью Мола. Каждому из этих персонажей соответствует свой круг проблем, но проблемы эти взаимосвязаны и имеют в качестве общего основания универсально и отвлеченно трактуемый вопрос о взаимодействии прошлого и настоящего.

Наиболее отчетливо, без полутонов выписан портрет судьи Джеффри Пинчена. Это иронический и жестокий портрет лицемера и фарисея в натуральную величину. По выражению Джеймса, он «написан широкими и сочными мазками». Судья Пинчен производит впечатление человека солидного, воспитанного, прямого. Автор не устает повторять, что самый облик судьи, его лицо, фигура, взор источают великодушие и доброжелательность. Судья — личность процветающая и пользующаяся столь глубоким почтением сограждан, что они готовы избрать его своим губернатором. Однако это лишь маска, под которой скрывается жестокий, безнравственный, алчный и властолюбивый человек, не останавливающийся ни перед чем в преследовании своих корыстных целей. Комплекс Пинченых представлен в этом характере в наиболее полном варианте, и если искать среди действующих лиц романа наследников далекого предка — полковника, то в первую очередь это — судья. Он всем похож на полковника — и внешностью, и убеждениями, и поступками. Подобно полковнику, он приумножил свое богатство, построил дом, совершил преступление, в котором не раскаялся, и умер в том же кресле, захлебнувшись кровью, накануне нового преступления. Впрочем, судья хуже полковника. Тот не был лицемером, не прикидывался альтруистом и не грешил против голоса крови.

Контраст между внешним обликом явлений и их глубинной сущностью, к которому столь часто обращался Готорн в своих рассказах и романах, использован в данном случае в особых целях. Судья Пинчен не живет в мертвом доме о семи фронтонах, но вполне подобен ему. Дом производит впечатление крепкого и могучего сооружения, но, в сущности, все в нем давно прогнило. «Сухая гниль» (*dry rot*) — выражение, постоянно встречающееся при описании дома. Готорн мог бы улюгребить его, говоря о нравственных принци-

пах судьбы. Их просто нет, они давно сгнили и обратились в труху. Процесс вырождения, сопутствующий комплексу Пинченгов, достиг здесь некоторым образом финальной точки. Вся деятельность судьбы оборачивается иронической бессмыслицей, ибо трудится он «ни для кого» и расходует свою энергию «ни на что». Он расстается с жизнью посреди делового дня, наполненного всевозможными «важными» мероприятиями, не ведая, что его единственный сын умрет буквально через несколько дней, и на этом закончит свое существование род Пинченгов. Горькая ироничность ситуации подчеркнута всем строем и стилем главы, само название которой — «Губернатор Пинчен» — имеет иронический оттенок. Мертвый судья, который еще не стал и теперь уже никогда не станет губернатором, сидит в кресле, часы его продолжают тикать, а повествование продолжает катиться вперед, рассказывая подробно о делах, которые Пинчен должен был бы делать, ибо дела эти крайне для него важны: они должны принести ему новое богатство, более высокое положение, большую власть и почет. Дела эти останутся несделанными; в них нет теперь никакого смысла. А если задуматься, так не было смысла ни в чем, что судья Джеффри Пинчен успел совершить при жизни. Прошлое одержало верх над настоящим. Наследие Пинченгов погубило судью, обратив его жизнь в бессмыслицу.

Среди персонажей «Дома о семи фронтонах» Гефсиба Пинчен занимает, бесспорно, центральное место. Именно она героиня романа, и ей должны быть отданы симпатии и сочувствие читателя. Посреди сонма юных голубоглазых блондинок, счастливо выходящих замуж в финале произведения, и столь же юных, но менее счастливых кареглазых брюнеток, к которым уже притерпелись читатели романтических романов готорновского времени, трагическая фигура старой, некрасивой Гефсибы выситя как одинокая бабня. Если прибавить к этому, что на протяжении романа с Гефсибой решительно ничего не происходит (даже в предыстории нет ни романтической любви, ни приключений, ни пережитых опасностей), что единственная любовь, которую она знает, это безответная любовь к брату, а единственный поступок, совершенный ею, — открытие мелочной лавочки, то станет очевидно, что замысел Готорна был не просто смелым, но дерзким.

Образ Гефсибы выписан с большой тщательностью. Мы не найдем здесь широких и сочных мазков, характерных для портрета судьбы Пинчена. Портрет Гефсибы написан мягкой кистью, со мно-

жеством полутонов. Генри Джеймс назвал этот образ «преlestным опытом описательной прозы». И хотя он попенял Готорну за отсутствие «драматического изображения», но все же вынужден был признать, что Гефсиба «описана столь тонко и любовно, что мы получаем доступ в ее девственное старое сердце и становимся рядом с нею за ужасающим маленьким прилавком»⁴⁶.

Она пленница дома о семи фронтонах, который не в силах покинуть, и принуждена вести одинокую и бесцельную жизнь посреди стгнивших стен, старинных портретов и воспоминаний о прошлом. Заточение ее обусловлено двумя обстоятельствами. Одно из них имеет объективную природу: дом о семи фронтонах, которым она владеет пожизненно, — единственное ее достоиние. Другое обстоятельство связано с особенностями внутреннего облика самой Гефсибы. Оно-то и представляет для Готорна главный интерес.

Гефсиба принадлежит к клану Пинченгов. Вместе с нелепым архитектурным сооружением она унаследовала и пинченговский комплекс, но совсем не в том варианте, в каком мы находим его у старого полковника или судьи Джеффри. Характер Гефсибы представляет собой своеобразную комбинацию пинченговских и антипинченговских элементов. В противоположность судье она добра, незгоистична, в ней нет традиционной алчности и агрессивности Пинченгов. Но вместе с тем в ней полностью проявлен пинченговский аристократизм, сознание превосходства над «плебеями», ощущение отделенности, изолированности от демократической массы, неумение и нежелание вступить в общение с простыми людьми, снисходить до их интересов и потребностей. Самоощущение Гефсибы питается воспоминаниями о том, как некогда она играла на клавикордах, танцевала менуэт и вышивала гладью, и, конечно, глубоко укоренившимся сознанием старинности рода. Именно поэтому Гефсиба, такая, как она есть, может существовать только в мрачном доме о семи фронтонах, где каждая комната, каждый портрет, каждый предмет обстановки пропитан аристократическим духом Пинченгов, дышит прошлым и не имеет решительно никакого отношения к современной жизни. Само существование Гефсибы в этом доме — чудовищный анахронизм, но покинуть почерневшие стены для нее смерти подобно. Между тем именно это Готорн заставляет проделать свою героиню. История, которую он рассказывает в романе, могла бы называться историей смерти и возрождения Гефсибы Пинчен.

Писатель вынуждает героиню зарабатывать свой хлеб насущный. Одна мысль об этом для нее унижительна, и, естественно, она чувствует себя глубоко несчастной, ибо уязвлена ее пинчендовская гордость. Она должна спуститься до уровня тех, над кем до сих пор ощущала бесспорное превосходство. Безжалостный автор заставляет ее открыть мелочную торговлю в одном из фронтонов дома, и теперь Гефсиба уже не может уйти от прямого контакта с жизнью, с современностью, с *простым народом*.

Ситуация, возникающая в романе, — старая «леди» с аристократическими претензиями обслуживает бедняков и простолюдинов, обитающих окрест Пинчен-стрит, — носит явно гротескный характер. Общая тональность сцен в лавке и самый стиль повествования как бы заданы этой исходной ситуацией. Сошлемся в качестве примера на историю с первым «клиентом» — малолетним янки Недом Хиггинсом, покупающим фигурные пряники. Образ его наделяется некоторой внутренней динамикой, в силу которой развивается до гротескных форм почти раблезианского масштаба. Сначала это просто мальчишка, который пришел купить пряник и получил его бесплатно, поскольку Гефсиба оказалась не в силах перешагнуть через условности комплекса Пинчендов и взять с него деньги. Съев первого пряничного негра, Хиггинс тут же является за вторым. Теперь он уже не просто мальчуган, а некое существо, наделенное огромным аппетитом. Еще бы, после завтрака двух негров съел! И дальше он уже «маленький Нед Хиггинс, пожиратель негров и слонов, который продемонстрировал сегодня свою всепожирающую удаль, проглотив двух дромадеров и локомотив!» Постепенно этот новоанглийский Гаргантюа становится олицетворением сил, понятий и принципов, с которыми вынуждена теперь сталкиваться Гефсиба. И если сама она в некотором смысле олицетворяет прошлое Новой Англии, то «пожиратель негров и слонов», бесспорно, ее — будущее. Недаром Готорн, упоминая мальчишку, постоянно употребляет выражение «истинный янки».

Сцены столкновения Гефсибы с мальчишкой приобретают символический смысл, хотя действие в них не выходит за рамки мелких, чисто житейских поступков. Малолетний Хиггинс не торопится отдать деньги за второго негра. Гефсиба настаивает. Хиггинс кладет монету в ее протянутую руку. Вот, собственно, и все, что происходит. Однако Готорн посредством мощной патетической тирады выводит эти простейшие факты на уровень символических

обобщений: «Никогда уже ей не отмыть грязное пятно, оставленное на ладони медной монетой. Маленький школьник с помощью дьявольской фигурки пляшущего негра произвел непоправимые разрушения... словно, протянув свою детскую ручонку, он развалил все сооружение о семи фронтонах... ей только и остается, что повернуть старые портреты Пинченос лицом к стене... Какое она теперь имеет отношение к предкам? Никакого! Не больше, чем к потомкам! Теперь она уже не леди, а просто Гефсиба Пинчен, забытая всеми старая дева, владелица мелочной лавочки!»

Значение этих сцен не в том, что в них показано частичное разрушение комплекса Пинченос в сознании героини. Мысль Готорна выходит здесь к историко-социальным проблемам общего характера и через них к выявлению позитивного начала в процессе разложения и уничтожения старых, отживших нравственных понятий.

Вчитываясь в текст романа, мы видим, что материальные обстоятельства жизни Гефсибы мало занимают внимание автора. Готорн почти ничего не сообщает читателю о том, каковы именно были затруднения, побудившие ее открыть лавочку, или о результатах ее торговой деятельности. Его интересует совсем другое: каковы перемены, свершившиеся в сознании героини, какова ее эмоциональная, психологическая реакция на случившееся.

Осторожно, но твердо Готорн ведет читателя к мысли, что перемены в жизни и в самоощущении Гефсибы, поначалу воспринимавшиеся как трагические, на самом деле не содержат трагедийного элемента. То, что случилось, — не крах человеческой жизни, а крах ложной нравственной системы. Поворот судьбы, который убил бы английскую «леди», американскую — вернул к жизни. Когда Гефсиба окончательно и бесповоротно сознает, что она больше не «леди», на нее нисходит спокойствие. Она испытывает «легкость» и «радость». После долгих лет монотонного одиночества замкнутой жизни она «вдыхает свежий воздух» и т. д.

Гефсиба обретает новое самоощущение, которое предполагает переоценку привычных ценностей. Готорн и здесь очень осторожен. Переоценка происходит исподволь и не имеет тотального характера. Некоторые элементы комплекса Пинченос столь глубоко въелись в сознание Гефсибы, что их ей не вытравить до самой смерти. Это особенно очевидно в ее отношении к «аристократии», к которой она больше не принадлежит, и к так называемым низшим классам, к которым она не хочет принадлежать, хотя объективная ло-

гика событий ведет ее именно к этому. Как говорит Готорн, «новый опыт привел эту увядшую леди к весьма неблагоприятным выводам касательно характера и манер тех, кого она именovala низшими классами и на кого смотрела до сих пор с самодовольной жалостью человека, имеющего неоспоримое превосходство положения. К сожалению, ей пришлось также бороться с горьким ощущением совсем противоположного толка: мы имеем в виду чувство озлобления против праздноа аристократии, принадлежностью к которой она совсем еще недавно так гордилась».

Процесс переоценки ценностей, начало которого зафиксировано в только что приведенном отрывке, имеет в романе особенное значение, поскольку символизирует внутреннее освобождение героини (пусть неполное) из-под тиранической власти прошлого. В нем, однако, не содержится еще позитивного начала, которое могло бы противостоять этому прошлому.

Готорн превосходно показал силу и живучесть комплекса Пинченoв. Решение поставленной им художественной, а вместе с тем и нравственно-философской задачи предполагало введение в роман положительного фактора, способного выдержать напор пинченoвской морали и одолеть ее. Необходимо было, кроме того, хотя бы в общих чертах, обозначить направление нравственного прогресса. Иными словами, в художественной системе «Дома o семи фронтонах» должны были возникнуть образ Фиби и та комбинация разнородных понятий, которую условно можно обозначить как *комплекс Фиби*.

Образ Фиби — кухни угасающих Пинченoв — создан по принципу всесторонней и всеохватной антитезы. Он противопоставлен Пинченам на всех уровнях — физическом, нравственном, психологическом, социальном, — и символика его противоположна символике пинченoвской цитадели. Подобная заданность образа ведет к некоторой его искусственности, и писателю приходится прилагать немало усилий, чтобы смягчить ее. Потому-то Фиби движется по дому Пинченoв, как бы окруженная росом всевозможных сравнений, уподоблений и философических размышлений автора по поводу ее внешности, характера, натуры и поступков.

Доминирующий элемент в ее «портрете» — солнечный свет⁴⁷. У нее *золотистая* от загара кожа, она носит шляпку из *золотистой* соломы, она привозит с собой *золотистое* деревенское масло, на котором печет блинчики, «более *золотистые*, чем у Гефсибы», ок-

на ее комнаты выходят на восток, она не терпит «лунного света, тайн и загадок», ее стремительное движение по дому уподобляется игре солнечного луча, падающего на пол сквозь дрожащую листву деревьев. Воистину луч света в темном царстве!

Весь облик Фиби, ее лицо, фигура, движения дышат юностью, которая невольно бросает вызов старческой неподвижности Пинченгов и угрюмой ветхости дома с семью фронтонами. Подвижность Фиби, для которой «движение более естественное состояние, нежели отдых», противостоит окостенелости Пинченгов.

Условности, ненатуральности, затхлости мира Пинченгов, замкнувшихся в своем старом доме и полностью оторвавшихся от мира природы, Фиби противопоставлена как «деревенская кухня», чья натура неотделима от естественных сил. Она не просто «близка к природе»; природа в ней самой, и это делает ее отношения с окружающим миром естественными и свободными. Ее мир — мир полей, лесов, рек; он насыщен запахом трав и шелестом листьев. Природа «расположена» к Фиби: цветы при ней цветут ярче, птицы поют громче, а сад и огород буквально оживают под ее руками. Готорн не был ни руссоистом, ни трансценденталистом, но *естественные* аспекты комплекса Фиби невольно заставляют вспомнить знаменитый «Уолден» Генри Торо.

Еще одна область, где комплекс Фиби составляет энергичную оппозицию комплексу Пинченгов, — это сфера практической деятельности. Гефсиба и Клиффорд, равно как и многочисленные их предки, в своем аристократическом снобизме почитали себя выше плебеев, зарабатывающих средства к существованию. Свое неумение и нежелание заниматься «низкими материями» они рассматривали как некую особую добродетель, недоступную низшим классам. Готорн отчетливо дает понять, что видит в этом один из признаков дегенерации. Отсюда, вероятно, преднамеренная «заземленность» образа Фиби, являющая собой полную противоположность пинчевской традиции принципиального безделья. Этот «светлый ангел» умеет постирать, сготовить, вымыть пол, закупить продовольствие, вырастить овощи. Более того, Фиби обладает великолепной деловой хваткой и, несомненно, управляется с лавочкой Гефсибы в тысячу раз лучше, чем ее владелица.

Готорн тонко и осторожно обнажает психологические аспекты взаимоотношений Гефсибы и Фиби, используя их как своего рода преамбулу для переключения всей проблемы в социальный план.

Он заставляет Гефсиду признать превосходство Фиби в практических делах и позволяет ей утешиться мыслью, что та «не леди». Именно здесь исходная точка, с которой начинается, как говорит писатель, «попытка честного сопоставления между новым плебейством и старым аристократизмом». Готорн отрицает законность самой постановки вопроса — леди Фиби или не леди. Честный и здоровый ум не должен даже задаваться таким вопросом. «Вместо того, чтобы спрашивать, имеет ли она основания числиться по разряду леди, следует рассматривать ее как пример соединения женской грации и жизненной приспособленности в обществе. . . где никаких леди вообще не существует. Предназначение женщины в таком обществе — заниматься практическими делами, придавая им особую прелесть. . . » Едва ли есть необходимость пояснять, что в обществе, в котором нет «никаких леди», Готорну виделось недалекое будущее Новой Англии, и это будущее, в его представлении, принадлежало Фиби.

Следует упомянуть и еще об одном важном моменте в демократической концепции Готорна. Основу комплекса Фиби составляет теория регенерации посредством притока «свежей крови», уже не новая ко времени возникновения замысла «Дома о семи фронтонах». Отец Фиби — Пинчен — женился на «простой» женщине, тем самым уронив себя глазах остальных Пинчен. Но именно это обстоятельство оказалось спасительным для данной ветви старинного рода. Наследственность со стороны матери оказалась более мощной и стойкой. Она переломила дегенерирующую тенденцию породы Пинчен и сформировала новую натуру. Случай с Фиби — единственное в романе конкретное приложение означенной теории. Но в отвлеченном виде она излагается неоднократно. Наиболее общую и в то же время крайнюю форму она приобретает в монологе Холгрейва, который говорит, что «по меньшей мере раз в полстолетия каждая семья должна растворяться в великой неразличимой массе человечества и позабывать все о своих предках. Человеческая кровь, чтобы сохранить свежесть, должна течь в скрытых потоках».

Наконец, остается упомянуть о том, что «комплекс Фиби», по мысли Готорна, обладает особой скрытой силой, которая позволяет юной героине подчинить своему влиянию всех действующих лиц романа, включая непримиримого радикала Холгрейва. Именно она в финале произведения становится, так сказать, лидером движе-

ния к новой жизни. Что это за «новая жизнь» — вопрос особый, и к нему мы еще вернемся. Здесь же необходимо со всей настойчивостью подчеркнуть, что именно с идеалом Фиби, а не с радикальными идеями Холгрейва связывал писатель перспективы грядущей демократизации общества.

Образ Холгрейва, с которым сопряжена постановка многих серьезных проблем социально-философского характера, представляет исключительную трудность для расшифровки. В огромной литературе о творчестве Готорна отсутствует единое понимание сущности этого образа и его функционирования в романе. Исследователи по-разному интерпретируют «портрет» Холгрейва, но при этом даже не пытаются спорить друг с другом. Каждая новая интерпретация не отменяет предшествующих, но просто предлагает еще один вариант в дополнение к существующим. По всей справедливости следует признать, что значительная доля вины здесь лежит на самом Готорне, который поставил своих читателей и критиков в весьма затруднительное положение, хотя, возможно, и не сознавал этого.

По-видимому, в Холгрейве мы имеем совмещение нескольких «портретов», каждый из которых мог бы существовать самостоятельно, исполняя свои, только ему свойственные функции. Готорн свел их воедино, пренебрегая издержками этой операции, иногда значительными, ибо смешение функций порождает у читателя ощущение нелогичности, противоречивости высказываний и поступков героя. А поскольку Холгрейву доверены многие суждения и мысли самого Готорна, то неизбежно выходит, что и у автора не всегда концы сходятся с концами.

В соответствии с общим замыслом романа Холгрейв должен был являть собой «портрет» типичного молодого американца и, следовательно, соответствовать тому представлению об американце, которое было распространено во времена Готорна. Его неперменные черты: внутренняя цельность, обширный и разнообразный жизненный опыт, профессиональные навыки в разных областях, отсутствие классического образования, которое компенсируется острой любознательностью и тягой к самообразованию, врожденный демократизм и стремление прославить свое отечество. Американец — мастер на все руки (Jack of all trades), глубоко знающий жизнь и стремящийся к ее усовершенствованию в демократическом духе. На

высшем уровне — это герой франклиновской «Автобиографии»: типограф, ученый, философ, политик, дипломат, государственный деятель, писатель. На низшем — мелвилловский Израэль Поттер: крестьянин, охотник, матрос, солдат. На любом уровне он — патриот и демократ. Размышляя об особенностях характера типичного молодого американца, Эмерсон в своих эссе подчеркивал огромные потенциальные возможности, скрытые в нем. Молодые американцы составляли, в понимании современников, среду, которая должна была дать человечеству новых Ньютонов, Гомеров, Шекспиров, Мильтонов и т. п.⁴⁸

Подобное представление о типичном молодом американце было одновременно и справедливым и ошибочным. Но каково бы оно ни было, оно существовало, и Готорн, без сомнения, разделял его, создавая «портрет» Холгрейва. Оттого он и снабдил своего героя совершенно немыслимой биографией. В прошлом у Холгрейва превеликое множество различных занятий: он был сельским учителем, редактором политического отдела в провинциальной газете, служил приказчиком в лавке, развозил товары парфюмерной фабрики по всей Новой Англии и срединным штатам, практиковал как зубной врач в рабочих поселках, писал очерки и рассказы для журналов, выступал с лекциями о месмеризме, путешествовал по Италии, Франции и Германии, был участником фурьеристской коммуны и, наконец, приобрел профессию дагерротиписта. Поразительный перечень! Его хватило бы на несколько жизней. С некоторым усилием можно себе представить человека преклонных лет, имеющего за плечами столь богатый и разнообразный опыт, и абсолютно невозможно представить себе подобную «карьеру» применительно к Холгрейву, которому всего двадцать один год от роду.

Предлагая читателю этот концентрат, Готорн как бы говорил: «не сомневайтесь, перед вами самый что ни на есть типичный молодой американец». Впрочем, во всем этом есть оттенок иронической усмешки. Готорн был далек от безоглядной идеализации «молодого американца». В портрете Холгрейва мы найдем поистине убийственные штрихи. Это о нем сказано, что хотя он и считал себя мыслителем, но «едва достиг той точки, где образованный человек начинает думать».

Представив Холгрейва читателю в качестве типичного молодого американца, Готорн дает ему характеристику, которая одновременно подтверждает принадлежность героя к означенной категории и

освещает такие стороны понятия, которые обычно оставались в тени. «Если взять его целиком, — говорит писатель, — с его культурой и недостатком культуры; с его незрелой, дикой и туманной философией и с практическим опытом, который противостоит некоторым ее тенденциям; с его великодушным стремлением к благополучию человека и его пренебрежением ко всему, что веками утверждалось во имя человека; с его верой и неверием; со всем тем, что у него есть и чего ему недостает, — он вполне подходит для того, чтобы выступать в качестве представителя своих сверстников-американцев».

Ирония Готорна свидетельствует о том, что он не обольщался достоинствами и возможностями своих молодых соотечественников. Но это не меняет дела. Холгрейв был ему нужен в роли типичного молодого американца, представителя *следующего поколения*, которому суждено было строить ближайшее будущее Америки. Отсюда и головокружительная комбинация штрихов в его «портрете», в том числе и невероятная биография.

В другой своей ипостаси Холгрейв выглядит совершенно иначе. Он писатель и лагерротипист, т. е. художник, которому дана способность проникать взором под поверхность жизни и угадывать глубоко скрытую истину. Холгрейв-художник вовсе не похож на Холгрейва — «молодого американца». Он как бы стоит в стороне от жизни, наблюдая ее бесстрастным взором. В драме бытия он зритель, извлекающий из нее уроки. Образ Холгрейва-художника очерчен в полном соответствии с представлениями Готорна о месте художника в жизни. Общеизвестно, что Готорн исповедовал необходимость одиночества для художника. Творческий процесс в его глазах предполагал известную степень изоляции творца от общей суесть практической жизни. Писатель верил, что художник должен творить и осваивать свой собственный мир, каковым для него является «внутренний мир реальности духа». Иными словами, проныцательный наблюдатель и творец Холгрейв имеет мало общего с Холгрейвом-учителем, редактором, торговцем, неугомным и деятельным «молодым американцем». Он мудро ведет читателя по дому о семи фронтонах, открывая ему истину и показывая подлинное лицо и смысл тех или иных событий, явлений и характеров. Он мудр мудростью автора, который вкладывает в его уста собственные слова. Холгрейв-художник выступает как доверенное лицо автора.

В третьем ракурсе Холгрейв предстает перед читателем как

яростный радикал и беспощадный демократ, ниспровергатель устоев и борец против наследия «проклятого прошлого», власть которого ему представляется чудовищной. В его гневных инвективах слышатся голоса Джефферсона и Скидмора, только Холгрейв еще более непримирим в своей ненависти к прошлому. Оно видится ему в облике мертвого великана, чей труп настоящее вынуждено таскать за собой и расходовать на это все свои силы. В страстных инвективах Холгрейва бесспорно получили отражение горячие дискуссии 30-х и 40-х годов XIX века, центральной мыслью которых была необходимость решительной демократизации общества. Разрушение антидемократических традиций или, говоря иными словами, уничтожение власти прошлого представлялось одним из важнейших этапов на этом пути.

Радикальные речи Холгрейва, как правило, имеют более эмоциональный, нежели рациональный характер, и написаны языком, в котором образность и метафоричность явно преобладают над логическим способом изложения. Сошлемся в качестве примера на один из наиболее характерных монологов Холгрейва. Он начинается мыслью, явно заимствованной у Скидмора («Мертвец, если он своевременно написал завещание, распоряжается богатством, которое ему более не принадлежит. . .»), но далее развивается в направлении некой универсальной и всеобъемлющей метафоры (мертвец правит миром живых): «Мертвец сидит во всех наших судейских креслах. Живые судьи только и делают, что разыскивают и повторяют его решения. Мы учимся по книгам мертвца! Мы смеемся шуткам мертвца! . . . Мы болееем болезнями мертвца и умираем от лекарств, которыми мертвые доктора убивали своих пациентов! Мы поклоняемся живому Богу в соответствии с верой мертвца! Что бы мы ни захотели сделать по собственному почину, везде нас останавливает железная рука мертвца! . . . Нам нужно умереть самим, прежде чем мы сможем оказывать должное влияние на наш мир, который тогда уже будет не нашим миром, а миром другого поколения».

Естественно, возникает вопрос: в каком отношении позиция Холгрейва — радикала и ниспровергателя — находится к позиции автора романа? С Холгрейвом-художником дело обстояло просто. Там герой являл собой в некотором роде alter ego писателя. Здесь все сложнее. С одной стороны, Готорн как будто бы разделяет основную идею Холгрейва о губительной власти прошлого. Об этом, соб-

ственно, написан весь роман. Холгрейву доверено изложение этой идеи в наиболее общей и наиболее резкой форме. Исследователями установлено, что некоторые из «формулировок Холгрейва» встречаются в записных книжках Готорна. В частности, только что процитированная речь Холгрейва почти дословно повторяет запись, сделанную писателем в октябре 1844 года, т.е. за пять лет до того, как он приступил к работе над романом. С другой стороны, он сплошь и рядом «отмежевывается» от идей Холгрейва, «поправляет» юного радикала, а иногда дискредитирует его идеи, давая ему в союзники безумца Клиффорда и как бы подчеркивая этим безумие самих идей.

Сопоставление позиций писателя и его героя ведет нас к заключению, что в некоторых вопросах герой, с точки зрения автора, был прав, кое в чем заблуждался частично, а кое в чем — полностью. Каждый монолог и каждое действие персонажа непременно сопровождаются оценочным комментарием автора, указывающим на справедливость или ошибочность его суждений. Например: «В главном, в том, что лучшие времена наступят, художник был без сомнения прав. Он ошибался, однако, полагая, что именно этому веку... суждено сменить обветшалые одежды древности на новое платье... Он ошибался и в том, что соразмерял нескончаемые преобразования с коротким отрезком собственной жизни».

К числу абсолютных заблуждений Холгрейва писатель относил и нигилистическую позицию касательно традиций семейной жизни, фамильного очага, супружеской любви. Эти вещи Готорн почитал священными, видел в них нравственную опору американской демократии и залог счастливого будущего нации.

В финале романа Готорн заставил своего героя преодолеть заблуждения и исправить ошибки, причем с такой поспешностью, что внезапная трансформация этого персонажа кажется искусственной и малоубедительной.

И, наконец, последний «портрет» Холгрейва — это классический портрет молодого героя романтического романа. В этом качестве он, пожалуй, наименее интересен и наиболее традиционен. Он молод, благороден, энергичен, смел и совершает все, что полагается совершить герою. Потомок Молов, он влюбляется в прекрасную Фиби, наследницу Пинченгов, женится на ней, покончив разом с застарелой враждой, пресловутым «проклятием» и домом о семи

фронтах. В придачу он получает несколько сот тысяч долларов и загородный дом судьи Пинчена. Именно туда и переезжает молодая чета, прихватив с собой престарелых родственников Фиби и «уличного философа» дядюшку Веннера. Там их ждет новая, счастливая жизнь. Впрочем, как уже говорилось, тут нет заслуги Холгрейва. Он следует по пути, предначертанному его молодой женой, позабыв о своих радикальных заблуждениях.

Четыре «портрета» Холгрейва не всегда совмещаются. Отдельные их черты вступают в противоречие друг с другом. Но это, как ни странно, не уничтожает художественной цельности образа, хотя и несколько снижает его логическую убедительность.

Финал «Дома о семи фронтонах» до сих пор вызывает споры среди историков американской литературы. Каждый исследователь творчества Готорна считает своим долгом предложить собственное объяснение «непоследовательности», «парадоксальности» и «нелогичности» заключительных страниц романа. Впрочем, свой вклад в интерпретацию этих страниц внесли не только критики и литературоведы. В роли комментаторов-добровольцев выступили и такие прославленные писатели, как Энтони Троллоп, Генри Джеймс, Дэвид Лоуренс.

Троллоп, например, полагал (и большинство критиков с ним согласилось), что неожиданный поворот событий в последней главе противоречит основным идеям «Дома о семи фронтонах» и «*совершенно не похож на Готорна*». Можно подумать, заметил Троллоп, что финальные страницы писал не Готорн, а какой-нибудь третьестепенный сочинитель популярных «романов из жизни», которому попала в руки неоконченная рукопись⁴⁹. Д. Г. Лоуренс, не рассуждал о том, «похожа» или «не похожа» на Готорна последняя глава. Он нарисовал ироническую перспективу «светлого будущего» молодых героев: жизнь их движется по накатанному пути, к ним не липнет паутина прошлого, их не терзают никакие призраки; они занимаются фотографией и превращают это свое занятие в «солидное и здоровое финансовое предприятие. . . Вендетта окончена, и молодая пара, укрывшись черным покрывалом фотографа, достигает полного взаимопонимания, равно как и коммерческого процветания. *Vivat industrial!*»⁵⁰

Заключительная глава «Дома о семи фронтонах» и впрямь содержит вещи, которые могут показаться странными и нелогичны-

ми. Стремясь вырваться из-под власти прошлого, герои покидают пинченковский дом и переселяются... в другой пинченковский дом! Автор, столь подробно и много рассуждавший о том, как опасно и жестоко обрушивать на головы потомков несправедливо добытое богатство, собственными руками наваливает на своих героев богатство судьбы Пинчена, добытое путями, которые едва ли кто-нибудь решится назвать праведными. Последний из рода Молов — разрушитель традиций Холгрейв — несколько неожиданно из радикала и демократа превращается в консерватора, и трансформация эта совершается с неправдоподобной стремительностью. И, конечно же, читателя поражает сочувственная позиция автора, которому ничуть не жаль утраченного радикализма и стремления героя *все переделать заново*.

Некоторые критики (Р. фон Абель, М. Бьюли и др.)⁵¹, следуя по пути, проложенному Лоуренсом, принялись додумывать дальнейшую судьбу героев «Дома о семи фронтонах», исходя из условий, предлагаемых последней частью романа. Результаты этой операции оказались сокрушительными. Герои регрессируют и в лучшем случае возвращаются в изначальное свое состояние. Власть прошлого, от которого они пытались уйти, оказывается крепче прежнего. Они снова связаны по рукам и ногам пинченковским домом, пинченковским богатством, пинченковскими предрассудками. Иными словами, пинченковский комплекс опутывает их своими цепями с новой силой.

Естественно, возникает вопрос: зачем писатель создал финал, перечеркивающий в значительной мере весь роман? Одни полагают, что развязка по духу своему полностью противоречит общей атмосфере романа, и потому ее следует считать иронической. Другим представляется, будто Готорн внял голосу читателей и критиков, которые жаловались на безысходную мрачность «Алой буквы», и решил закончить новый свой роман легким, оптимистическим, жизнерадостным аккордом, чего бы это ни стоило. Третьим кажется, что Готорн даже не пытался представить себе будущее своих героев, поскольку ни собственный жизненный опыт, ни воображение не могли подсказать ему, каково будет воздействие колоссального богатства на судьбу молодой четы. Он будто бы априорно предположил, что в демократическом обществе *частное* богатство не может послужить фундаментом *общественного* зла, как это было в «автократическую эпоху» полковника Пинчена, и, стало быть, для

него в трансформациях последней главы не содержалось никакого противоречия.

Существует еще множество разнообразных толкований и объяснений заключительной части «Дома о семи фронтонах»: от серьезных и добросовестных до вздорных и нелепых (вроде предложения «не обращать внимания» на противоречия последней главы, поскольку Готорн «не был мыслителем»). Едва ли есть необходимость излагать их здесь. Все они субъективны и несколько не содействуют раскрытию намерений писателя. Однако есть смысл обратить внимание на типические ошибки, встречающиеся почти у всех интерпретаторов. Их немного, но именно они открывают широкий простор для произвола и субъективизма.

Прежде всего следует указать на недопустимость сочинения фантазий на тему о том, что станется с героями впоследствии. Готорн мог бы и сам написать об их грядущей жизни, если бы видел в том необходимость. Однако он этого не сделал. Роман есть завершенное художественное целое. Он кончается там, где кончается, и прибавлять к нему ничего нельзя. А кончается он отъездом героев из старого дома. Здесь финал истории, рассказанной писателем. Она не имеет продолжения. Можно сколько угодно и как угодно представлять себе будущее Гефсибы, Клиффорда, Фиби и Холгрейва, но к роману это уже не будет иметь решительно никакого касательства. Читатель прощается с ними в момент отъезда. Остальное — от лукавого.

Другая ошибка критиков заключается в том, что они подознательно отождествляют взгляды, выраженные в многочисленных монологах Холгрейва, с позицией самого Готорна. Тем самым в художественной системе романа высказывания этого героя приобретают значение истины, а его трансформация в финале выглядит как необъяснимое и беспричинное ренегатство, которое кажется вдвойне парадоксальным, поскольку Готорн описывает трансформацию воззрений Холгрейва с очевидным сочувствием.

Между тем образ Холгрейва в «Доме о семи фронтонах» отнюдь не является, как принято говорить, *рупором авторских идей*, хотя некоторые из его соображений излагаются Готорном вполне сочувственно. Взаимоотношения автора и героя сложнее, чем в других случаях. Судья Пинчен, например, в своих помыслах, словах и поступках всегда неправ. Фиби, например, всегда права. О Холгрейве нельзя сказать, что он всегда прав или всегда неправ. Но он, ес-

ли стать на позицию автора, не прав в достаточной степени и в достаточном количестве вопросов, чтобы его обращение к истине выглядело как резкая перемена взглядов.

Особенная путаница возникает при попытках трактовать заявление Холгрейва, что теперь он сделался консерваторм. Этот *новый консерватизм* героя противопоставляется его прежнему радикализму и демократизму, а заодно и демократизму самого Готорна, который, по идее, не должен был бы сочувствовать консервативным устремлениям своего героя в финале романа. Все это проистекает от упрощенного и неисторического толкования самих понятий *консерватизм* и *демократизм*. Сегодня они часто мыслятся как понятия антагонистические. В Америке готорновских времен дело обстояло иначе. «Истинный демократ консервативен», — сказал как-то Фенимор Купер, и никто не счел это парадоксом. Демократами были сторонники демократической партии, но демократами были и трансценденталисты, люто ненавидевшие эту партию. «Беспощадный демократ» Герман Мелвилл с сомнением наблюдал за деятельностью демократов-аболиционистов, опасаясь, что они погубят завоевания американской революции. Разновидностей демократизма было превеликое множество, и далеко не все противостояли консерватизму. Понятие «консервативный демократ» было столь же обычным, как, скажем, «радикальный демократ». Консервативный демократ мыслил себя истинным защитником и охранителем американской демократии, оберегающим ее от покушений не только «справа», но и «слева».

Готорн был демократом во всех отношениях. Он верил в принцип народовластия, активно поддерживал демократическую партию и был сторонником сословного равенства. Общий демократический прогресс в Америке представлялся ему в принципе достижимым. Но осуществление его Готорн мыслил не столько в рамках политического или социального развития, сколько в виде сложного процесса нравственного преобразования человека. Оно рисовалось ему первым и необходимым условием, обеспечивающим действительность любых реформ и гарантирующим благотворность всех аспектов материального прогресса. В отличие от трансценденталистов, Готорн не верил в изначальную добродетель человека. Человеческое сердце не было для него вместилищем божественного разума. Покуда люди, писал он в одном из своих программных рассказов, не найдут способа очистить человеческое сердце, оно будет снова

и снова рождать несправедливость и нищету все в том же виде, а то и в новом, похуже прежнего! Немедленные реформы, за которые ратовали многие радикальные демократы, вызывали у писателя скептическое отношение. Кардинальная задача виделась ему в нравственной перестройке человеческого сознания.

К этому следует добавить, что Готорн не полагался на силу человеческого интеллекта, который он именовал «слабым инструментом» и считал способным лишь на осуществление «поверхностных» реформ. Все эти реформы, по его мнению, смогут дать желанный результат только в том случае, если будут покоиться на фундаменте нравственного преобразования человека. «В противном случае, — говорит Готорн, — все наши достижения развеются как сон».

Сказанное ведет нас к заключению, что радикализм Холгрейва, его реформаторский пафос, его экстремистские предложения ни в коем случае не могут отождествляться с позицией самого писателя. Нравственная задача, над которой размышлял Готорн, была бы не по зубам Холгрейву — радикалу и реформатору. Следовательно, трансформацию воззрений Холгрейва следует рассматривать не как отказ от истины, но как шаг на пути к ней. Его новообретенный консерватизм — необходимое условие союза с Фиби, а самый союз имеет в замысле романа первостепенное значение. В нем не просто запечатлен романтический альянс двух любящих сердец. В символическом плане это союз интеллекта и нравственности, который один только и в силах, как полагал Готорн, решить великую демократическую задачу современности.

В сущности главной силой, противостоящей в романе комплексу Пинченгов, следует считать не демократические идеи Холгрейва, несовместные с пинченовским «аристократизмом», но нравственный комплекс Фиби — «деревенский кузины» угасающих Пинченгов. Большинство исследователей творчества Готорна упускает из виду это обстоятельство и потому оказывается бессильно «расшифровать» мнимую нелогичность финальных сцен романа.

Таким образом, мы видим, что большинство недоразумений при истолковании заключительной главы происходит от смешения позиции автора с позицией его героев, в особенности Холгрейва. При этом критики как-то забывают, что Готорн не был противником частной собственности, врагом домов, построенных в расчете на многие поколения, традиций семейного очага и т. п. Он возражал не против этих «солидных нереальностей» как таковых, но против

определенного рода нравственного наследия, передававшегося вместе с ними от поколения к поколению.

Другие недоразумения возникают главным образом потому, что истолкователи с непостижимым легкомыслием забывают об эстетической специфике текста. Перед ними роман, т. е. определенная художественная система, внутри которой действуют свои законы. Ее не следует трактовать как некую сумму реальных жизненных фактов, за которые Готорн несет личную ответственность. Мы не станем здесь подробно рассматривать все случаи подобного критического произвола. Ограничимся лишь одной иллюстрацией.

Ряд критиков икриминируют Готорну непоследовательность, выражающуюся в том, что герои романа, вырвавшись, наконец, из пинченковского дома, переселяются в другой пинченковский дом. При этом они упускают из виду, что в художественной системе романа — это не просто дом, принадлежащий Пинченам, но художественный образ, исполненный глубокого символического значения. Он построен таким образом, что само это semifронтонное сооружение олицетворяет в сознании читателя безнравственную власть прошлого над человеком. Его стены, убранство, атмосфера подчиняют себе человека и диктуют ему поведение. Дом, выстроенный полковником Пинченом, — символическое воплощение определенной нравственной системы, которую мы назвали комплексом Пинченков, а Готорн именовал «неизбежными чертами характера». Отъезд героев из этого дома — акт символический. Он означает разрыв с прошлым, освобождение от его власти, торжество над пинченовским комплексом. Дом покойного судьи, куда отъезжают герои, в художественной системе романа не занимает никакого места. Он ничего не воплощает, ничего не символизирует, и вообще он только упомянут. Поэтому переезд героев в «другой пинченковский дом» никак не вступает в противоречие с их отъездом из дома о семи фронтонах, и недоумение критиков не имеет под собой решительно никаких оснований. Тут важно не куда герои уехали, а откуда. И в этом нет натяжки или искусственности. Жизнь дает нам немало примеров, когда вопрос о том, *откуда* уходит человек, гораздо важнее вопроса, *куда* он уходит. Вспомним знаменитый уход Толстого из Ясной Поляны. Кому придет в голову спрашивать, *куда* он уходил?

При своем появлении «Дом о семи фронтонах» был встречен восторженно и читателями, и критикой. Сам Готорн считал, что

новый роман превосходит по своим достоинствам и его рассказы, и вышедшую ранее «Алую букву». По-видимому, он ошибался. Сегодня «Алую букву» читают чаще и знают лучше, чем другие его романы. Тем не менее «Дом о семи фронтонах» остается заметным явлением в истории американского романтизма и важной вехой в творческой жизни Готорна.

«Блайтдейл»

«Блайтдейл» («The Blithedale Romance», 1852) — единственный роман Готорна, целиком основывающийся на материале современной жизни и личном опыте писателя. Это не означает, впрочем, что автор отказался от своих прежних художественных принципов и убеждений. «Блайтдейл» в такой же степени романтический роман, как «Алая буква» или «Дом о семи фронтонах». Об этом свидетельствуют его образная система, сюжет, композиция, повествовательная манера.

В романе всего шесть активно действующих персонажей: молодой поэт Кавердейл (от его лица ведется повествование), «железный» фанатик-реформатор Холингуорт, демонический «месмерист» профессор Вестервельт, Моды — полунищий старик с таинственным прошлым, и традиционная для романтической прозы пара молодых женщин⁵² — умная, яркая, страстная брюнетка Зенобия и кроткая, нежная блондинка Присцилла. Все они несут на себе печать стереотипа, распространенного в американской романтической прозе и в творчестве самого Готорна.

Взаимоотношения между персонажами и, соответственно, развитие действия определяются любовными эмоциями, сплетающимися в запутанный клубок. Кавердейл, поверхностно влюбленный в Зенобию, глубоко и «пожизненно» любит Присциллу; Зенобия и Присцилла влюблены в Холингуорта, который, кажется, любит обеих, но в сущности предан одной страсти — страсти к реформе. Эмоциональная стихия «Блайтдейла» осложнена к тому же обертонами: взаимоотношения Зенобии и Присциллы противоречивы, поскольку, будучи единокровными сестрами, они испытывают взаимное притяжение, а соперничество в любви порождает в них взаимоотноотталкивание. Подобных обертонов в романе довольно много. Читатель легко их обнаруживает, поскольку автор прочерчивает их достаточно отчетливо. Сложность и запутанность эмоциональных отношений ведет героев к печальному, а иногда трагическому

концу. Зенобия кончает жизнь самоубийством, Холингсуорт терпит жестокое поражение в своих реформаторских прожектах и ведет безрадостную жизнь с Присциллой в маленьком коттедже, Кавердейл забрасывает поэзию и *просто существует*, безбедно, но и беспечно.

Все сказанное, однако, не отменяет того факта, что «Блайтдейл» — роман, теснейшим образом связанный с живой современностью и биографическим опытом Готорна. Действие его разворачивается преимущественно в фурьеристской коммуне, а наблюдения и размышления писателя по поводу утопического социального эксперимента составляют столь же важную часть повествования, как и любовные переживания героев.

В 1841 году тридцатисемилетний Готорн вступил в коммуну Брук Фарм, организованную группой трансценденталистов под руководством Джорджа Рипли, единственного среди них фурьериста. Ни в организации коммуны, ни в том, что Готорн принял в ней участие, не было ничего экзотического или сенсационного. Сороковые годы XIX века в истории Соединенных Штатов были временем многочисленных утопических экспериментов. Колонии, поселения, общины, цель которых состояла в том, чтобы проверить на практике некие новые принципы экономической и социальной организации, вырастали как грибы. Теоретические концепции, положенные в основу экспериментов, обладали необыкновенной пестротой и разнообразием: от утопического социализма Оуэна и Фурье до религиозного «братства во Христе» и вегетарианства. Многие из этих колоний и коммун создавались с единственной целью — предложить образец «правильной» жизни, который помог бы соотечественникам осознать «неправильность», порочность их собственного существования. Строительством новой жизни в недрах старого общества занимались проповедники и философы, служащие и ремесленники, группами и в одиночку. Они создавали сельскохозяйственные коммуны или просто уходили в леса, где строили себе хижинки и пытались «выключиться» из всех экономических и социальных связей, дабы не испытывать деформирующего воздействия капиталистической системы на собственное сознание.

Естественно, что американская литература не осталась в стороне от этих событий. В 40-е и 50-е годы появилось множество сочинений, содержащих описание жизни в утопических колониях, ее прославление или жестокую критику. Наиболее заметными в этой

сфере явлениями были «Колония на кратере» Купера, «Уолден, или Жизнь в лесу» Торо и «Блайтдейл» Готорна. В подавляющем большинстве американские романтики были далеки от идей утопического социализма. Интуитивно они понимали непреложность и всеобщую обязательность экономических законов, действующих в обществе, и с недоверием воспринимали всякую попытку ускользнуть от них за стенами колоний и коммун. Готорн полностью разделял их сомнения.

Оговоримся сразу: «Блайтдейл» не документальный очерк. Это — роман. Готорн, не без основания боявшийся, что читатели воспримут книгу как изображение жизни Брук Фарм, написал специальное предисловие, где всячески подчеркивал, что характеры, созданные им, — плод чистого вымысла, что изображение деятельности колонистов — лишь побочное ответвление, не имеющее существенного значения для «главной задачи повествования», что это всего лишь «декорация», на фоне которой «играют» существа, порожденные его воображением. И в то же время писатель признавался, что «держал в уме» колонию Брук Фарм и пользовался воспоминаниями, чтобы придать «оттенок жизнесподобия» повествованию. «Держал в уме» — это сказано скромно и явно недостаточно. «Блайтдейл» представляет огромный интерес как *документ эпохи*. В наблюдениях автора и в его размышлениях по поводу жизни колонистов, задач, которые они ставили, результатов их деятельности мы обнаруживаем взгляд очевидца, опирающийся на факты, и точку зрения романтика, оценивающего утопический эксперимент как таковой.

В третьей главе романа Готорн исчерпывающе, хотя и кратко, излагает главную задачу, как ее понимали колонисты: «Железные рамки общества остались позади; мы уничтожили те пути, которые заставляют идти по проторенным дорожкам современного общественного строя даже таких людей, которые чувствуют его пустоту и скуку не меньше нас. Иные из нас сошли с амвона, другие отбросили в сторону перо, третьи захлопнули свои бухгалтерские книги... Нашей целью (она была, бесспорно, благородна, но в то же время неразумна) было отказаться от обеспеченного положения ради того, чтобы показать человечеству пример жизни, основанный на принципах, лучших, чем те лживые и жестокие принципы, которые во все времена управляли жизнью человеческого общества»⁵³. Именно так: не перестроить общество, а подать пример.

Участники эксперимента не были реформаторами, если не считать Холингсуорта, да и тот был фанатически привержен лишь одной цели — исправлению преступников через тюремную реформу. У них не было строгой теории, на основе которой они могли бы надеяться переделать мир. Они объединились на негативной платформе. Как говорит Готорн, каждый из них «имел те или другие причины быть недовольным прежним обществом и каждому хотелось уйти из него. Однако в вопросе о том, что именно должно заменить устаревший общественный строй, мы далеко не были так единодушны»⁵⁴.

Легко заметить, что программа обитателей Блайтдейла, если это можно назвать программой, имела сугубо нравственный смысл. Своей жизнью они надеялись утвердить новые ценности: облагораживающее воздействие труда, наслаждение интеллектуальной деятельностью, вольную жизнь в тесном общении с природой; возвышающее душу воздействие искусства. Тем самым они намеревались наглядно продемонстрировать ложность идеалов буржуазной цивилизации.

Поначалу они были полны высоких замыслов и надежд. Вскоре, однако, обнаружилось, что их независимость от общества весьма относительна, а трудовая практика мало соответствует тому, что рисовалось в воображении. Это несоответствие замысла и действительности постоянно подчеркивается в романе; а история Блайтдейла — это, если угодно, история разрушения утопических иллюзий. Первой рухнула надежда на экономическую независимость. «Свободное» сельскохозяйственное производство незамедлительно столкнулось с рынком и вынуждено было подчиниться его законам. Затем рассыпались в прах интеллигентские мечтания о физическом труде, одухотворенном благородной идеей. «Пока наше предприятие находилось лишь в состоянии теории, — замечает автор, — мы наслаждались мечтами об одухотворении труда. На труд мы смотрели как на молитву, как на религиозную церемонию. Нам казалось, что каждый удар нашей лопаты обнажит какой-нибудь корень мудрости. . . Комья земли, которые мы беспрестанно выворачивали, никогда не превращались в мудрость. Они не только не вызывали новых мыслей, но наши мысли, наоборот, все больше задерживались туманом. Наш труд был довольно бессодержателен, и к вечеру наш ум мутнел от усталости»⁵⁵.

Недоверие к утопическим предприятиям было характерно для

большинства американских романтиков, в том числе и для Готорна, у которого оно подкреплялось личным опытом. Подобно Куперу, Мелвиллу и другим, он положил немало сил, чтобы доказать их практическую неосуществимость. Это не значит, однако, что он отказывался от нравственного идеала, положенного в основу утопических мечтаний. В «Блайтдейле» немало поэтических страниц, воспевающих дух товарищества, братства, сотрудничества, взаимного уважения, альтруизма, которым питались надежды участников эксперимента. И даже в заключительной главе слышится ностальгическая нота — воспоминание о «прекрасном плане благородной и неэгоистической жизни». Блайтдейл распался, идеал сохранился. Именно это дает нам основание отнести роман к многочисленным романтическим утопиям, появившимся в американской литературе 20 — 50-х годов XIX века. Цель их заключалась не в том, чтобы предложить соотечественникам реальные пути к социальным преобразованиям, но в том, чтобы сотворить некий (часто условный) идеал, на фоне которого недостатки и пороки буржуазной цивилизации представлялись более отчетливо и контрастно.

Сказанное выше не означает, что Готорн «переключился» на современность и утратил интерес к пуританскому прошлому Новой Англии. Корни утопической идеологии, истоки социально-нравственного идеала он видел не в трудах Томаса Мора, Кампанеллы, Оуэна или Фурье, но в идеях, планах и практических действиях «отцов-пилигримов», первых иммигрантов-пуритан, основателей теократических коммун, влекомых утопической идеей создать «Новый Эдем» на «Новой земле». Именно здесь начинается для Готорна цепочка, далеким звеном которой является Блайтдейл. Недаром на страницах романа то и дело возникают исторические параллели и реминисценции, напоминающие о деяниях пуританских предков.

Заметим также, что практической деятельности колонистов уделено сравнительно мало внимания. Писателя гораздо больше привлекают нравственно-психологические процессы, разрушающие дух идеального содружества. Он внимательно следит за тем, как чувство братства вытесняется эгоизмом, вера разрушается скептицизмом, любовь уступает место антагонизму, идеальные порывы — тривиальным поступкам. И это тоже связывает «Блайтдейл» с предшествующим творчеством Готорна. В сущности почти все персонажи романа заражены духом времени, воплощенным в эгоистическом индивидуализме. Разрушительное воздействие этой «инфекции» на

идеальные предначертания и составляет предмет художественного исследования в «Блайтдейле».

Таким образом, «Блайтдейл» — это романтический роман, причем типично готорновский. Но, кроме того, это еще историческое свидетельство, приоткрывающее завесу над жизнью и судьбой утопических колоний в Америке 1840-х годов. Сам Готорн, как уже говорилось, отрицал документальную ценность своего сочинения. В предисловии он высказал надежду, что кто-нибудь из участников Брук Фарм — Рипли, Дэйна, Дуайт, Чаннинг, Бертон или Паркер — напишет историю колонии. Надежда его частично оправдалась. Существует несколько таких историй. Но авторы их, как правило, поглощены конкретными фактами и мало заботятся о том, чтобы передать нравственную атмосферу, внутреннее самоощущение участников эксперимента, конфликт между замыслом и реальностью и постепенное разрушение замысла. В этом отношении книга Готорна остается уникальным свидетельством.

Заключение

Заслуги Натаниеля Готорна перед американской и мировой литературой велики и бесспорны. Он создал прекрасные произведения, которые с пользой и удовольствием будут читать еще многие поколения читателей во многих странах света. Более того, он проложил новые пути, явился родоначальником «готорновской традиции», не иссякшей по сей день. Как справедливо заметил Малькольм Каули, «он двинул вперед искусство прозы. Первым среди американских писателей, даже раньше, чем По, а возможно, и вообще впервые в мире он начал писать настоящие рассказы, рассказы в современном смысле слова: не отрывки или эпизоды, а повествования, построенные вокруг единого действия и обладающие цельностью лирических стихотворений»⁵⁶.

Новаторство Готорна, однако, не исчерпывается его достижениями в жанре рассказа. Отвечая на запросы времени, он создал новый тип исторического повествования, сменивший в 50-е годы XIX века традиционный исторический роман куперовской школы и утвердившийся затем в американской литературе второй половины столетия. Здесь исходная точка развития национальной прозы более позднего времени.

Но главное, чем американская словесность обязана Готорну,

это — искусство психологического повествования. Еще полвека назад В. Л. Паррингтон заметил, что Готорн, «равнодушный к романтике любви и приключений, интересовался исключительно романтикой нравственности — сдвигами в душе, терзаемой больным воображением»⁵⁷. Это сказано не очень точно. Едва ли справедливо утверждать, что писатель был абсолютно равнодушен к романтике любви. Достаточно вспомнить «Блайтдейл». И далеко не всегда внимание его было приковано к больному воображению. Но все же в словах Паррингтона содержится рациональное зерно. Уже в ранних рассказах Готорна обнаруживается стремление проникнуть под поверхность, которую образуют внешний облик, слова и поступки человека. Писателя тянуло в глубины сознания, к истокам человеческой мысли и чувства. И чем дальше, тем острее становился его интерес к психологии. Сегодня уже не может быть сомнений в том, что американская психологическая проза начинается с По и Готорна. В отличие от По, Готорн меньше интересовался психологией поведения. Его больше привлекала психология нравственности. На этом пути он сделал немало трагических открытий, но упорно продолжал двигаться вперед. О нем можно сказать его же собственными словами: «Читая в чужих душах с прозорливостью почти сверхъестественной, художник не видел смятения в собственной душе». Оно охватило его лишь в конце жизни, и тогда он почувствовал бессилие собственного пера.

ПРЕДЕЛЫ ВСЕЛЕННОЙ ГЕРМАНА МЕЛВИЛЛА

В литературной истории Соединенных Штатов творчество Германа Мелвилла (1819–1891) — явление выдающееся и своеобразное. Писатель давно уже причислен к классикам американской словесности, а его замечательное творение — «Моби Дик, или Белый Кит» (1851) — с полным основанием считается одним из шедевров мировой литературы. Жизнь Мелвилла, его сочинения, переписка, дневники досконально изучены. Существуют десятки биографий и монографий, сотни статей и публикаций, тематические сборники и коллективные труды, посвященные различным аспектам творчества писателя. И все же Мелвилл как личность и как художник, прижизненная и посмертная судьба его книг продолжают оставаться загадкой, до конца не разгаданной и не объясненной.

Жизнь и творчество Мелвилла полны парадоксов, противоречий и трудно объяснимых странностей. Так, например, у него не было сколько-нибудь серьезного формального образования. Он никогда не обучался в университете. Да что там университет! Суровая жизненная необходимость вынудила его бросить школу в возрасте двенадцати лет. Вместе с тем книги Мелвилла говорят нам, что он был одним из образованнейших людей своего времени, осведомленным во многих науках (особенно в философии). Глубокие прозрения в сферах гносеологии, социологии, психологии, экономики, с которыми читатель сталкивается в его произведениях, предполагают не только наличие острой интуиции, но также и солидный запас научной информации. Где, когда, какими путями он ее приобретал? Можно только предполагать, что писатель обладал способностью к чудовищной концентрации внимания, позволяющей ему в короткое время осваивать огромное количество информации и критически ее осмысливать.

Или возьмем характер жанровой эволюции творчества Мелвилла. Мы уже привыкли к более или менее традиционной картине: молодой литератор начинает со стихотворных опытов, затем пробует себя в кратких прозаических жанрах (набросок, очерк, рассказ), потом переходит к повестям и, наконец, достигнув известной зрелости, берется за создание крупных «полотен». У Мелвилла все было наоборот: он начал с повестей и романов, затем взялся за сочинение рассказов и закончил свой творческий путь как поэт.

В творческой биографии Мелвилла не было ученического периода. Он не пробивался в литературу, он «ворвался» в нее, и первая же его книга — «Тайпи» (1846) — принесла ему широкую известность в Америке, а затем в Англии, Франции и Германии. В дальнейшем мастерство его возрастало, содержание книг становилось более глубоким, а популярность необъяснимым образом падала. «Омут» (1847), «Редберн» (1849) и «Белый бушлат» (1850) были восприняты критикой и читающей публикой спокойно, без особого энтузиазма; «Моби Дик» вызвал всего лишь холодное недоумение, а последние романы были встречены с неудовольствием и непониманием. Чем не парадокс?

К началу 60-х годов Мелвилл был «намертво» забыт современниками. В 70-е годы один английский почитатель его таланта пытался разыскать Мелвилла в Нью-Йорке, но безуспешно. На все расспросы он получал равнодушный ответ: «Да, был такой писатель. Что с ним теперь — неизвестно. Кажется, умер». А Мелвилл, который «кажется, умер», жил тем временем в том же Нью-Йорке и служил досмотрщиком грузов в таможне. Вот и еще один загадочный феномен, который можно назвать «молчанием Мелвилла». В самом деле, писатель «замолчал» в расцвете сил и таланта (ему не было и сорока лет) и молчал три десятилетия кряду. Если он и писал что-либо в эти годы, то об этом стало известно лишь через тридцать лет после его смерти, когда биографы добрались до его архива. Единственное исключение составляют два сборника стихотворений и поэма, опубликованные мизерным тиражом за счет автора и совершенно не замеченные критикой.

Столь же неординарной была и посмертная судьба творческого наследия Мелвилла. До 1919 года оно как бы не существовало. О писателе забыли столь прочно, что когда он действительно умер, в кратком некрологе не сумели даже правильно воспроизвести его имя. В 1919 году исполнилось сто лет со дня рождения писателя. По этому поводу не было ни торжественных собраний, ни юбилейных статей. О славной дате вспомнил лишь один человек — Рэймонд Уивер, — именно тогда приступивший к сочинению первой биографии Мелвилла. Книга вышла спустя два года и называлась «Герман Мелвилл, моряк и мистик». Усилия Уивера поддержал известный английский писатель Д. Г. Лоуренс, чья популярность в Америке в эти годы была огромна. Он написал две статьи о Мелвилле и включил их в свой сенсационный сборник психоаналити-

ческих статей «Этюды о классической американской литературе» (1923).

Америка вспомнила Мелвилла. Да как вспомнила! Книги писателя начали переиздаваться массовыми тиражами, из архивов были извлечены неопубликованные рукописи, по мотивам сочинений Мелвилла снимали кинофильмы и ставили спектакли (в том числе и оперные), художники вдохновлялись образами Мелвилла, и Рокуэлл Кент создал серию блистательных графических листов на темы «Белого Кита». Естественно, что мелвилловский «бум» распространился и на литературоведение. За дело взялись историки литературы, биографы, критики и даже люди, далекие от литературы (историки, психологи, социологи). Тонкий ручеек мелвилловедения превратился в бурный поток. Сегодня этот поток несколько поутих, но далеко еще не иссяк. Последний сенсационный всплеск случился в 1983 году, когда в заброшенном амбаре в северной части штата Нью-Йорк были случайно обнаружены два чемодана и деревянный сундук с рукописями Мелвилла и письмами членов его семьи. Сто пятьдесят мелвилловедов занялись тогда изучением новых материалов, имея в виду внести необходимые коррективы в существующие жизнеописания Мелвилла.

Заметим, однако, что «возрождение» Мелвилла имеет лишь отдаленную связь с его столетним юбилеем. Истоки его следует искать не в личной судьбе писателя, а в том общем умонастроении, которое характеризовало духовную жизнь Америки конца 10-х — начала 20-х годов XX века. Общий ход социально-исторического развития США на рубеже веков и особенно первая мировая война породили в сознании многих американцев сомнение и даже протест против прагматических ценностей, идеалов, критериев, коими страна руководствовалась на протяжении своей полуторавековой истории. Этот протест реализовался на многих уровнях (социальном, политическом, идеологическом), в том числе и на литературном. Он был заложен в качестве идейно-философского основания в творчестве Фицджеральда, Хемингуэя, Андерсона, Фолкнера, Вулфа — писателей, которых традиционно относят к так называемому «потерянному поколению», но которое правильнее было бы именовать поколением протестующим. Именно тогда Америка вспомнила о романтических бунтарях, утверждавших величайшую ценность человеческой личности и протестовавших против всего, что эту личность подавляет, угнетает, перекраивает по меркам буржуазной

нравственности. Американцы вновь открыли для себя творчество По, Готорна, Дикинсон, а заодно и позабытого Мелвилла.

Сегодня уже никому не придет в голову усомниться в праве Мелвилла расположиться на литературном Олимпе США, и в пантеоне американских писателей, сооруженном в Нью-Йорке, ему отведено почетное место рядом с Ирвингом, Кувером, По, Готорном и Уитменом. Он читаем и почитаем. Завидная судьба, великая слава, о которой писатель не мог и помыслить при жизни!

Как-то в письме к Готорну Мелвилл писал: «Все мое развитие совершилось за последние несколько лет. Я — словно семя, найденное в египетской пирамиде. Три тысячи лет оно было только семенем и больше ничем. Теперь его посадили в английскую почву, оно проросло, зазеленело, а затем погибло. Так и я. До двадцати пяти лет я не развивался совсем. Свою жизнь я исчисляю с этого возраста. . . »¹. Переводя цифры в биографические даты, легко увидеть, что Мелвилл связывал начало своего развития с работой над «Тайпи», переездом в Нью-Йорк и приближением к американской литературной жизни.

Многочисленные критики, пытавшиеся представить Мелвилла «одиноким гением», отключенным от чаяний и надежд своего времени, от общественной, политической и литературной борьбы эпохи, либо добросовестно заблуждались, либо сознательно искажали факты в угоду предвзятой концепции. Понять характер и направление внутреннего развития Мелвилла отдельно от жизни Америки 1840-х годов попросту невозможно, а жизнь эта была полна противоречий, парадоксов, непостижимых странностей.

К тому времени, когда Мелвилл ступил на литературное поприще, американский романтизм уже миновал первый этап своей истории. Старшее поколение (В. Ирвинг, Д. Купер, Д. Нил, Д. Полдинг, Д. П. Кеннеди, У. Симмс, У. Брайант, Д. Уитьер) еще не сошло со сцены, а на смену уже явились новые имена (Р. Эмерсон, Г. Торо, Г. Лонгфелло, Э. По, Н. Готорн, Р. Дэйна и др.). Главная задача американских романтиков на раннем этапе заключалась в том, чтобы «открывать Америку». Они все были вовлечены в мощный поток нативизма — культурного движения, смысл и пафос которого заключался в художественно-философском освоении Америки, ее природы, истории, общественных и политических институтов, ее нравов. Литература 1820—1830-х годов открывала для читателей мир бескрайних прерий и девственных лесов, могучих рек и водо-

падов, показывала ему быт и нравы старинных голландских поселений, развертывала перед ним героические страницы Войны за независимость, рисовала картины жизни на табачных плантациях Юга, рассказывала о событиях колониальной истории. Нативизм способствовал формированию общей концепции Америки в сознании американцев. Без этого невозможно было бы становление национального самосознания и, следовательно, национальной литературы².

В процессе художественного освоения американской действительности романтики первого поколения с тревогой обнаружили, что историческое развитие молодого государства фатальным образом уклоняется от просветительских мечтаний, что оптимистические прогнозы не сбываются, прекрасные просветительские лозунги искажаются, демократические идеалы выхолащиваются. Экономическому прогрессу сопутствовали кризисы, «народовластие» уживалось с рабовладением, героическое освоение новых территорий сопровождалось хищническим разграблением естественных богатств, а сами эти новые земли становились предметом спекуляции. Право человека на «жизнь, свободу и стремление к счастью», записанное в Декларации независимости, не мешало правительству с невиданной жестокостью истреблять индейские племена, коррупция проникла во все эшелоны власти, включая самые высокие, ложь, клевета, демагогия стали «нормальными» методами политической борьбы. Фетишизация богатства достигла небывалых высот.

Однако ранние романтики не усомнились ни в основных принципах демократии, ни в благотворности капиталистического прогресса, ни в политических институтах Соединенных Штатов. Им казалось, что нравственная болезнь («моральное затмение» в терминологии Купера), поразившая Америку, занесена извне и вполне излечима. Задача заключалась в том, чтобы вскрыть пороки, изобличить недостатки и отклонения от здоровой нормы и тем содействовать их ликвидации. Именно с этим было связано возникновение романтических утопий, сделавшихся почти непременным атрибутом американской литературы вплоть до Гражданской войны. Речь идет в данном случае не об изображении утопических экспериментов³, а о явлении чисто литературном. Писатели творили некий (чисто условный) социальный и человеческий идеал, на фоне которого пороки реального бытия Америки высвечивались бы с осо-

бенной ясностью. Таков был мир старинных поселений Новых Нидерландов у Ирвинта или мир Кожаного Чулка, мудрой природы и благородных индейцев, живших в полном согласии с нею, у Купера.

В 1849-е годы вышеназванные тенденции в американской экономической и социально-политической жизни не только не сгладились, но напротив, значительно усилились. Кризис 1837 года потряс экономику страны и вызвал к жизни многочисленные радикально-демократические движения. Значительно обострились противоречия между Севером и Югом. Усилились экспансионистские настроения. Захват новых земель мыслился многими как конструктивный выход из положения. В 1846 году Америка начала первую и, увы, не последнюю в своей истории захватническую войну.

В этих обстоятельствах романтическая утопия несколько не утратила своего значения как орудия критики современных нравов и порядков. И нет ничего удивительного в том, что Мелвилл включился в литературную традицию, которая насчитывала уже более двух десятилетий: она еще далеко не исчерпала себя.

На первый взгляд «Тайпи» — это честное и несколько наивное описание приключений американского матроса-китобоя, оказавшегося пленником каннибаллов. Основное место в книге занимают бесхитростные наблюдения автора над нравами, обычаями, образом жизни полинезийских дикарей. Однако если присмотреться повнимательней, то нетрудно убедиться, что повествователь-матрос не так уж бесхитростен, как хочет казаться. Большая часть того, что он рассказывает, — правда, но далеко не вся правда. Картина жизни Тайпи, представленная им, явно идеализирована и неполна. Она нарисована по принципу оппозиции порокам американской цивилизации. Контраст между «идеальностью» людоедов и порочностью буржуазного общества проходит красной нитью через все повествование, превращая его в классический образец *романтической утопии*.

Выше уже говорилось, что Мелвилл принадлежал ко второму, младшему поколению американских романтиков. У этого поколения была своя жизнь, свои идеи, свои понятия о целях и задачах художественного творчества. Внутри романтического движения сформировались группы и объединения («Никербокеры», «Молодая Америка», трансценденталисты и т. п.), ожесточенно полемизировавшие друг с другом. Литературная борьба сблизилась с по-

литической, и партийные задачи оказались неотъемлемой частью эстетических принципов и программ.

Возможно, что самой существенной чертой мировоззрения и творчества младшего поколения романтиков было сомнение в состоятельности принципов американской демократии и дееспособности ее социально-политических институтов. Отсюда сдвиг в общей тональности литературы 40-х и 50-х годов, все более проникавшейся духом пессимизма. Творчество Эдгара По, Натаниеля Готорна и Германа Мелвилла -- наглядное подтверждение.

Здесь, по-видимому, уместно охарактеризовать некоторые черты мировоззрения Мелвилла, хотя задача эта содержит почти непреодолимые трудности. И дело здесь не только в том, что Мелвилл не оставил теоретических трудов, и, следовательно, единственным источником для нас могут служить только его художественные произведения, но главным образом в том, что мировоззрение писателя являло собой не завершенную стабильную систему, но неостановимый мыслительный процесс, лишенный единого направления. С одной стороны, изучая и наблюдая конкретную действительность, Мелвилл искал в ней проявления общих законов, и это объясняет нам его неодолимую тягу к символическим обобщениям. Нередко «открытые» им законы оказывались в противоречии друг с другом, и это опять-таки вело к появлению сложных, внутренне противоречивых символов. С другой стороны, Мелвилл пытался постигать реальность посредством наложения на хаотическое движение жизни устойчивых представлений и философских категорий, выработанных человеческой мыслью на протяжении долгих столетий. Его можно было бы причислить даже к идеалистам кантовского типа, если бы не одно существенное обстоятельство: Мелвилл смутно подозревал, что сами человеческие представления есть особая форма отражения реального бытия. Мысль об этом прорывается во многих его сочинениях и особенно резко -- в «Моби Дике».

Подобно некоторым своим современникам -- Эмерсону, По, Готорну, Уитмену, -- Мелвилл был романтическим гуманистом и центральным ядром мировоззрения полагал человеческое сознание как триединство интеллекта, нравственного чувства и психики. Вместе с тем он не был похож на других. Эмерсон видел в человеческом сознании частицу «мировой души» и на этом основании строил свою оптимистическую теорию «доверия к себе», с помощью которой, как он полагал, могли быть разрешены все и всякие конфликты и

противоречия. Готорн считал, что душа человеческая являет собой нерасторжимое единство Добра и Зла и что всякая попытка ликвидировать Зло неизбежно приведет к уничтожению Добра. В его мировоззрении оптимизм присутствовал в микроскопических дозах. Эдгар По, при всем своем преклонении перед могуществом интеллекта, был пессимистом, ибо основной чертой сознания полагал нестабильность психики, тормозящую и искажающую деятельность разума. Мелвилл тоже был пессимистом, но совершенно иного толка. Он не верил в существование эмерсоновской «сверхдуши», не соглашался с метафизическими представлениями об извечном Зле в душе человека или о врожденной нестабильности психики. В его мирозерцании мы находим в качестве высших ценностей бескомпромиссный демократизм, идею всеобщего равенства рас и народов, высокое достоинство Труда и безграничное уважение к труженику. В этом смысле Мелвилл был близок к молодому Уитмену — автору первой редакции «Листьев травы». Однако при всей своей склонности к универсальным обобщениям и символическим абстракциям сознание Мелвилла было более историчным, чем у других. Признавая здоровую основу «души народа», Мелвилл говорил о разрушительном воздействии на нее прогресса цивилизации в целом, и в особенности буржуазной этики. Он не видел способа остановить этот разрушительный процесс. Отсюда его неповторимый, так сказать *фундаментальный пессимизм*.

В середине 40-х годов Мелвилл связал свою творческую судьбу (хоть и не очень надолго) с деятельностью «Молодой Америки» — литературно-политической группировки, примыкавшей к левому крылу Демократической партии. Младоамериканцы стояли за всестороннюю демократизацию национальной жизни, в том числе и литературы. Будущее американской словесности рисовалось им как результат совместных творческих усилий «гомеров масс» — поэтов из народа, пишущих о народе и для народа. Их устремления были близки Мелвиллу, хотя, конечно, в его отношении к соратникам был оттенок скептицизма и легкой иронии. Костяк группировки составляли писатели, публицисты, критики, для которых понятие «народ» обладало известной долей абстрактности. Они думали о народе, трудились на благо народа, но сами стояли *отдельно* от народа. Интересы и потребности народа были для них предметом, который надлежало выяснять, Мелвиллу же изначально было свойственно уитменовское ощущение *слитности* с народом. Потребности на-

рода не составляли для него загадки: он ступил на литературную «палубу» из матросского кубрика; он сам был народ. У него были все основания называть себя «беспощадным демократом».

Важность приобщения Мелвина к деятельности «Молодой Америки» состояла в другом: он включился в литературную жизнь и борьбу эпохи, начал осознавать ответственность писателя, вырабатывать собственную точку зрения на общий характер социально-исторического развития Америки и на роль искусства в этом развитии. Молодой Мелвилл сделался регулярным участником дискуссий в доме Э. Дайкинга, лидера «Молодой Америки». Он начал выступать как критик и публицист на страницах младоамериканских изданий, участвовал в баталиях с «Никербокерами»⁴, выступал в защиту национальной литературы, вникал в вопросы романтической эстетики, среди которых его поначалу более всего привлекали проблемы воображения, его границ, его роли в художественном творчестве. Недостаток опыта и зрелости с лихвой возмещался молодостью и темпераментом. Он был стойким бойцом и сохранял верность некоторым идеям «Молодой Америки» даже тогда, когда сами участники этой группировки сложили оружие и отступили.

Мелвилл полностью разделял сомнения и тревоги современников по поводу истинной природы и грядущих перспектив американской демократии. Расхождения между идеалом и действительностью, между «нравственной моделью» и практикой социального поведения соотечественников, осознанные писателем достаточно рано, дали определенное направление его интеллекту. Он двинулся по пути художественного исследования всеобщих законов и сил, регламентирующих и направляющих человеческую деятельность. Это был путь к «Белому Китаю». Первой ступенькой на этом пути явился роман «Марди» (1849) — сочинение, в котором Мелвилл потерпел сокрушительное поражение как художник. Книга оказалась перенасыщена сведениями из области истории, философии, социологии, политики, эстетики. Информация была обильна, но плохо переварена и бессистемна. Мелвиллу не удалось найти адекватной формы для ее художественного осмысления. Книга производила странное впечатление. Да и сегодня, знакомясь с ней, трудно поверить, что ее создал большой мастер. В ней нет сюжетного единства, жанровой цельности, характеры героев абстрактны и по большей части условны, как условна и действительность, их окру-

жающая. Алогичности сюжетного развития сопутствует ничем не обоснованная трансформация образа главного героя, совершающаяся по меньшей мере трижды: поначалу это матрос, сбежавший с китобойного судна и оказавшийся в уютной лодочке за тысячу миль от ближайшего берега; затем — романтический «избавитель», всплывший любовью к спасенной им прекрасной деве; потом — искатель истины, любознательный путешественник, наблюдатель жизни, наделяющийся обрести мудрость в философических беседах с Историком, Философом, Поэтом и Королем. Естественно, что и стилистика повествования оказалась неоднородной. Она тяготеет то к ранним сочинениям Мелвилла, то к поэтике Байрона, Шелли и Ла Мотт-Фуке, то к Рабле, Свифту и Вольтеру. Не удивительно, что многие современные исследователи находят в «Марди» четыре разных книги под одной обложкой. У каждой из них свой стиль, свой сюжет, свои задачи, своя художественная структура⁵.

Неудачу «Марди» можно отчасти объяснить писательской неопытностью Мелвилла. Но главная причина заключалась, видимо, в том, что Мелвилл слишком прямолинейно истолковал один из кардинальных принципов романтической эстетики, в соответствии с которым воображение определялось как кратчайший путь к познанию Высшей Истины. Молодой Мелвилл споткнулся на том же, на чем двумя десятилетиями ранее споткнулся Эдгар По, погубивший прекрасный замысел поэмы «Аль Аараф», пытаясь создать «мир чистого воображения» путем изъятия из него «всего земного». Оказалось, что воображение не может работать в отрывке от земного материала, не в состоянии создавать что-либо из ничего, и По оставил поэму незавершенной. Нечто подобное произошло и с Мелвиллом. Он, правда, довел повествование до конца, но вынужден был перевести его в условно-аллегорический план, что, впрочем, не спасло положения: эстетический ущерб оказался непоправимым.

К этому следует прибавить, что в середине 40-х годов в американской критике с новой силой вспыхнула полемика о типах крупномасштабного прозаического повествования, в которой столкнулись два понятия: *romance* и *novel*. Мелвилла привлекла в этой полемике аргументация защитников *romance*, которые утверждали, будто задача писателя в том и заключается, чтобы посредством воображения проникать в суть вещей, а не скользить по поверхности фактов, как это имеет место в *novel*. В письмах к издателям и друзьям Мелвилл, уже приступивший к работе над «Марди»,

неоднократно жаловался на «скованность фактами», говорил о желании «воспарить» и оторваться от эмпирики. В конце концов он решился, «воспарил» и обнаружил, что летать в вакууме чистого воображения невозможно. Так же, как и По, Мелвилл извлек урок из неудачи. Он понял, что высшие силы и законы могут быть доступны человеческому сознанию только через их проявление в конкретных реальностях бытия, и задача, следовательно, заключается в том, чтобы научиться постигать общее в частном, представить конкретное движение жизни так, чтобы в нем просматривалось, открывалось действие всеобщего закона во всей его сложности и противоречивости.

Неуспех «Марди», конечно, огорчил Мелвилла, но не удивил и не обескуражил. Скорее всего, он предвидел катастрофу и списал книгу в убыток еще до того, как она вышла в свет. Едва завершив рукопись и отправив ее издателям, Мелвилл вновь вернулся к письменному столу и принялся с устрашающей энергией разрабатывать замыслы, зародившиеся у него еще в ходе сочинения неудачного романа. Результатом явились две книги совершенно иного направления — «Редберн» и «Белый бушлат». Они неравноценны. «Белый бушлат» — вершина американской маринистики 40-х годов, книга, пропитанная духом беспощадного и бескомпромиссного демократизма, сосредоточенная на важнейших социальных проблемах времени, насыщенная острыми и гневными инвективами против установившегося порядка вещей в государстве и на флоте. Что же касается «Редберна», то это как бы подступы к «Белому бушлату». Здесь в зародыше можно обнаружить многое из того, что развернется в полную силу в последующих сочинениях Мелвилла.

И «Белый бушлат», и «Редберн» свидетельствуют о том, что Мелвилл отвернулся от принципа *чистого воображения*, осознал его бесплодность и не пытался более «воспарить» над реальностью. Он вновь обратился к собственному жизненному опыту и к книгам, откуда принялся щедро рукою черпать *факты*. Воображению же была отведена иная роль: связывать факты в систему, проникать под их поверхность, улавливать их закономерность и глубинный смысл. Теперь Мелвиллу стала очевидна многозначность фактов и возможность интерпретации на многих уровнях. Отсюда общие сдвиги в поэтике мелвилловской прозы, ослабление и почти полное исчезновение аллегорического начала и стремительное нарастание романтической символики. Все это можно обнаружить в «Ред-

берне» и «Белом бушлате», а затем в полном расцвете в «Моби Дике».

В июне 1849 года, завершив работу над «Белым бушлатом», последние главы которого писались уже на пределе сил, Мелвилл «сбежал» в Европу под предлогом необходимости договориться с лондонскими издателями относительно публикации книги в Англии. Путешествие длилось семь недель. Мелвилл побывал в Париже, Брюсселе, Кельне, Рейнской области и в Лондоне. 1 февраля 1850 года он вернулся в Нью-Йорк и принялся за «Моби Дика», первоначальный замысел которого в общих чертах уже сложился к этому времени. Прошло полгода, мучительных и тяжелых, прежде чем он окончательно убедился, что работать в существующих обстоятельствах невозможно. На деньги, занятые у тестя, он купил ферму «Эрроухед» (неподалеку от маленького городка Питсфилд в Массачусетсе) и в сентябре перебрался туда со всем семейством.

Что побудило Мелвилла покинуть Нью-Йорк с его активной литературной жизнью, пожертвовать близостью к библиотекам, журналам, издательствам, возможностью постоянного общения с литературными друзьями и соратниками по «Молодой Америке» и уединиться на заброшенной ферме? Ответ прост: он не мог работать. В нью-йоркском жилище Мелвилла произошел «демографический взрыв». Кроме самого Мелвилла, его жены и новорожденного сына здесь поселились его мать и сестры, а также младший брат Аллан, его жена и их дети. В одном из своих писем Мелвилл как-то заметил, что нет ничего страшнее на свете, чем младенцы, у которых режутся зубы. Мелвилл мог только мечтать о том особом творческом состоянии духа, когда «слышно, как растет трава». Посреди визга грудных младенцев не было слышно ничего.

С переездом на ферму участие Мелвилла в литературной и общественной жизни страны не прекратилось. Он сохранил связи с «Молодой Америкой», часто наезжал в Нью-Йорк; младоамериканцы, со своей стороны, посещали его в Питсфилде. Он продолжал сотрудничать в журналах и активно выступать в защиту национальной литературы. Важное значение имело и то, что в пяти милях от фермы Мелвилла (в Леноксе) примерно в то же время обосновался Натаниель Готорн, с которым Мелвилл свел знакомство, переросшее вскоре в тесную дружбу. Их регулярные встречи и переписка, долгие беседы о литературе, обмен мнениями по различным насущным вопросам общественной, политической и духовной жизни

Америки, обсуждение чисто профессиональных писательских проблем — все это имело важное значение для творческой эволюции обоих, особенно для Мелвилла, который был пятнадцатью годами моложе Готорна.

На какое-то время Питсфилд стал одним из центров романтического искусства Америки. Здесь в 1850–1851 годах при постоянном общении авторов создавались два выдающихся произведения романтической литературы — «Дом с семью фронтонами» (Готорн считал его лучшим своим романом) и книга о Белом Ките.

У мелвилловского шедевра сложная и не очень ясная творческая история. Попытки восстановить ее, опираясь на переписку Мелвилла, дают нам картину приблизительную, неполную, хотя, в общих чертах, достоверную. Судя по всему, писатель замыслил создать еще один морской роман, посвященный на сей раз китобойному флоту. Он должен был как бы заключать морскую трилогию («Редберн» — «Белый бушлат» — «Моби Дик»), охватывающую все виды мореплавания в америке XIX столетия. По-видимому, Мелвилл хотел написать приключенческий роман о китобойном промысле, но вместе с тем — книгу, материал которой допускал бы широчайшие обобщения экономического, социального, политического, философского характера, затрагивающие *всю жизнь Соединенных Штатов*, а может быть и *всего человечества*. В этом первоначальном замысле уже была заложена неизбежность усиления символического начала в мелвилловском романтизме, которое, как мы знаем, реализовалось в окончательном тексте романа.

Однако путь к окончательному тексту был нелегок. Финансовая необходимость держала писателя в тисках. Долги росли как снежный ком. Мелвилла не покидала мысль о необходимости коммерческого успеха «во что бы то ни стало». Памятуя об уроках «Марди», он держал свою склонность к отвлеченным построениям в узде и запирали крепкими шлюзами буйный поток обобщающей философской мысли. Он *должен* был написать популярный приключенческий роман о китобоях, хотя все в нем, включая присущее ему чувство ответственности писателя перед временем, историей, обществом, протестовало против этой необходимости. В письмах к Готорну Мелвилл жаловался, что не имеет права писать так, как ему хочется, но и «писать совершенно иначе тоже не в состоянии». Так длилось довольно долго. Писатель сражался не столько с Белым Китом, сколько с самим собой и, кажется, даже побеждал себя.

Во всяком случае, осенью 1850 года он писал издателям, что книга движется к концу и он надеется в ближайшее время представить рукопись.

Далее начинается «темный» период в истории романа. Мелвилл не представил рукопись, как обещал, «в ближайшее время». Он продолжал трудиться над ней еще почти целый год, и в результате получился вовсе не популярный приключенческий роман, а нечто совершенно иное — грандиозное сооружение, воплотившее в сложнейшей системе символов настоящее, прошлое и будущее Америки.

Что же случилось? Что побудило Мелвилла «открыть шлюзы» и выпустить рвавшиеся на волю мысли, идеи, образы? На сей предмет среди историков литературы существуют всякие предположения. В разной модификации их можно и сегодня еще встретить в работах о Мелвилле. Некоторые критики ищут объяснения во влиянии Готорна, другие говорят о воздействии шекспировских трагедий, которые Мелвилл усиленно и внимательно читал, работая над «Моби Диком», третьи видят причину в общем характере социально-исторического развития Америки, в политической атмосфере рубежа 40-х и 50-х годов. Думается, что правы именно эти третьи, невзирая на то, что следы влияния Готорна и шекспировского наследия обнаруживаются в тексте романа вполне отчетливо.

Напомним, что к середине века социально-экономические, политические, идеологические противоречия в жизни Соединенных Штатов достигли беспрецедентной остроты. В сентябре 1850 года конгресс под давлением южан принял бесчеловечный закон о беглых неграх, как бы распространив статус рабовладельческого общества на всю страну. Страна всколыхнулась. Аболиционистское движение приняло массовый характер. Народ митинговал, протестуя против «варварских актов» правительства. Антирабовладельческая тема ворвалась в литературу и заняла в ней господствующее положение: Бичер Стоу взялась за «Хижину дяди Тома», Р. Хилдрет — за переделку «Арчи Мура» («Белый раб»), Джон Уитьер клеймил рабовладение в страстных стихах, Д. Р. Лоуэлл публиковал «Записки Биглоу». Брошюры, памфлеты, листовки печатались тысячами. Генри Торо произнес (а затем и напечатал) знаменитую речь «Рабство в Массачусетсе», где отрекался от своей родины. . . Этот перечень можно было бы продолжать еще долго, называя имена известных и не очень известных писателей, публицистов, философов. Даже «конкордский мудрец» Ральф Эмерсон

примкнул к аболиционистам. Америка напоминала паровой котел, в котором давление далеко превысило допустимые нормы, а стрелка манометра ушла за красную черту, предвещая скорый взрыв. Страна катилась к Гражданской войне, незаметно для себя перевалив тот рубеж, когда обратного пути уже нет. Мелвилл, разумеется, этого не знал, но ощущение его было верным: он предполагал катастрофичность ближайшего будущего. И с этой точки зрения было чрезвычайно важно установить причину всех причин, понять, какие законы, силы или, может быть, Высшая Воля направляют поступки человека, народов, государств. На что могут рассчитывать американцы в момент кризиса?

В свете этих обстоятельств все соображения относительно популярности и коммерческого успеха как бы утрачивали силу, отступая перед социальной ответственностью писателя. Мелвилл пренебрег ими и начал перестраивать роман. Идеологический материал был огромен. Ни одна из существующих художественных структур не могла бы его выдержать. Потребовался новый, доселе неизвестный тип повествования, который мы условно назовем синтетическим романом. Конечно же, «Моби Дик» — это приключенческий роман, но также и *производственный, морской, социальный, философский* и, если угодно, *роман воспитания*. Все эти аспекты не соседствуют в книге, но сосуществуют. Они проросли друг в друга, образуя нерасторжимое целое, пронизанное сложнейшей системой многозначных символов. К сказанному добавим, что повествование связано единой стилистикой (в ней как раз и ощущается влияние Шекспира и Готорна) и неповторимым мелвилловским языком, который критики охотно уподобляют океанской волне.

Общепризнанно, что «Моби Дик» — одна из вершин романтического символизма в американской, да, пожалуй, и в мировой литературе. Сложнейшая система символов образует эстетический фундамент романа. Все в нем — события, факты, авторские описания и размышления, человеческие характеры — имеет, кроме прямого, еще и главный, символический смысл. Среди критиков царит также полное согласие относительно того, что мелвилловские символы характеризуются универсальностью и высокой степенью отвлеченности. При этом из поля зрения уходит тот факт, что символика в «Моби Дике» при всей ее абстрактности вырастает непосредственно из современной писателю социально-политической действительности.

Обратимся к группе символов, сопряженных с плаванием «Пекода». Сам «Пекод» в его символическом значении не требует каких-либо усилий при истолковании. Корабль-государство — символ традиционный, известный литературе еще со времен средневековья. Но в «Моби Дике» он существует не сам по себе. Успех или неуспех плавания корабля зависит от многих моментов, но прежде всего от трех персонажей: судовладельца Вилдада, капитана Ахава и его старшего помощника Старбека. Вилдад стар. Он набожный стяжатель и лицемер — классический образец старого пуританина. В нем почти не осталось энергии, а та, что сохранилась, уходит в скопидомство. Старбек тоже благочестив и набожен, но не лицемерен. Он опытный моряк и искусный китобой, но в нем нет инициативы и размаха. Он не очень уверен в себе и в своих жизненных целях. Наконец, Ахав — характер сложный, противоречивый, многозначный. В нем сплавлены романтическая таинственность, непредсказуемость поступков, фанатическая ненависть ко злу и безграничная способность творить его, маниакальное упорство в стремлении к поставленной цели и готовность пожертвовать ради ее достижения кораблем, жизнью команды и даже собственной жизнью. Для Ахава не существует преград.

Различие в этих характерах очевидно, но чтобы понять их истинный смысл и значение в повествовании, необходимо обратить внимание на их *общее основание*: все они — новоанглийские квакеры, потомки первых поселенцев, наследники пионеров. И это знаменательно. Мелвилл всегда питал особенный интерес к Новой Англии, и не только потому, что сам был потомком пуритан. В Новой Англии ему виделся, и совершенно справедливо, гегемон социально-исторического прогресса Америки. Новая Англия задавала тон во многих областях национальной жизни и особенно в экономике. Именно эта группа пасторов первой стала на путь промышленно-капиталистического развития. Судьба нации во многом зависела от того, что подумают и сделают жители Массачусетса, Нью-Гэмпшира или Коннектикута. Отсюда повышенный интерес писателя к новоанглийским устоям, нравам, характерам. В свете сказанного характеры трех новоанглийских квакеров в романе обретают дополнительное символическое значение.

Вилдад, с его благочестием, беззастенчивой жадной наживы, нежеланием рисковать, старческим бессилием и мелочностью, символизирует вчерашний день Новой Англии, ее прошлое. Риск, да-

легкие плавания по бурным морям — не для него. «Пекод» уходит в рейс, Вилдад остается на берегу. Старбек — это сегодняшний день и, как всякий сегодняшний день, несколько смутен. Он может вывести корабль в плавание, но ему незнакомо ощущение великой цели. Он безынициативен и не способен уйти из-под власти вчерашнего дня. Он обязательно привел бы «Пекод» назад к Вилдаду. Иное дело Ахав. Его образ может быть соотнесен с деятелями новой формации, которая складывалась к середине XIX века, когда новые пионеры уже не расчищали лесов под посевы, не оборонялись от индейцев и хищных зверей, укрывшись за частоколом. Они торговали с целым светом и открывали банки в американских городах. Они были лидерами прогресса, способствовали экономическому процветанию родины (во что бы это процветание ни обходилось народу) и считали себя солью земли. В их мире бизнес был верховным владыкой, обогащение — высшей целью, в жертву которой приносилось все, в том числе и человеческая жизнь. Конечно, Ахав не бизнесмен и тем более не «капитан индустрии» (эти герои явятся в творчестве Норриса, Драйзера, Синклера, Льюиса и др.). Но его целеустремленность, способность перешагнуть через любые препятствия, его умение не смущаться понятиями о справедливости, отсутствие страха, жалости, сострадания, его отвага и предприимчивость, а главное, размах и железная хватка — все это позволяет видеть в нем пророческий образ будущих «строителей империи» второй половины века, каждый из которых преследовал своего Белого Кита, преступая юридические, человеческие и божеские законы.

Другая группа символических значений связана с фанатическим безумием капитана Ахава, погубившего доверенный ему корабль и жизнь всей команды. Конечно, фанатизм и безумие — не новые сюжеты для мировой литературы, да и в американской литературе мы найдем немало сочинений, трактующих эти предметы, начиная от романов Брокдена Брауна и кончая рассказами По. Но вот что обращает на себя внимание: в творчестве американских романтиков на рубеже 40-х и 50-х годов проблема Зла, чинимого фанатиками во имя торжества Добра, и вообще проблема фанатизма заняла весьма важное место. Многие писатели обращались в эти годы к истории пуританских поселений Новой Англии, к тем ее эпизодам, когда религиозные фанатики, пытаясь истребить мнимое зло, тем самым творили зло реальное и неповторимое. Не случайно сэйлемский процесс над «ведьмами» сделался модным сюжетом

в литературе. Ему посвятили свои сочинения Лонгфелло, Мэтьюз, Готорн и другие писатели.

Понять природу интереса к проблеме фанатизма несложно, ибо в указанное время проблема эта имела не только нравственно-психологический, но и общественно-политический смысл. Основным конфликтом эпохи был конфликт между Севером и Югом. К концу 40-х годов накал политических страстей достиг необычайно высокой степени. Южане с ожесточением дрались за новые территории и вынуждали конгресс к таким законодательным актам, которые сулили выгоду плантационному хозяйству. Они были готовы на все, вплоть до государственного раскола и выхода южных штатов из Союза. В глазах Мелвилла они были фанатиками, готовыми в своем ослеплении погубить Америку. Не менее пугали его и новоанглийские аболиционисты, которые вкладывали в дело освобождения рабов весь свой пуританский пыл. Осенью 1851 года Мелвилл мог наблюдать вспышку активности аболиционистов в Массачусетсе, где традиционный фанатизм новоанглийских пуритан стал приобретать на новой почве взрывной характер. Аболиционистов не могли остановить ни расправы, ни погромы, ни закон. Они были готовы на все и, как выразился один критик, «уже ощущали теплое сияние мученического венца над головой». Известно, что Мелвилл был сторонником аболиционистов, хоть и не принадлежал к их числу. Идея уничтожения рабства и расовой дискриминации была чрезвычайно близка ему. (Она тоже получила символическое воплощение в романе.) Он понимал, что социальное Зло, конкретно воплощенное в рабовладельческой системе, было вполне реальным и отнюдь не мнимым. Вместе с тем ему представлялось, что фанатизм в борьбе, даже если это борьба за правое дело, может привести к еще большему злу, к страшной катастрофе. Отсюда символика фанатического безумия. Ахав — сильный и благородный дух. Он восстал против мирового Зла. Но он фанатик, и потому его попытка достичь прекрасной цели оказалась гибельной.

Таким образом, мы видим, что сколь бы сложной, абстрактной и универсальной ни была система символов в «Моби Дике», она имеет своим основанием живую реальность национальной жизни.

Художественное исследование, предпринятое Мелвиллом, привело его к неутешительным выводам. Если попытаться сформулировать в одной фразе философские итоги «Моби Дика», то получится примерно следующее: в мире (и даже во Вселенной) нет ника-

кой Высшей Силы или провиденциальных законов, направляющих жизнь человека и общества и несущих за это ответственность. В борьбе со Злом у человека нет наставников и помощников. Ему не на что надеяться, разве что на себя. Это был чудовищный по своей смелости вывод. Мелвилл отменил Бога⁶. Недаром в письме к Готорну, написанном тотчас по окончании «Моби Дика», он заявил: «Я написал крамольную книгу...»

Современники не приняли творение Мелвилла. Они предпочли его «не понять», ссылаясь на «странность» и «туманность» философии, которой насыщено повествование. Они не привыкли к такого рода чтению. Поняли роман и приняли его — единицы. Среди них — Готорн. Так случилось, что «Белый Кит» лег на дно, чтобы всплыть и продемонстрировать свою мощь лишь спустя три четверти века.

«Моби Дик» был высшей точкой в творческой эволюции Мелвилла. Дальше начинается спад. Мелвилл не стал писать меньше. В ближайшее пятилетие он создал ряд повестей и рассказов (большая часть их собрана в книге «Веранда») и три романа. Но во всем этом не было уже прежней масштабности и глубины. Некоторые биографы склонны объяснять продуктивность последнего периода в творчестве Мелвилла тем, что «дьявол с долговыми расписками в кармане» по-прежнему заглядывал «в приоткрытую дверь»⁷. Думается, они неправы. Мелвилл не утратил творческого импульса и не потерял вкуса к литературной деятельности. Однако сама эта деятельность приобрела другое направление.

Среди разнообразных явлений, украсивших жизнь писателя после 1851 года, выделим два: одиночество и «синдром неудачи». Одиночество явилось следствием разного рода объективных обстоятельств: Готорн покинул Ленокс и перебрался в Вест-Ньютон, а затем в Конкорд; распалась «Молодая Америка»; неурядицы в домашней жизни способствовали некоторому отчуждению от семейных дел. Мелвилл никогда не был интровертом, и общение составляло важную часть его существования как писателя. Теперь он вынужден был замкнуться в себе. Это угнетало его. *Одиночество среди людей* стало подспудной темой многих его сочинений и особенно остро проявилось в повести «Бартлби» (1853).

Что касается «синдрома неудачи», то здесь мы имеем дело с понятием достаточно сложным. Речь идет, разумеется, о неудаче «Моби Дика». Мелвилл вовсе не считал, что роман ему не удался.

Напротив, он был вполне удовлетворен результатами своего труда. Неудача состояла в другом: Америка не услышала пророчеств Мелвилла. Писатель не сумел «достучаться» до сознания соотечественников. Они не хотели или не могли его понять. Форма романа и впрямь была непривычной, но что мешало американским читателям воспринять непривычность формы и нетрадиционность идей? Этот вопрос заставил писателя задуматься над двумя важными вещами. Одна из них затрагивала область читательских вкусов. Как они возникают? Что их формирует? И Мелвилл неизбежно должен был обратить взор к массовой, популярной беллетристике, к пошлым романтическим штампам, к дешевым поделкам, заполнившим книжный рынок. Другая — состоятельность той системы художественных принципов, на которую Мелвилл опирался и которую мы сегодня называем романтическим методом. Означенные проблемы легли в основу некоторых его рассказов (например, «Веранда», «Скрипач») и романа «Пьер, или Двусмысленности» (1852).

«Пьер» совершенно не похож на все, что ранее выходило из-под пера Мелвилла. В этом романе читатель находил полный набор романтических и даже «готических» штампов: чудовищно запутанный сюжет, роковые страсти, убийства, самоубийства, мотивы кровосмесительной любви и т.п. И все это сопровождалось ироническим комментарием автора, который, с одной стороны, был будто бы вполне серьезен, а с другой — никак не хотел принимать всерьез поведение и мысли своих героев. У нас есть все основания считать «Пьера» злой пародией на популярную беллетристику середины века.

Но этим дело не исчерпывается. «Пьер» — это еще и роман о литературе. Его герой — молодой писатель, пытающийся составить себе имя сочинением романов и повестей. Мелвилл проводит его через литературные кружки и салоны, через редакции и издательства, чтобы привести к полному поражению. «Литературная» часть романа написана не менее зло, чем любовно-романтическая. И если последнюю мы можем назвать пародией, то первая вполне подходит под определение сатиры. Мелвилл не пощадил никого, не сделал исключения даже для «Молодой Америки», сатирическому изображению которой посвятил целую главу. В завершение характеристики романа добавим, что он весь пронизан самоиронией. Попытки найти определение авторскому взгляду в «Пьере» неизбежно ведут к мысли, что Мелвилл занял здесь позицию *иронического романти-*

ка, т. е. художника, который, по определению Ф. Шлегеля, «с высоты оглядывает все вещи, бесконечно возвышаясь над всем обусловленным, включая сюда и собственное искусство, и Добродетель, и гениальность». Как художественное явление «Пьер» стоит невысоко и не прибавляет Мелвиллу писательской славы. Но дело даже не в этом. Ни один писатель не застрахован от неудачи. Хуже другое: в условиях Америки 50-х годов XIX века скептицизм романтической иронии вел к заключению о бессилии художника, о бессмысленности любых попыток говорить горькую правду, ибо люди, живущие по законам выгоды, не захотят ее понять. Не случайно в романе возникает тезис о безопасности всех книг. По-видимому, тезис этот имеет некоторое отношение и к собственной писательской судьбе Мелвилла, который «замолчал» как прозаик через пять лет после публикации «Пьера».

В рассказах, повестях, романах середины 50-х годов Мелвилл постоянно обращался к проблемам, более всего тревожившим современников. Среди них на первое место выдвигались проблемы войны и рабства. Следует, однако, подчеркнуть, что трактовка их у Мелвилла носит своеобразный характер. Писатель отказывается рассматривать их в социальном, политическом или религиозном аспекте, как это делали многие его современники. Уроки «Моби Дика» не прошли для него даром. Он пришел к той же мысли, что и некоторые другие романтики (каждый своим путем), а именно: будущее Америки зависит от общественного поведения американцев, а само это поведение определяется индивидуальной нравственностью и социальными нравами.

На протяжении долгих лет два поколения романтиков занимались пристальным изучением американских нравов. Худо ли, хорошо ли, они ответили на вопрос, «почему мы такие?». Ответ был актуален. Без него невозможны были никакие перемены к лучшему. Романтики младшего поколения, по примеру своих старших братьев, вновь обратились к прошлому, к истории. Они возродили исторический роман, но придали ему совершенно новые черты. Их привлекали не героические страницы славного прошлого, не блистательные победы в Войне за независимость, а нечто иное — исторические корни современных нравов, происхождение той системы этических ценностей, которая готова была погубить страну. Эталоном жанра стала «Алая буква» Готорна.

Единственный исторический роман Мелвилла «Израиль Поттер. Пятьдесят лет его изгнания» (1855), при всей его самобытности — явление вполне характерное. Это роман о войне, о солдатской судьбе, некое повествование на тему «победитель не получает ничего». Герой его — рядовой солдат, «творец независимой Америки», один из десятков тысяч добровольцев, отдавших родине все и не получивших никакой награды. Всю свою жизнь он провел в изнурительной борьбе за кусок хлеба и умер нищим.

Специфика «Израиля Поттера» как исторического повествования состоит в том, что события истории, хоть их здесь и предостаточно, играют второстепенную роль. Авторская мысль выражена в основном через взаимодействие, а иногда просто взаимоотношение характеров. Таких характеров в романе — четыре, и все они являются реальными историческими лицами. Это — безвестный солдат Израиль Поттер, ученый и дипломат Бенджамин Франклин, авантюрист и флютоводец Джон Поль Джонс и «герой Тикондероги», командир Зеленых Горцев Вермонта Итен Аллен.

Мелвилл исходил из представления, согласно которому всякая нравственность, индивидуальная и социальная, формируется на базе естественных этических склонностей человека или народа, подвергающихся воздействию определенных моральных концепций. Носителем естественной нравственной склонности в романе является заглавный герой — человек из народа — фермер, траппер, матрос. Он честен и трудолюбив. Он любит свою родину и готов отдать за нее жизнь и свободу. Он не спрашивает себя, за что он ее любит. Участие в Войне за независимость для него не есть исполнение долга или обязанности, но — естественная потребность. В нем есть некая внутренняя независимость, духовная свобода, определяющая его поступки и слова. Вместе с тем Израиль Поттер — это характер, почти лишенный индивидуальности. Он схематичен и до известной степени условен. Так оно и должно быть. По замыслу автора, он — не столько личность, сколько возможность личности. Он являет собой некую основу, на которой мог бы формироваться идеальный национальный характер. Его нравственность — естественная нравственность и в таком виде не годится для общественного употребления, о чем и свидетельствует горькая его судьба.

Мелвилл полагал, что в современниках-американцах естественная нравственная основа исчезла под всевозможными наслоениями, глушившими внутреннюю свободу и независимость человека.

Слишком много сомнительных «правил», слишком много ложных представлений о смысле человеческой деятельности нацелено на разрушение здоровой народной основы. О каких, собственно, правилах и представлениях идет речь? О тех самых, которые мы нынче именуем этикой буржуазного общества (или «делового мира») и которые впервые для своих соотечественников сформулировал Бенджамин Франклин. Не случайно Мелвилл в своем романе обошел вниманием многообразную деятельность Франклина как ученого, философа, просветителя, дипломата, сохранив за ним только одну роль — роль моралиста.

Франклиновская этическая система, являвшая собой альфу и омегу буржуазной морали XIX века, представлялась Мелвиллу огромной паутиной, опутавшей сознание соотечественников и не допускавшей свободного проявления естественного нравственного чувства. Мелвилл не был одинок в этом своем ощущении. Сошлемся хотя бы на пример Эмерсона и Торо, которые тоже были озабочены указанной проблемой. Теоретическое разрешение ее они связывали с концепциями «доверия к себе» (Эмерсон) и пассивного сопротивления (Торо). Мелвилл был знаком с этими концепциями и подверг их художественной проверке в одной из лучших своих повестей («Бартлби»), которую нередко сравнивают с творениями Гоголя и Достоевского. Проверка дала негативный результат. Герой, «доверившийся себе» и отважившийся на «пассивное сопротивление», погибает. Его антипод (рассказчик) — носитель франклиновской морали, глушащий голос естественной совести филантропическими деяниями, — благоденствует и процветает. Иными словами, Мелвилл не разделял трансцендентального оптимизма. Единственная призрачная надежда рисовалась ему в туманном облике «Нового Человека», который должен был явиться с далекого легендарного Запада, т. е. в облике Итана Аллена.

Эти же самые проблемы, проблемы нравственности и нравов в их соотносительности с общественной практикой, взятые в психологическом и философском аспекте, составляют содержание последнего, супериронического, жестокого и пессимистического романа Мелвилла «Шарлатан» (1857)⁸. Впрочем, трудно найти среди его сочинений 50-х годов такое, где они не присутствовали бы. Каковы бы ни были темы его рассказов и повестей — война («Израиль Поттер»), рабство («Бенито Серено», «Зачарованные острова»), на-

значение искусства и судьба художника («Веранда», «Скрипач», «Башня с колоколом») — все они трактуются преимущественно в нравственно-психологическом аспекте.

Закончив «Шарлатана», Мелвилл почувствовал, что дошел до конца пути. Ощущение это было сложным. Им владела огромная усталость. Это понятно: за десять лет он написал девять романов и книгу повестей, не считая журнальных статей и очерков. Но тут было и другое. Жизнь стремительно шла вперед, и романтическое искусство, равно как и романтическое мировоззрение, уже не справлялись с материалом действительности. Мелвилл остро это почувствовал. Он попытался преодолеть кризис романтической идеологии, оставаясь в рамках романтического мышления. Из этого, естественно, ничего не вышло. Ему казалось, что дальше пути нет. Все. Точка. Он уперся лбом в стену. Отсюда ощущение, что жизнь прожита, хотя было ему всего тридцать семь лет. Отсюда же состояние депрессии, наложившееся на общую усталость⁹.

Жена, братья и многочисленные родственники со стороны отца (Мелвиллы), матери (Гансворты) и жены (Шоу) в неизъяснимом приливе родственных чувств пришли к единодушному заключению: «Герман не должен больше писать», Великий бунтарь не взбунтовался против этого приговора, из чего мы заключаем, что он и сам думал так же. Все считали, что ему следует отдохнуть, совершить какое-нибудь путешествие, а тесть даже дал денег (в долг, разумеется). Осенью 1856 года началось длительное путешествие, оставшееся в памяти Мелвилла на всю оставшуюся жизнь. Он побывал в Шотландии, Лондоне, Ливерпуле (здесь он встретился со старым другом Готорном, исполнявшим консульские обязанности), на Мальте, в Салониках, Константинополе, Александрии, Каире, Неаполе, Риме, Венеции, Милане, Турине, Генуе, в Нидерландах и во многих других местах. Путешествие длилось полтора года. Запас впечатлений был огромен, но Мелвилл не очень понимал, что с ними делать.

Тем временем родственники и друзья развили кипучую деятельность в надежде раздобыть для Мелвилла какую-нибудь государственную должность, желательно по дипломатической линии. Отчего же нет? Ирвинг был послан в Мадриде, Купер — консулом в Лионе, Готорн — в Ливерпуле. . . Однако усилия оказались тщетны. Тогда родилась новая идея: Мелвилл должен выступать с лекциями, тем более, что в те времена лекционные туры были делом

широко распространенным. Мелвилл читал лекции в течение трех лет, совершая далекие поездки по городам и весям провинциальной Америки. Его маршруты пролегли от Питсфилда до Теннесси и Огайо, от Нью-Йорка до Балтимора и Милуоки.

Позднее Мелвилл сделал еще несколько попыток поступить на государственную службу, но все они оказались безуспешны. Только в 1866 году он получил должность помощника инспектора нью-йоркской таможни. Началась новая, непривычная жизнь. Утром он уходил из дома и до вечера занимался досмотром грузов, а вечерами ковырялся в садике, где выращивал розы. Семья была довольна: он не сидел за столом и «не писал бумаг». В любой час дня и в любую погоду его можно было видеть в нью-йоркской гавани или в таможенной конторе. Работа была нелегкая, но это, по-видимому, его не смущало. Мелвилл был крепкий человек.

Таможенная служба длилась девятнадцать лет. Мелвилл ушел в отставку в 1885 году, за шесть лет до смерти. На поверхностный взгляд может показаться, что жизнь Америки и движение литературы катились мимо него, мало его задевая. Но это только на поверхностный взгляд. Мелвилл остро переживал трагические повороты американской истории. Гражданская война и реконструкция Юга оставили тягостный след в его душе. Он отказался от статуса профессионального литератора, но не перестал быть писателем. Только теперь он перестал зависеть от издательств и гонораров и мог не оглядываться на вкусы публики. И писал он теперь немного — только в свободное время, а такого времени было мало.

Еще в конце 50-х годов Мелвилл начал писать стихи и писал их затем до самой смерти. Его поэтическое наследие образуют несколько стихотворных сборников («Батальные сцены и война с разных точек зрения» — 1866, «Джон Марр и другие матросы» — 1888, «Тимолеон» — 1891), большая философская поэма «Кларел» (1876) и множество разрозненных стихотворений, большинство из которых увидело свет лишь после смерти Мелвилла. Как поэт, Мелвилл не искал популярности. Некоторые свои сборники («Джон Марр», «Тимолеон») он издал за собственный счет тиражом в 25 экземпляров.

Поэзия Мелвилла в целом носит лирико-философский характер и в этом плане перекликается с поэтическим наследием Эмерсона. Заметим, однако, что в основе ее лежит не только абстрактное размышление, но и живая жизнь Америки мелвилловских времен.

Подтверждением тому служат стихи о гражданской войне («Батальные сцены») и сборник «Джон Марр и другие матросы». Современники обратили внимание на необычность формы мелвилловского стиха, значительно отличавшейся от традиционной романтической поэтики и по структуре своей нередко приближавшейся к прозаической речи. Исследователи нашего времени, обладая преимуществом временной дистанции, без труда установили ее родственность «вольной» поэтике Уитмена. Стало ясно, что Мелвилл сказал новое слово и в поэзии. Недаром сегодня его поэтические сборники переиздаются многотысячными тиражами.

Уйдя в отставку в 1885 году, Мелвилл вновь вернулся к литературной деятельности. К этому времени у него накопилось множество набросков, заметок, незавершенных стихотворений. Он начал приводить их в порядок, систематизировать и «доводить до кондиции». Два сборника ему удалось опубликовать при жизни. Остальное пролежало в его архиве более тридцати лет, прежде чем увидело свет.

Лебединой песней позднего Мелвилла явилась повесть «Билли Бадд», над которой писатель начал работать в 1888 году. Он завершил ее незадолго до смерти. «Билли Бадд» во многом напоминает повести Мелвилла 50-х годов, такие как «Бенито Серено» или «Бартлби». Писатель вновь вернулся к нравственно-философскому истолкованию бытия человека и общества. Однако сорок лет, прошедшие со времени «Бенито Серено», — а за это время в Америке случилось многое, в том числе Гражданская война, — существенно повлияли на представления Мелвилла, на его понимание социальной этики. Не удивительно, что разрешение центрального конфликта между *человечностью* и *законом* в «Билли Бадде», если его рассматривать в одном ряду с ранними повестями, поражает неожиданностью и даже вызывает у читателя чувство протеста. Это был уже другой Мелвилл.

«Билли Бадд» разделил судьбу многих сочинений позднего Мелвилла. Он был впервые напечатан в 1924 году и тут же признан одним из высших достижений американской «малоформатной» прозы. Такая оценка никого не удивила. К этому времени Мелвилл уже занял подобающее ему место на американском Олимпе.

ЗАМЕТКИ

ГЕНИЙ КУПЕРА

Купер (1789–1851) родился в знаменательное время, в момент, от которого мы отсчитываем новейшую историю. То была славная эпоха народных движений, освободительных войн и демократических революций. В самом деле, судьбе было угодно, чтобы за шесть лет до рождения Купера победоносно завершилась американская Война за независимость, превратившая колониальные владения английской короны в независимую демократическую республику, а ровно за два месяца – 14 июля 1789 г. — разразилась Великая французская революция. Оба эти события имели всемирно-историческое значение: они заложили основы современного мира и, конечно же, определили дух времени, в которое жил Купер. Белинский специально отмечал, что оригинальность дарования Купера в большой степени проистекает из того, что он — «гражданин молодого государства, возникшего на молодой земле, несколько не похожей на наш Старый Свет. Вследствие этого обстоятельства на созданиях Купера лежит какой-то особый отпечаток»¹.

Ни семейная традиция, ни обстоятельства первых трех десятилетий жизни Купера не предвещали писательской карьеры. Он был двенадцатым ребенком в семье энергичного и процветающего землевладельца, юриста и политического деятеля. Раннее детство его прошло в поместье на берегу озера Отсега, где расположился поселок, основанный отцом Купера (Куперстаун). Годы учения Купера были не слишком долгими и не особенно успешными. Вначале он посещал местную начальную школу, которая торжественно именовалась «академией», потом обучался в частной школе епископального священника в Олбэни. Священник, однако, вскорости умер,

и Купер поступил в Йельский колледж, где проучился около трех лет, после чего был изгнан с позором за хулиганство: он устроил небольшой взрыв в общежитии и затащил в здание колледжа осла, которого усадил в профессорское кресло. К моменту исключения Куперу исполнилось шестнадцать лет, и разгневанный отец определил его в матросы. Трудно теперь сказать, что в этой биографической истории правда, а что легенда, но бесспорно, что именно в этом возрасте Купер впервые вышел в море. Вначале он плавал рядовым матросом на торговом судне, совершавшем регулярные рейсы в Лондон, затем — в чине мичмана — на военных кораблях «Везувий» и «Оса» и, наконец, участвовал в строительстве пресноводного флота на озере Онтарио.

После трагической смерти отца в 1809 году Купер оставил морскую службу, женился, построил дом в Вестчестере (штат Нью-Йорк) и зажил жизнью «сельского джентльмена», занимаясь понемногу хозяйством и общественной деятельностью. Юношеский задор и склонность к дерзким шуткам быстро исчезли, уступив место солидности и рассудительности. Соседям и согражданам 25-летний Купер был известен как почтенный землевладелец, член местного сельскохозяйственного общества, член Библейского общества, церковный староста, полковник народной милиции и совладелец китобойного судна, на котором иногда плавал в прибрежных водах. С виду он был образцовый гражданин, образцовый семьянин, человек, погруженный в домашние, хозяйственные и общественные дела и совершенно далекий от столь туманных материй, как философия, литература или искусство. Но это только с виду.

Дойдя до середины жизни — а всего ему было отпущено шестьдесят два года, — Купер неожиданно для окружающих, а может быть, и для себя самого, написал роман. В оставшиеся тридцать лет он опубликовал еще тридцать томов повестей, записок, публицистических сочинений, исторических трудов и романов, принесших ему мировую славу.

Всякий, кто попытается вынести суждение о творчестве Купера, основываясь на суждениях современников и потомков, знающих толк в литературе, неизбежно станет в тупик, поскольку мало найдется в мировой литературе авторов, вызывавших столь разноречивое к себе отношение. Бальзак, например, «рычал от восторга», читая Купера, и был убежден, что никогда еще «типографской печати не удавалось так затмить живопись. Вот школа, — восклицал он, —

где должны учиться литературные пейзажисты, здесь — все тайны искусства»²; Лермонтов находил в сочинениях Купера «несравненно более поэзии, больше глубины и больше художественной целостности», чем в романах Вальтера Скотта; Белинский совершенно соглашался с Лермонтовым и был «без памяти рад», узнавши о совпадении их взглядов, тем более, что полагал (и не без оснований), будто именно он открыл Купера русскому читателю. Вместе с тем тот же Бальзак замечал, что Купер был органически «неспособен к комическому», что стиль его тяжел, а язык нелогичен, что «его фразы, взятые в отдельности, непонятны; каждая последующая фраза не увязана с предыдущей»³, а некий безвестный рецензент русского журнала «Библиотека для чтения», решившись сопоставить Купера с великим французским реалистом, нашел, что Купер — это «мокрый Бальзак, большой мастер на мелкия, водянистыя подробности». Впрочем, более всего Куперу доставалось от соотечественников. Наилучшим примером тут может послужить разгромная статья Марка Твена «Литературные грехи Фенимора Купера», обвинявшая последнего в том, что он нарушил 18 из 19 «законов, обязательных для художественной литературы», а в своем «Зверобое» «умудрился всего лишь на двух третях страницы согрешить против законов художественного творчества в 114 случаях из 115 возможных»⁴. Злая и остроумная статья Твена, написанная в 1895 году, подводила итог многочисленным критическим нападкам на сочинения Купера, начавшимся еще при жизни писателя.

В чем только ни обвиняли Купера: в надуманности сюжетов, искусственности диалогов, растянутости описаний, неразработанности характеров, неправдоподобности ситуаций, неумении развивать интригу, ложноромантическом пафосе, в том, что, у него не было вкуса, таланта, чувства меры, чувства языка, художественного такта, философской глубины. . . В общем, «мокрый Бальзак», да и только! И ведь правы были критики! Сопоставляя романы Купера с творениями его последователей — Симмза, Готорна, Мелвилла, Брет Гарта, — они с легкостью выявляли означенные недостатки, и заключали отсюда, что Купер был «ниже», т. е. хуже названных авторов и, стало быть, представлял менее интереса для читателей. Но вот парадокс: шло время, читательские поколения сменяли друг друга, а популярность Купера не уменьшалась. Книги его распространились по всему свету, и сегодня их продолжают читать в Америке, Европе, Азии, Австралии.

Итак, перед нами как будто непримиримое противоречие, несоединимые точки зрения. С одной стороны, Купер — великий писатель, о чем свидетельствуют Лермонтов, Белинский, Бальзак, Мелвилл, Джек Лондон, Горький и другие, с другой — Купер человек, лишенный вкуса, таланта, художественного такта и т. д., как заявляют многочисленные критики и среди них Марк Твен. Однако в противоречии этом на самом деле нет непримиримости. И случай с Купером вовсе не единственный в истории американской литературы. Похожая ситуация возникла почти столетие спустя применительно к творчеству Драйзера. Критики единодушно утверждали, что у Драйзера нет вкуса, таланта, что стиль его неуклюж, груб и неотесан, и сам писатель соглашался с ними и высказывал намерение «переписать» свои книги, а читатели упорно продолжали их читать, да и писатели-современники не оставляли их без внимания, продолжая дело, начатое Драйзером. Остроумное решение этой ситуации нашел тогда известный критик Малькольм Каули, который сказал: «Помилуйте, джентльмены, не будем ссориться. У Драйзера не было вкуса и таланта. У него был гений». Загадка Купера решается с помощью этого же ключа, и нам лишь остается ответить на вопрос, в чем заключался гений Купера. А это, по правде говоря, не представляет больших затруднений.

Гений Купера состоял в том, что он — человек, впервые заговоривший в литературе о пионерах и о фронтире как о социально-исторических явлениях, сам был по своему творческому темпераменту пионером, первопроходцем, пролагателем новых путей, открывавшим для молодой американской словесности новые области, новые темы и новые жанры. Повинно ли в том детство, прошедшее в пионерском поселке на границе цивилизации, или более поздний жизненный опыт, а может быть, общее состояние духовной жизни Соединенных Штатов первой трети XIX столетия — сказать трудно. Однако факт остается фактом: Купер был литературным пионером в самом высоком и благородном смысле слова.

Всякий, пишущий о Купере, не преминет указать, что Купер был *отцом американского романа*, и это, конечно, справедливо — куперовский «Шпион» был первым американским романом, т. е. произведением, в котором была представлена американская жизнь, увиденная и оцененная с американской точки зрения. Но «отцовство» Купера не исчерпывается тем, что его перу принадлежит первый американский роман. Роман — сложное жанровое образо-

вание, имеющее ряд «подвидов», значительно отличающихся друг от друга: роман приключенческий, воспитательный, философский и т. д. Купер непрерывно экспериментировал, испытывая разные жанровые варианты в условиях американской литературной жизни. Некоторые он заимствовал из европейского культурного обихода и приспособлял их к специфическим обстоятельствам американской действительности (исторический роман, утопический роман, сатирический роман), другие создавал заново, стремясь отыскать художественную форму, способную адекватно отразить уникальные, неповторимые черты американской национальной жизни. Нужно ли говорить, что именно тут развернулся в полную силу первопроходческий гений Купера. Речь идет, конечно, о морском романе, коего Купер считается *отцом* не только в национальном, но в глобальном масштабе, а также об особом синтетическом типе романного повествования, явленного в пенталогии о Кожаном Чулке, где соединились черты воспитательного, приключенческого, философского, социального и других подвидов романа.

Гений Купера проявился также в том, что он поставил перед литературой генеральную задачу, которая оставалась актуальной еще много десятилетий и состояла в постоянной необходимости «*открывать Америку*». В силу некоторых особенностей исторического процесса (постоянный приток иммигрантов из разных стран, медленное и трудное освоение территории континента, стремительное экономическое развитие и т. д.) народ Америки плохо знал свою страну, ее природу, географию, естественные богатства, ее историю и культуру. Своим творчеством Купер заложил основы мощного культурного движения, которое мы сегодня называем нативизмом. Его цель и смысл как раз и состоят в непрерывном художественном открытии, или, лучше сказать, освоении Америки. Непрерывность нативизма обусловлена быстрыми переменами, как в национальной жизни, так и в самом понятии «Америка». Скажем так: Америка Купера мало походила на Америку Готорна и Мелвилла, которая, в свою очередь, резко отличалась от Америки Брет Гарта и Твена и еще резче — от Америки Норриса, Драйзера и Джека Лондона. Каждую из этих Америк надо было открывать заново.

Конечно, «литературные грехи» Фенимора Купера были ужасны. Ему недоступны были философская глубина и мощная символика обобщений Мелвилла, психологизм Готорна, разящий юмор Твена. Но не забудем, что он шел впереди, прокладывая путь, по-

добно своему герою Кожаному Чулку. Остальные шли за ним. Им было легче. Они могли позволить себе думать об изяществе поступи.

Открытия Купера были многочисленны и разнообразны. Некоторые, как ни странно, все еще не использованы литературой в полную меру.

ИСТОРИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИНЦИП В АМЕРИКАНСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ

(Из наблюдений над историческими рассказами
В. Ирвинга и Н. Готорна)

На протяжении столетий литература эпизодически обращалась к истории в поисках сюжетов и героических характеров, временами пытаясь извлечь нравственные уроки из событий далекого прошлого. Однако лишь в XIX столетии, в эпоху романтизма, история властно вторглась в литературу и сделалась одним из главных центров притяжения художественной мысли. Романтики совершили множество открытий (в том числе открытие исторической обусловленности человеческих судеб и общественных нравов), в результате которых история перестала быть областью, лежащей за пределами литературы. По сути дела вторжение истории в литературу было следствием нашествия литературы на историю. Писатели все чаще становились историографами, хотя и не совсем обычными: историография в их руках превращалась в инструмент художественного исследования общественного и частного бытия человека. Здесь, видимо, следует прибавить, что речь идет не о традиционной «классической» историографии, но об историографии романтической, которая, как и вся романтическая идеология, была порождением новой эпохи.

Романтизм разработал целую систему исторических жанров. В Европе доминирующее положение среди них занял исторический роман, в Америке на лидирующей позиции рядом с романом закрепился рассказ. Впрочем, термин «рассказ» может быть употреблен здесь лишь условно, с множеством оговорок. Жанровая неопределенность малых форм раннеромантической прозы в США была столь высока, что современники даже не пытались делать четких разграничений и все короткие прозаические произведения обозначали, независимо от их специфики, единым термином *tale*.

В последние три-четыре десятилетия романтическая эпоха настойчиво привлекала к себе внимание русских и иностранных исследователей. Появился ряд капитальных трудов, посвященных различным аспектам романтической идеологии и эстетики. Заметим, однако, что главное внимание исследователей концентрировалось

на основных идейно-философских, методологических принципах исторического романа, повести, драмы. Специфика *художественной* структуры исторических жанров, их связь с общей идейно-философской установкой писателя изучена гораздо слабее. Применительно к «историческим» сочинениям американских романтиков, сделавших национальную историю достоянием «краткой прозы», это справедливо вдвойне. Именно поэтому наблюдения над рассказами Вашингтона Ирвинга и Натаниеля Готорна представляют специальный интерес.

* *
*

В пору своего возникновения американская литература по необходимости опиралась на европейскую традицию. Заинтересованность американских писателей в истории своего отечества имела, в некоторой степени, рефлексорный характер и отражала общеромантический интерес к проблемам всякой национальной истории. Но этим специфика «историографической» ориентации американских литераторов не исчерпывалась.

Самосознание молодой нации, еще полностью не сформировавшееся, настойчиво искало опоры в прошлом, в событиях и деяниях, предвещавших государственную самостоятельность, в жизненном укладе и нравах колониальной Америки, заложивших основы американского характера. Освоение собственной политической и нравственной истории было насущной потребностью духовного развития Америки в раннеромантическую эпоху.

За редкими исключениями, все американские романтики в той или иной форме были заняты исследованием исторического прошлого своей страны. У каждого был свой подход к материалу, своя область преимущественного интереса и, соответственно, свои трудности в обращении с материалом истории.

В наиболее затруднительном положении оказались писатели, концентрировавшие свое внимание на истории национальных нравов. В условиях изначальной этнической и социальной пестроты конгломерата провинций, основанных иммигрантами, прибывшими из разных стран, не могло быть и речи о единстве нравов. Всякий писатель, принимавшийся за исследование этого аспекта американской истории, неизбежно оказывался замкнут в узких региональных рамках. Локальная ограниченность исторического мате-

риала естественно накладывала отпечаток на проблематику и художественную специфику американских исторических рассказов.

С этой точки зрения «вотчиной» Готорна, например, можно считать упорную, фанатичную, угрюмую, исполненную духа независимости пуританскую Новую Англию; «территорию» Ирвинга составляли старые голландские поселения, расположенные вдоль побережья Гудзона от Манхэттена до Олбэни, где в домиках из желтого кирпича (привезенного из Европы) под черепичными крышами обитали наследники старинных традиций бюргерской Голландии. У критиков были основания именовать рассказы Готорна *пуританскими*, а новеллы Ирвинга — *староголландскими*, хотя, разумеется, подобные определения ни в коей мере не исчерпывают их идейной и художественной специфики.

* *
*

Почти все исторические рассказы Ирвинга имеют «автора». Он является нам в облике некоего Дидриха Никербокера, преклонных лет джентльмена, одетого по старой голландской моде в камзол, треугольную шляпу и туфли на высоких каблуках. Дидрих Никербокер историк, страстный исследователь и знаток старины. Правда, его мало занимают исторические летописи и хроники, великие события, государственные перевороты и выдающиеся деятели истории. (Не случайно в одном из манускриптов Никербокера («Риг Ван Винкль», 1819) герой буквально проспал Войну за независимость.) «В своих исторических разысканиях Никербокер обращался не столько к книгам, сколько к людям. . . К тому же он установил, что у старых бюргеров, а особенно у их жен, имеются неисчерпаемые запасы старинных преданий, столь бесценных для истинной истории. Поэтому всякий раз, когда ему удавалось познакомиться с настоящим голландским семейством, уютно расположившимся на своей ферме. . . он обходился с этим семейством, будто перед ним старинный фолиант с медными застежками, и изучал его с прилежанием книжного червя»¹.

Дидрих Никербокер — *истинный*, т. е. романтический историк. Его интересуют обычаи, верования, предрассудки, вкусы, интересы, образ жизни и образ мыслей — иными словами, **правы** минувших поколений, которые с точки зрения романтической историографии бесконечно важны для *истинной истории*, ибо помогают

постичь суть и направление исторического прогресса. Сама фигура Никербокера есть декларация определенного подхода к материалу и способа его интерпретации.

Среди «сочинений Никербокера» наиболее характерное, вероятно, «Дольф Хейлигер» (1822). Это вполне заурядная романтическая история со всеми привычными атрибутами и аксессуарами, характерными для подобных историй, десятками печатавшихся в американских журналах. Тут есть необычайные приключения, поиски клада, привидения, невероятные совпадения, любовь с первого взгляда и свадьба в финале. Однако имеются здесь и некоторые черты, выделяющие ее из ряда тривиально-романтических повестей 20-х годов.

Сюжетное движение «Дольфа Хейлигера» обладает эстетической регулярностью, напоминающей регулярность пассажирского транспорта, будь то поезд, пароход или почтовый дилижанс. Между автором и читателем как бы существует молчаливое соглашение относительно «пункта отправления», «пункта назначения» и даже относительно «промежуточных станций». Поэтому автор позволяет себе не прочерчивать всего «маршрута». В сюжете есть нелогичности, пропуски, отсутствие мотивировок. Они не бросаются в глаза лишь потому, что весь фабульный аспект рассказа отодвинут в тень. На первый план выдвигаются элементы, традиционно образующие фон повествования: исторические картины жизни и нравов Манхэттена и Олбэни, пейзажи прибрежной полосы Гудзона, тщательно выписанные портреты рядовых граждан изображаемой эпохи. Фон становится содержанием и смыслом повествования, а приключения героя превращаются в своего рода структурный костяк, позволяющий определенным образом расположить главный материал.

Картины жизни и нравов прошлого, нарисованные Ирвингом, обладают особенной, чисто ирвинговской окрашенностью. Она обусловлена общей авторской позицией, где ироническая насмешка над неистребимым корыстолюбием и неосознанным ханжеством голландских бюргеров парадоксально соединяется с ностальгическим сожалением о безмятежности, ясности и спокойствии минувших времен. Само собой разумеется, что в данном случае речь идет не о позиции условного автора, Дидриха Никербокера, но о позиции самого Ирвинга.

Чтобы понять природу этой парадоксальности, необходимо учи-

тывать изначальный дуализм, может быть, даже амбивалентность социально-исторических воззрений писателя. Подобно многим своим современникам, Ирвинг в принципе признавал необходимость и благотворность буржуазного прогресса в его специфически американском варианте. Вместе с тем, как и другие ранние романтики, он не склонен был принимать современность *in toto* и обнаруживал резко критическое отношение ко множеству явлений, возникших в ходе социально-экономического развития Соединенных Штатов в начале XIX столетия.

Ирвинговский критицизм строился в полном соответствии с общими принципами американского романтического мышления, на противопоставлении действительности некоему более или менее условному идеалу. В творчестве Ирвинга функции такого идеала исполняла ретроспективная утопия — идеализированный мир старинных голландских поселений, который «не открыли еще и не успели заселить неугомонные обитатели Новой Англии. Все было спокойно и на своем месте; все делалось не спеша и размеренно: никакой суеты, никакой торопливости, никакой борьбы за существование»². На фоне этого «благолепия» Ирвинг и оценивал стремительное развертывание капиталистических отношений и неприятные ему формы новой буржуазной морали.

Идеал был условен. Ирвинг это сознавал. Он идеализировал некие реальные историко-социальные явления, понимая, что подвергающаяся идеализации действительность отнюдь не была идеальной, что именно в ней зарождались пороки современности. Отсюда ироническая окраска умилительных картин прошлого, отсюда же и двойственность событий и характеров, изображаемых писателем. Не случайно счастливый в своей «идеальности» Энтони Ван дер Хейден — образцовый персонаж «Дольфа Хейлигера» — тоскует по «индейскому образу жизни», находя в нем «подлинную свободу», мужество и благородство. Не случайно и то, что «естественный человек» Дольф Хейлигер, «выламывающийся» из консервативных условностей и традиций, превращается со временем в косного бюргера, мало отличающегося от окружающих.

Общая для всех романтиков мысль о необходимости воспринимать любую эпоху в ее взаимодействии с предшествующим и последующим историческим развитием, о связи настоящего с прошлым неизменно присутствует в творчестве почти всех американских писателей романтической поры, где она трактуется в разных

своих аспектах и приложениях — чисто историческом, социально-политическом, нравственно-психологическом и т. д. Вполне закономерно, что идея эта играет существенную роль в проблематике рассказов Ирвинга, в их идейно-философском содержании, в отборе исторического материала, наконец, как уже говорилось выше, во взгляде автора на изображаемые им явления действительной жизни. В некоторых случаях мысль о связи времен оказывается столь важной, что прорывается даже в формальную структуру произведения и становится доминантой, определяющей композиционную организацию повествования. «Дольф Хейлигер» служит наглядным тому примером.

Время действия в этом рассказе не единично, и само действие лишено единства. События, описанные здесь, происходят во времена «Новых Нидерландов» и губернатора Ван Твиллера, в более позднюю эпоху, когда «провинция находилась под властью их светлостей Генеральных Штатов Голландии»³, еще позднее, «когда Нью-Йорк стонал под гнетом тиранического управления губернатора лорда Корнбери»⁴, наконец, во второй половине XVIII века, в годы детства Дидриха Никербокера, и еще позже, когда Никербокер повстречал Джона Ван дер Моере во время одного из своих визитов в старинную часть Манхэттена. Однако здесь нет и намека на сквозное действие, и расположение событий не соответствует хронологическому принципу. Можно сказать, что хронология тут обратная, и читатель движется от современности к прошлому. Единственное исключение составит лишь история с таинственным кораблем, в которой автор «выхватывает» читателя из времен Дольфа Хейлигера, переносит его в совсем далекое прошлое, но затем возвращает назад к костру на берегу реки, где эта история была рассказана Ван дер Хейденом.

Все это не означает, что в повествовании царит хронологическая анархия. Напротив, временные пласты образуют строгую цепь, соединяющую самые отдаленные в историческом времени события с современностью, и каждое звено этой цепи точно ориентировано относительно исторических имен и эпох. Более того, каждый эпизод, каждый «малый сюжет» документально подтвержден, хотя документальность иной раз носит условный характер. Некоторые вещи, рассказанные «автором», были известны ему по собственным впечатлениям; другие он слышал от своего знакомца Ван дер Моере, который, в свою очередь, передал ему рассказ человека, слыжав-

шего историю Дольфа от самого Дольфа; повесть о таинственном корабле излагается по старинной записи «поэта Селина» и т. д. Ни одно, даже самое малое, событие не передается без ссылки на источник.

Первое звено цепи закреплено в современности: общеизвестно, что «автор» манускрипта Дидрих Никербокер «был еще жив» в 1809 году, когда в одной из нью-йорских газет появилось известие об его «исчезновении». Последнее звено — оно уже едва видно расположено в далеком прошлом провинции Новые Нидерланды. В рамках общепринятой условности художественного повествования цепь безупречна. Однако в ней нетрудно разглядеть характерную для Ирвинга романтическую двойственность, ставящую под сомнение само существование этой цепи.

Взглянем более внимательно на ее первое звено. Существование Дидриха Никербокера было призрачным и являло собой грандиозную литературную мистификацию. Он существовал в сознании современников как «автор» манускриптов, найденных в сундучке, как оригинал «портретов», которыми кондитеры украшали коробки с печеньем, как человек, чьим именем назывались клубы, как «историограф» и «сочинитель» знаменитой «Истории Нью-Йорка», увидевшей свет в 1809 году. Всем, однако, было известно, что в действительности никакого Никербокера нет, а его манускрипты написал Вашингтон Ирвинг. Никербокер был продуктом воображения писателя и фактом сознания читающей публики. К действительной жизни сей джентльмен не имел никакого отношения.

По этому же принципу выстроена вся «безупречная» документально-хронологическая цепь, организующая повествование в «Дольфе Хейлигере». Она — порождение творческой фантазии Ирвинга, а все историки, поэты и рассказчики, на которых ссылается «автор манускрипта», не более реальны, чем он сам.

Отсюда можно заключить, что смысл цепной структуры не в том, чтобы установить непрекаемую истинность событий, описанных в рассказе, хотя, разумеется, одна из ее важных функций состоит в попытке придать повествованию оттенок правдоподобия, того самого *verisemblence*, о котором столь усердно пеклась американская романтическая критика. Главное же заключается в том, что своеобразная композиционная структура «Дольфа Хейлигера» должна была выразить в особой романтической форме одну из центральных идей творчества Ирвинга — мысль о нерасторжимом

единстве прошлого и настоящего, об исторической обусловленности человеческого бытия. С этой точки зрения достоверность или недостоверность существования Никербокера и всех рассказчиков, на которых он ссылается, не имеет ни малейшего значения. По убеждению Ирвинга, — и в этом он солидарен с Вальтером Скоттом и Фенимором Купером, — воображение было вполне законным инструментом писателя, позволявшим проникнуть в правду истории глубже, нежели посредством скрупулезной передачи исторических фактов.

* *
*

Натаниель Готорн был младшим современником и в некоторой степени учеником Ирвинга. Их многое объединяло, в частности постоянный интерес к национальному прошлому и пристрастие к кратким прозаическим формам. Но различий меж ними было более, чем сходства. Это естественно. Готорн принадлежал Новой Англии. Всю жизнь, за исключением относительно короткого (уже на склоне лет) пребывания в Европе, он прожил в Массачусетсе: в Сэйлеме, Бостоне, Конкорде и Линоксе. За спиной у него стояло несколько поколений предков — граждан Массачусетса. Духовный мир Новой Англии с его пуританскими традициями и антипуританскими движениями, яростно вспыхнувшими в романтическую эпоху, был духовным миром Готорна и миром его художественных произведений.

Уже в ранних своих рассказах Готорн обратился к сюжетам из национальной истории, а точнее говоря, к прошлому Новой Англии. Среди обстоятельств, существовавших и повлиявших на художественную специфику его «исторических» сочинений, следует особо выделить два момента. Первый заключается в том, что формирование Готорна как мыслителя и художника приходится на середину 1820-х годов, т. е. на период мощного национально-патриотического подъема, вызванного к жизни стремительным прогрессом американской экономики и сопряженного с празднествами по случаю 50-летия американской революции. (Заметим попутно, что Ирвинга атмосфера 1820-х годов почти не затронула, поскольку он уехал в Европу еще в 1814 году и возвратился лишь семнадцать лет спустя.) Второй связан со спецификой новоанглийской истории, поскольку Новая Англия, и в особенности Колония Массачусетского Залива,

была во многих отношениях лидером освободительной борьбы американских колоний.

Молодой Готорн обращался к далекому прошлому Массачусетса в поисках первых проблесков идеи политической и государственной независимости, которая позднее овладела сознанием народа и воодушевила его на вооруженную борьбу против метрополии. Его интересовали истоки нового нравственного сознания и его распространение в Новой Англии. Готорн пытался дать американскому национальному самосознанию ощущение традиции, исторической преемственности, опору в далеком прошлом колониальной Америки.

Естественно, что при таком подходе прошлое возникало в ранних рассказах Готорна главным образом в форме исторического эпизода, более или менее «изъятого» из общего хода истории. Такой эпизод мог быть художественным воспроизведением события, действительно имевшего место и зафиксированного в анналах («Эндикотт и красный крест», 1837), мог опираться на новоанглийские легенды и предания («Седой заступник», 1835), мог, наконец, представлять собой фантастическую реконструкцию происшествий и событий, о которых только то и известно, что они время от времени случались («Мой родич, майор Молинию», 1831).

Общая авторская установка и конкретная художественная задача в каждом из исторических рассказов Готорна требовали пространственно-временной компактности. В лучших традициях классической эстетики повествование подчинено здесь закону трех единств. Однако Готорн вносит в классический закон весьма существенные романтические поправки: художественное время ориентировано во времени историческом, художественное пространство — в пространстве географическом, а действие непременно соотносено с социально-бытовым антуражем и нравственной атмосферой, которые мы для удобства будем именовать *обстановкой*.

Наблюдения над ранними историческими рассказами Готорна показывают, что действие (эпизод, событие), являющееся композиционным и содержательным ядром повествования, осуществляется в определенной точке исторического времени и географического пространства, что подлинный смысл его раскрывается полностью лишь в соотносительности с обстановкой. Именно этими моментами определяется своеобразие художественной структуры рассказов Готорна, а также их композиционный стереотип.

Исторические рассказы Готорна выстроены, как правило, по трехчленной формуле: историческая ситуация — обстановка — действие (событие). Первый элемент формулы воплощен обычно в краткой исторической справке, изложенной в форме повествовательного зачина: «Было время, когда Новая Англия стонала под гнетом притеснений. . . Лицемерный Иаков II, преемник Карла Слостололюбивого, отменил хартии. . . Правление сэра Эдмунда Эндроса носило все отличительные признаки тирании. . . » («Седой заступник»); «Более двух столетий назад. . . Распри между Карлом I и его подданными в то время. . . » («Эндикотт и красный крест»); «Из анналов Колонии Массачусетского Залива нам известно, что. . . » («Мой родич, майор Молиньо»). Эти интродукции имеют определенную политическую и нравственную окраску патриотического характера, однако функция их в общем сводится к характеристике исторической ситуации или, другими словами, к определению «точки» в историческом времени.

Второй элемент должен создать непосредственный фон для действия, обстановку, атмосферу, позволяющие полностью осмыслить его нравственное и тем самым историческое значение. Он возникает из жанровых сцен и картин, как бы увиденных автором в определенное время в определенном месте: площадь перед молитвенным домом в Сэйлеме в осенний полдень 1634 года («Эндикотт и красный крест»); Кинг-стрит в Бостоне апрельским вечером 1689 года («Седой заступник»); ночные улицы и таверны Бостона второй половины XVII века («Мой родич, майор Молиньо»). Эти сцены и картины обладают определенным своеобразием. Их стиль является собой некий повествовательный аналог живописной технике старых голландских мастеров. Готорн сознательно пытался воссоздать атмосферу эпохи через ее внешний облик, быт, одежду, поведение людей. Писатель *рисовал* картины, доступные чувственному восприятию, используя старинную фразеологию, торжественность стиля новоанглийских летописцев и проповедников. Заметим, однако, что обстановка в рассказах Готорна существует не для живописного эффекта. Через нее раскрывается система житейских, политических, религиозных и нравственных обстоятельств, которые придают действию (речи Эндикотта, сорвавшего красный крест со знамени; столкновению Седого Заступника с губернаторской кавалькадой) особый оттенок, позволяющий оценить всю глубину его исторического значения, его патриотический, вольнолюбивый пафос.

Едва ли есть необходимость говорить, что означенные три элемента в повествовательной структуре рассказов Готорна органически взаимодействуют друг с другом, и само их существование (каковы бы ни были функциональные различия между ними) не разрушает стилового единства. Исключение, может быть, составляет только «Мой родич, майор Молиньо», где историографическая прамбула не имеет формально логической связи с сюжетным повествованием, отчего стиловый баланс несколько нарушается.

Читатель, вероятно, уже заметил, что вышеизложенные соображения опираются на наблюдения над ранней прозой Готорна. Три рассказа, материалом которых мы оперировали, были написаны между 1831 и 1837 годами. Со временем представления писателя о задачах и целях исторического повествования менялись; менялся его общий подход к истории. Соответственно трансформировалась и художественная специфика его исторических сочинений.

ГЕРМАН МЕЛВИЛЛ И ЕВРОПА 1848 ГОДА

Долгие годы в трудах историков американской литературы господствовало убеждение, что Мелвилл мало интересовался политической жизнью своей эпохи, что конкретные события и обстоятельства общественной борьбы в Америке, а тем более в Европе, несколько его не занимали. Со временем это ошибочное представление оказалось разрушенным. В новейших исследованиях специалистов, в том числе и российских, Мелвилл представлен как человек и писатель, глубоко заинтересованный в социальных конфликтах середины XIX века и даже вовлеченный в конкретные перипетии политической борьбы у себя на родине.

В том, что обнаружилась несостоятельность мифа о мнимой аполитичности Мелвилла, нет ничего удивительного. Удивительно другое: как он мог вообще возникнуть? Интерес писателя к политической жизни Европы и Америки получил прямое отражение в его творчестве, и не заметить его можно только если прилагать специальные усилия.

С этой точки зрения заслуживает специального внимания «Марди» — аллегорический и «метафизический» роман Мелвилла, опубликованный в 1849 году. Сюжет его, как известно, в значительной своей части выстроен в форме путешествия героя-рассказчика Таджи и его спутников (король Медиа, философ Баббаланджа, историк Мохи и поэт Юми) по островам аллегорического архипелага Марди. Один из важнейших эпизодов этого путешествия составляет поездка по островам Порфиро (т. е. по странам Западной Европы).

В центре «европейских» эпизодов стоит Англия (Доминора), жизнь которой представлена здесь преимущественно в ее социальных и политических аспектах. Мелвилл рисует образ страны, переживающей тяжелые времена. Промышленная революция покрыла землю Доминоры сетью фабрик и заводов и привела ее на грань «социального отчаяния». Безработица, «хлебные законы», чудовищная эксплуатация обрекли население страны на голод и болезни. Национальный долг неудержимо возрастает. Империалистическая политика и захват колоний не спасают положения. Страна теряет престиж, которым она пользовалась в мире. Обездоленные массы Доминоры поднимаются на борьбу. Они выступают под лозунгами: «Марди принадлежит человеку!», «Долой землевладельцев!», «Пришло наше время!», «Даешь права!», «Долой несправед-

ливость!», «Хлеба!», «Теперь или никогда!». Однако преданный своими лидерами народ Доминоры терпит поражение.

Доминоре в романе посвящены пять глав. Первую из них составляет устное эссе короля Медиа о короле Доминоры и о внешней политике этого государства, включая его отношения со странами Порфиро (Европы): Франко (Францией), Лузианной (Испанией), Латианной (Италией), Ватиканной, княжествами Тевтони (Германией), государствами Зандинавии (Скандинавии) и др. Здесь же содержится информация о захвате Доминорой многочисленных колоний и о возникновении империи. Во второй главе, которая тоже представляет собой эссе, составленное Таджи из рассказов своих спутников, содержится притча о возникновении Вивенцы (США) и об отношениях нового государства с бывшей метрополией. Третья повествует о высадке пугников в Доминоре и о встрече с королем Белло. Пятую составляет изящное эссе о «королевских кораблях». Лишь одна из английских глав (четвертая) содержит конкретное изображение современной жизни страны. Глава эта коротка (всего две страницы) и представляет собой своего рода символично-аллегорический концентрат современной английской действительности. Пересказать ее невозможно — любой пересказ занял бы больше места, чем оригинал. Структурно повествование организовано здесь вокруг четырех опорных образов, которые, контрастируя и дополняя друг друга, удивительно верно передают ощущение Англии мелвилловских времен и в то же время отчетливо раскрывают специфику восприятия и понимания английской действительности писателем.

Первый образ это сверхминиатюра (десять строк), воспроизводящая традиционную картину *старой доброй Англии*, словно сошедшую со страниц ирвинговской «Книги эскизов»: обширные поля, тучные стада, остров-сад, чистенькие домики, дубовые рощи, увитые плющом старинные соборы, памятники героям далеких времен, холмы, реки, по которым плывут суда, и т. д. Этот образ условен, литературен и тривиален. Он здесь не для того, чтобы показать читателям Англию, но для того, чтобы представить контрастный фон последующему изложению.

Тотчас вслед за этим, без всякого перехода, Мелвилл вводит второй образ — образ жнеца, умирающего с голоду посреди огромного хлебного поля. Этот образ тоже литературен, но литературность его особого свойства. Он традиционен для английской демократи-

ческой поэзии конца XVIII — первой половины XIX века. Его можно встретить в произведениях неизвестных поэтов-демократов, печатавших свои стихи в дешевых изданиях времен Уильяма Питта, в массовой поэзии начала XIX столетия, в стихах Эбнезера Элиота¹, снискавшего славу борца против хлебных законов². Умиравший с голоду жнец присутствует в десятках стихотворений чартистских поэтов. Этот образ представляет собой исходную точку целого цикла стихотворений Вильяма Линтона³. Нет необходимости подвергать подробному рассмотрению происхождение этого образа или причины его популярности в английской демократической поэзии. Вопрос этот изучен с достаточной полнотой в работах русских исследователей⁴. Нас интересует здесь другое — происхождение данного образа в «Марди».

Едва ли Мелвилл мог быть знаком с английской демократической прессой конца XVIII — начала XIX века. Столь же мало оснований предполагать, что он читал чартистскую периодику. Скорее всего источником могло послужить младоамериканское «Демократическое обозрение», которое проявляло большой интерес к английской демократической поэзии, печатало на своих страницах стихотворения Крабба, Элиота, Гуда⁵ и обстоятельные очерки, посвященные английским поэтам-демократам. Это предположение представляется наиболее вероятным. Оно вытекает из двух непреложных фактов: «Демократическое обозрение» печатало указанные материалы, а Мелвилл, безусловно, читал этот журнал.

Третий образ — пещера у реки, олицетворяющая британскую промышленность. Она полна всевозможных машин, которые приводятся в движение водяным двигателем. В пещере стоит невообразимый грохот, вертятся колеса и не видно ни одного человека. Зато около пещеры на берегу расположена деревушка, где под плакучими ивами сидят печальные девушки со сломанными прялками, а мимо них идет толпа мужчин, изгнанных из пещеры, где они прежде работали. Руки их связаны за спиной. Они громко кричат: «Хлеба! Хлеба!»

Образ этот обладает значительной исторической емкостью. Он представляет читателю английское промышленное производство и промышленную революцию, от вытеснения ремесленного производства фабричным до массовых увольнений, вызванных экономическим кризисом 1840-х годов.

И, наконец, четвертый образ, непосредственно связанный с тре-

твям, — это образ революционной толпы с красными знаменами, вооруженной серпами и молотками, направляющейся к королевскому дворцу. Толпу возглавляют шесть человек в масках. Они подводят ее к замаскированной траншее, в которую падают многие из тех, кто шел за ними, а сами бегут ко дворцу, поднимают тревогу и получают от короля награду за предательство. Этот образ, по единодушному мнению исследователей, навеян событиями в Лондоне 10 апреля 1848 года. Однако истолкование эпизода с шестью масками вызывает споры. Американский исследователь М. Дэвис полагает, что шесть масок олицетворяют шесть пунктов хартии. Единственный аргумент, который подкрепляет подобное истолкование, сводится к числу 6. Более обоснованной представляется точка зрения А. Н. Николюкина, который предлагает видеть в масках «либералов, мнимых „друзей народа“, пытавшихся возглавить революционный порыв народных масс, чтобы затем предать интересы народа и снискать себе награду от королевской власти»⁶. Можно предложить и еще одно истолкование, которое, впрочем, не отменяет предшествующего: в эпизоде с масками получили отражение конкретные обстоятельства демонстрации 10 апреля 1848 года, когда Фергус О'Коннор и его ближайшие сподвижники, подготовившие выступление чартистов и пламенно агитировавшие за решительные действия, в последний момент испугались возможного кровопролития и начали бить отбой. В результате вся затея провалилась, и грандиозная демонстрация оказалась бесплодной⁷.

Что мог знать Мелвилл об английском промышленном перевороте, о положении батраков и арендаторов, о судьбе пролетариев, о чартистском движении? Кое-что он знал из первых рук. В 1839 году девятнадцатилетним юношей, плавая в качестве юнга на корабле «Св. Лаврентий», он побывал в Ливерпуле, где провел пять недель. За это время он составил себе некоторое представление о жизни английского промышленного города и даже присутствовал однажды на чартистском митинге⁸. Это событие, кстати, получило отражение в романе «Редберн», написанном девять лет спустя⁹. Личные воспоминания помогли Мелвиллу оживить картины, но их, конечно, было недостаточно для широкого обобщения, сделанного в «Марди». Нужна была дополнительная информация. Частично Мелвилл мог получить ее из газет, которые, хоть и с запозданием, сообщили о знаменитой чартистской демонстрации в Лондоне, сопроводив сообщение довольно невнятным комментари-

ем. Американские газетчики имели весьма смутное представление о всей сложности момента и о многочисленных противоречиях как между чартистами и другими, примыкавшими к ним группировками, так и внутри чартистского движения. Основным источником для Мелвилла, видимо, послужили опять-таки младоамериканские журналы. Во всяком случае, общая картина, возникающая на четырех опорных образах, совпадает с тем представлением о социально-экономической ситуации в Англии, которое можно извлечь из статей, очерков и художественных произведений, печатавшихся на страницах «Демократического обозрения», «Литературного мира» и других изданий, в которых принимала участие «Молодая Америка». Картина, нарисованная Мелвиллом, равно как и представления младоамериканцев, содержит некоторые неточности. Очевидно, например, что ни Мелвилл, ни его друзья из «Молодой Америки» не умели правильно определить природу деятельности «Лиги борьбы против хлебных законов» и ее отношение к чартистскому движению. Тем не менее в целом Мелвиллу удалось выявить узловые моменты английской социальной действительности, и это придало главе об Англии впечатляющую силу исторической достоверности.

Революционным событиям 1848 года во Франции и других государствах Европы посвящены 153-я и 161-я главы «Марди». Последняя, правда, содержит не столько изображение европейских революций, сколько восприятие их в Соединенных Штатах.

В 153-й главе Мелвилл повторяет прием контрастного фона, использованный им при описании Доминоры. Она открывается пространным устным эссе короля Медиа, произнесенным во славу Европы (Порфира). Он подробно повествует о том, что именно может порадовать здесь душу короля, философа, историка и поэта. Его исполненная энтузиазма речь отражает тривиальную в своей традиционности систему американских представлений о Европе, многие из которых впоследствии подвергались неоднократному осмеянию в американской литературе, в частности в творчестве Марка Твена¹⁰. Эссе короля Медиа — недвусмысленное свидетельство иронического отношения Мелвилла к чрезмерному преклонению перед европейской культурой, характерному для Америки первой половины XIX столетия.

В изложении Медиа Европа — это земля, где все короли — «полубоги», владеющие грандиозными дворцами с обширными пирше-

ственными залами, а скипетры, символизирующие пределы их власти, длиной с копьё. Здесь барды поют хором, кругом полно ученых и мудрецов, библиотеки набиты манускриптами, длина которых исчисляется миллионами. Европа заселена разными народами, несхожими в своих нравах, обычаях, языках, одежде и образе мыслей. Памятники прошлого, культурное богатство, накопленное веками, столь обширны, что осеняют землю подобно пирамидам Египта. Несравненна поэтическая прелесть Европы. Достойны быть воспетыми ее долины, леса, виноградники, бархатные луга, прекрасные девушки, собирающие урожай. Прекрасно ее искусство, ее живопись и скульптура, колонны, купола и шпили европейских городов и т. д.

Панегирическое эссе короля Медиа сменяется контрастирующей картиной, которую можно воспринимать равным образом как аллегорию и как символ: горизонт затягивается мрачными тучами, в небо взвивается метеор, рассыпающийся огненным дождем, во Франко начинается извержение старого вулкана, которое перекидывается на другие страны, и вот уже вся Европа в сполохах огня, в грохоте землетрясений, в потоках раскаленной лавы.

Образ, созданный Мелвиллом, обладает значительной структурной сложностью. В нем с поразительным искусством сплавлены элементы, имеющие абсолютно несходную природу. Перед нами не просто извержение и землетрясение. В грохоте вулкана слышится бряцание оружия. Сквозь дым проступают очертания народных толп, штурмующих вершину, на которой стоит пылающий королевский дворец. «Тяжело должно быть королю Франко, когда его народ поднялся против него с красными вулканами. Тяжело должно быть всем правителям Порфира»¹¹. Изображая явления сугубо естественные, Мелвилл как бы дает им социальное основание — прием, который в дальнейшем получит широкое распространение в его творчестве и особенно в «Моби Дике».

Судя по содержанию 153-й главы, Мелвилл воспринял события на европейском континенте с энтузиазмом. Он не сомневался в их конечной благотворности и не смущался издержками борьбы. Важен был окончательный результат — республика и демократия. В уста своего философа он вкладывает знаменательную реплику: «Затишье порождает бурю, буря — затишье; все это ужасное смятение окончится миром. Очень может быть, что Порфира дешево заплатила за свое будущее»¹². Иными словами, Мелвилл отнесся к европейским революциям как республиканец, демократ и америка-

нец. Он считал, что события 1848 года превзойдут по своему значению и своим последствиям Великую французскую революцию конца XVIII века.

Связи Мелвилла с «Молодой Америкой» в данном случае имели особенно важное значение. «Молодая Америка» была информирована о событиях во Франции лучше, чем многие американцы, вынужденные довольствоваться слухами и газетной информацией. Она имела в революционном Париже своего «резидента», — Джорджа Дайкинка¹³, который регулярно присылал подробные отчеты о ходе событий непосредственно с «места действия» и не был стеснен никакими ограничениями, неизбежными для прессы. Когда пришло его первое письмо (18 марта 1848 года, одновременно с английскими газетами, сообщавшими о февральских событиях), Эверт Дайкинк¹⁴ немедленно написал ему: «Письмо пришло. Молодец! Ты отличный разведчик. Я чувствую, что у нас прямая связь с революцией. . . Мы располагаем более поздними сообщениями в английских газетах, вплоть до 26-го, но я надеюсь, что ты продолжишь описывать все последовательно»¹⁵. Джордж Дайкинк не разочаровал друзей и продолжал держать их в курсе дела. Дэвис справедливо замечает, что Мелвилл неукоснительно знакомился с письмами Джорджа. Значение этого обстоятельства трудно переоценить. Во-первых, он как бы видел события в Париже глазами участника «Молодой Америки» и соответственно оценивал их. Во-вторых, ему были доступны детали, часто существенные, о которых умалчивала пресса. В третьих, у него образовался дополнительный критерий, позволявший критически отнестись к позициям, с которых официальная английская печать освещала события на континенте.

По вполне понятным причинам «Молодую Америку» глубоко интересовала реакция соотечественников на европейские революции. Эверт Дайкинк подробно описывал ее в письмах к брату. Судя по некоторым данным, участники «Молодой Америки» специально обсуждали отношение соотечественников к событиям в Европе. Думается, не случайно Мелвилл уделил описанию того, как известия об извержении вулканов в Порфиро были восприняты жителями Вивенцы, почти столько же места, сколько самому извержению.

Рассматривая 161-ю главу, следует, однако, обратить внимание на одно существенное обстоятельство: описание восторга и энтузиазма американцев имеет как бы *отстраненный* характер. Взгля-

нем хотя бы на один абзац: «Ура! Еще одно королевство сожжено дотла; еще один полубог отстранен от власти, еще одна республика родилась. Пожмем руки, свободные люди! Вскоре мы услышим, что и Доминора повержена во прах; что несчастная Верданна, наконец, стала свободной как мы; все вулканы Порфиро полыхают! Кто может противостоять народу? Настало время расплаты для тиранов! Мы еще увидим свободный Марди!»¹⁶ Сам Мелвилл словно стоит в стороне. Он даже настроен скептически. Энтузиазм кажется ему чрезмерным, восторг — преувеличенным. Недаром Баб-баланджа, видевший события вблизи, замечает: «В Порфиро слышны отдельные выстрелы; сюда они докатываются, сливаясь в могучий единый залп»¹⁷. Благодаря письмам Дж. Дайкинга, Мелвилл мог опутить себя человеком, видевшим все вблизи, и мы вправе в данном случае отождествить его позицию с точкой зрения этого персонажа. Отсюда же, кстати, и сомнения в прочности революционных завоеваний и в том, что революция действительно принесет освобождение народу («Иные победы оказывались выгодны побежденным»¹⁸), и предчувствие конечного поражения. Оно, между прочим, было не только у Мелвилла, но и у других участников «Молодой Америки», имевших доступ к парижским письмам Дж. Дайкинга. Они, разумеется, не могли предвидеть, какой оборот примут события, и не понимали истинных причин, приведших в конечном счете к поражению народа, но угрозу этого поражения ощущали весьма остро¹⁹.

Заметим в заключение, что политические интересы Мелвилла получили отражение не только в «Марди», но и в других сочинениях писателя, относящихся к концу 40-х — началу 50-х годов XIX века. В «Марди» они более очевидны, поскольку легко просматриваются в прозрачных аллегориях, расшифровка которых не представляет ни малейших затруднений. В других книгах политические идеи, представления, взгляды Мелвилла выступают в более усложненной форме, будучи преобразованы творческим сознанием писателя в многозначные символы, а иногда оставаясь необходимой, но невидимой «подводной частью айсберга». Этим отчасти и объясняется легкость, с которой некоторые исследователи творчества Мелвилла позволяют себе «не замечать» его интереса к современной политической жизни, его твердой позиции по целому ряду важнейших вопросов, касающихся социально-политических перспектив буржуазной демократии в Америке.

ГЕРМАН МЕЛВИЛЛ И УИЛЬЯМ ЛЕГГЕТ

(Из истории американского морского романа эпохи романтизма)

Творчество Мелвилла основательно изучено. Если в начале нашего столетия имя этого выдающегося писателя было почти неизвестно даже американцам, то сегодня посвященная ему критическая литература насчитывает несколько монографий и более тысячи статей. Досконально выяснена биография писателя, опубликована его переписка, более или менее подробно проанализирована идейная и художественная структура его произведений. Сегодня исследовательская мысль направлена преимущественно на частные вопросы и проблемы, возникающие при изучении того или иного произведения Мелвилла. В американских филологических журналах печатается значительное количество небольших статей и заметок, посвященных, например, установлению литературных и иных источников, использованных Мелвиллом в его книгах. Многие из этих статей имеют сугубо эмпирический характер, что в целом ряде случаев ставит исследователей в неудобную позицию, когда им, как говорится, из-за деревьев не видно леса.

В майском выпуске журнала «American Literature» за 1950 год была напечатана небольшая заметка П. С. Проктера, посвященная одному из эпизодов в романе Мелвилла «Белый бушлат»¹. Суть этой заметки сводится к следующему. В 67-й главе романа герою грозит публичное наказание плетью, ничем не заслуженное. В его сознании рождается безумный план: броситься на капитана, схватить его и вместе с ним кинуться за борт. Все, однако, завершается благополучно: порка отменена, герой и капитан остаются живы². П. С. Проктер обнаружил сходную ситуацию в одном из рассказов³ позабытого ныне американского писателя Уильяма Леггета, с той лишь разницей, что у Леггета матрос, приговоренный к порке, действительно бросается на офицера и гибнет вместе с ним в волнах океана. Поскольку рассказ Леггета был опубликован за пятнадцать лет до «Белого бушлата», Проктер логично предположил, что Мелвилл читал его и использовал в своем романе. Между тем исследователь мог бы пойти дальше и установить вещи куда более важные, нежели чисто внешнее сходство между двумя эпизодами. Тем более,

что Проктер, по всей вероятности, хорошо осведомлен о творчестве Леггета⁴.

Уильям Леггет (1801-1839) во многих отношениях личность примечательная. Он сыграл заметную роль в американской общественной жизни 30-х годов XIX века, и творчество его наложило известный отпечаток на развитие морской прозы в эпоху романтизма. Леггет относится к числу писателей, прошедших основательную *морскую школу*. В течение почти четырех лет он плавал мичманом на военных кораблях в Вест-Индии и на Средиземном море. Его флотская карьера была отнюдь не блестящей и закончилась военным трибуналом⁵, после чего ему пришлось уйти в отставку. В 1826 году Леггет поселился в Нью-Йорке, где занялся журналистикой и литературой. С 1829 по 1836 год в сотрудничестве с выдающимся американским поэтом-демократом У. К. Брайентом он издавал газету «Ивнинг Пост» и приобрел известность как сторонник радикально-демократических и аболиционистских идей. В 1837 году он основал собственный журнал «Плейндилер» — одно из самых острых и боевых демократических изданий своего времени.

Между 1828 и 1834 годами Леггет написал целый ряд рассказов, опубликованных в различных журналах. Они составили содержание двух сборников: «Повести и заметки деревенского учителя» и «Морские рассказы»⁶. В 1834 году Леггет оставил литературные занятия и целиком посвятил себя журнальной, редакторской, издательской работе и общественно-политической деятельности. В 1839 году он умер от последствий желтой лихорадки, подхваченной во время плавания в Вест-Индии. Разумеется, он не успел сделать и малой доли того, что намеревался.

Идеи Леггета были подхвачены «Молодой Америкой»⁷ — литературно-политической группировкой, возникшей в Нью-Йорке примерно в то же время, когда Леггет начал выпускать свой «Плейндилер». «Молодая Америка», борющаяся за независимую и демократическую национальную литературу, видела в Леггете своего непосредственного идейного предшественника. Журналы Леггета («Плейндилер» и «Критик») служили ей образцом. Так, например, один из младоамериканцев — Парк Годвин — в проспекте к журналу «Следопыт», который он предполагал издавать, отмечал, что журнал будет следовать примеру леггетовского «Плейндилера» и «поддерживать то, что именуется ультрадемократическими взглядами»⁸. Последние полтора года жизни Леггет был лично знаком

с некоторыми участниками «Молодой Америки». В журналах и на собраниях этой группы обсуждались написанные Леггетом статьи и речи, хотя сам он, возможно, на этих собраниях не присутствовал. Трудно себе представить, чтобы кто-либо из участников младоамериканского сообщества не знал о Леггете или не читал его сочинений. Тем более, что морские рассказы Леггета пользовались необыкновенной популярностью у современников и неоднократно перепечатывались. На наш взгляд, Т. Филбрик прав, когда говорит, что «подобно тому, как романы Купера доминировали в сфере морского романа до 1835 года, рассказы Леггета совершенно заслонили сочинения всех других авторов в жанре морского рассказа»⁹.

На протяжении нескольких лет Герман Мелвилл поддерживал теснейший контакт с «Молодой Америкой», участвовал в ее изданиях, присутствовал на собраниях и состоял в дружеских отношениях с лидером этой группы Эвертом Дайкинком. У нас нет серьезных оснований сомневаться в принадлежности Мелвилла к «Молодой Америке»¹⁰. Если к этому прибавить, что Мелвилл был профессиональным моряком, сам писал морскую прозу и внимательно прочитывал все сколько-нибудь заметные сочинения в этом жанре, то едва ли у нас останется хоть тень сомнения в том, что Мелвилл был знаком с произведениями Леггета. Сходство эпизодов в «Белом бушлате» и в леггетовском рассказе — лишнее тому подтверждение.

Воздействие Леггета на творчество Мелвилла, даже если ограничиваться только «Белым бушлатом», выходит далеко за пределы заимствования эпизода и носит принципиально иной характер. Леггет написал свои рассказы, когда в американской литературе в качестве эталона утвердился уже определенный тип романтического «морского» повествования, созданный Фенимором Купером. Вполне естественно, что Леггет во многом шел за своим знаменитым предшественником. Сходство может обнаружено в характере повествования, в описании деталей корабля, морской стихии и т. д. Но есть в морской прозе Леггета нечто, решительно отличающее его от Купера. Это — позиция писателя, его взгляд на море, корабли и морскую жизнь. Купер был склонен к романтической идеализации этих явлений. В его произведениях они всегда были окрашены в тона возвышенности, величия и благородства. Уходя в море, куперовские герои освобождались от сковывающих ограничений, налагаемых цивилизацией, и благодаря этому обретали возможность очищения и совершенствования. Американский моряк, вышедший

в плавание на американском корабле, — этот образ в творчестве Купера исполнен особого смысла. Через его борьбу со стихией, через битвы, которые он ведет с врагами родины, через его профессиональное искусство Купер показывал величие Америки — одной из первых морских держав мира — и патриотический героизм ее сынов.

У Леггета море, при всем его величии и красоте, всегда враждебно человеку. Оно несет моряку жестокое страдание. Корабли, столь послушные человеку у Купера, здесь только подавляют его, и корабельная палуба — уже не «плацдарм свободы», а тюремный двор. Никакого возвышения и освобождения не испытывает леггетовский моряк, уходя в океанский простор. Напротив, его ждет лишь насилие, притеснение и подавление его человеческой сущности. Законы «цивилизации» действуют на корабле с еще большей жестокостью, чем на суше. Филбрик прав, когда замечает, что «Леггет был первым в ряду молодых людей, которые отправились в море и вернулись не для того, чтобы восславить американский патриотизм, но для того, чтобы изобличить жестокую систему, царившую на военных и торговых кораблях Америки»¹¹. Протест против бесчеловечности условий корабельной жизни, против жестокости офицеров и тирании капитанов, против телесных наказаний — сквозной мотив всех рассказов Леггета. Радикально-демократические принципы, которые Леггет исповедовал в своей публицистике, естественно, проявились и в художественном творчестве, хотя и в несколько приглушенной форме.

Таким образом, важнейшим завоеванием морских рассказов Леггета явилось, с одной стороны, включение корабельной жизни в общую картину современной американской социальной действительности, с другой — критика условий этой жизни и основных принципов, на которые она опирается. Отсюда берет начало новое направление в американской литературной маринистике, оказавшееся весьма плодотворным. В его русле возникли такие значительные сочинения, как «Два года рядовым матросом» Р. Г. Дэйны¹², «Редберн» и «Белый бушлат» Мелвилла.

Совершенно очевидно, что Мелвилл обязан Леггету не только пресловутым эпизодом, но общим демократическим духом «Белого бушлата», жестокой критикой корабельного быта и дисциплинарных установлений, а главное, принципиально иным, нежели в раннем морском романе, подходом к материалу. Разумеется, Мелвилл

(как и Дэйна) не просто повторял Леггета. Он пошел значительно дальше. В его романах мы найдем изображение сословной структуры корабельной жизни, углубленное понимание социальной природы человеческих взаимоотношений на флоте, органичный и последовательный демократизм авторской позиции и т. д. Но Леггет своими рассказами первый проложил тропу, которой со временем суждено было стать столбовой дорогой американского морского романа.

ГОТОРН В РОССИИ

Знакомство русских читателей с художественным наследием Готорна это — целая история, к тому же весьма примечательная. Оно началось сравнительно поздно, в 1852 году, когда журнал «Современник» опубликовал фрагменты из только что вышедшего в США и Англии романа «Дом с семью фронтонами». Тогда же «Пантеон» напечатал перевод одной из наименее интересных новелл Готорна — «Гибель мистера Хиггинботэма». Заметим, что к началу 1850-х годов Готорн уже написал и издал все свои лучшие рассказы, составившие три сборника, и знаменитый роман «Алая буква». Однако русским читателям, переводчикам и издателям ничего об этом не было известно. Кое-что они узнали о названных сочинениях лишь через два года из анонимной рецензии, помещенной в «Отечественных записках».

Тем временем «Современник» продолжал знакомить читателя с творчеством новооткрытого американского писателя. В 1853 году здесь были напечатаны еще три рассказа Готорна («Дочь Раппачини», «Родимое пятно» и «Снежная статуя»), а спустя три года, в виде приложения к журналу, вышел первый русский перевод «Алой буквы». После этого «Современник» утратил интерес к Готорну и перестал печатать переводы его сочинений¹. Начинание, однако, не пропало втуне. Его подхватил журнал «Библиотека для чтения», поместивший на своих страницах в 1856 году «Легенды губернаторского дома» и три отдельных рассказа. Но и «Библиотека для чтения» охладела к Готорну довольно быстро. В 1857 и 1858 годах журнал опубликовал по одному рассказу американского автора, а затем последовал примеру «Современника».

В 1859 году журнал «Подснежник» напечатал в четырех номерах первую часть «Книги чудес» — собрания древних мифов, переложенных Готорном для детей. Год спустя эта книга (уже в полном объеме) вышла отдельным изданием. Удивительно, что именно «Книга чудес» — далеко не лучшее творение писателя — приобрела в России неожиданную популярность. Она переводилась и переиздавалась по меньшей мере девять раз. Как мы увидим далее, сей факт сослужил Готорну дурную службу. В глазах русских читателей он надолго остался «переложателем» и писателем для детей.

В 1860 году появился перевод «Мраморного Фавна», повторенный через год в виде приложения к «Русскому слову». На этом история *русского Готорна* в XIX столетии кончается. Она была не очень долгой — всего одно десятилетие — и не особенно счастливой. Ни его рассказы, ни его романы в России до 1900 года более не переводились и не переиздавались, если не считать несколько неожиданной публикации четырех рассказов в журнале «Живописное обозрение» в 1896–1897 годах.

Как объяснить это странное равнодушие русских читателей, обычно живо откликавшихся на всякое интересное явление в иностранной литературе? Как оценить молчаливость и холодность русских критиков второй половины XIX века? По-видимому, мы имеем дело с рядом вполне конкретных причин и общим неблагоприятным стечением обстоятельств. Прежде всего следует указать на неудовлетворительное качество переводов, которые выполнялись большей частью не с оригинала, а с французского перевода. Первоначальное художественное достоинство текста утрачивалось при этом в очень большой степени, а иногда полностью. К тому же Готорн числился по разряду «второстепенных» авторов, и переводом его сочинений занимались малоопытные и не всегда добросовестные лица. Другая причина была, видимо, связана с общей оценкой творчества Готорна, которая парадоксальным образом основывалась исключительно на критическом анализе «Книги чудес». Ни одно другое сочинение американского автора не привлекло к себе специального внимания русских критиков. А вот о «Книге чудес» высказали свое суждение сразу два, да еще какие — Добролюбов и Чернышевский!

Еще в 1858 году Добролюбов напечатал в «Журнале для воспитания» рецензию на французское издание этого сборника. Вполне вероятно, что именно заметка Добролюбова навела анонимного переводчика на мысль перевести книгу на русский язык. Спустя два года Чернышевский выступил в «Современнике» с обширной рецензией на русское издание сборника. О содержании «Книги чудес» он судил с позиции просветителя и демократа, о стиле — с позиции русского реалиста, которому чужды и смешны были викторианские понятия о благонравии, окрашенные в тона романтической возвышенности и пуританской строгости. Его раздражала новоанглийская склонность к иносказаниям, нежелание и неумение называть простые вещи своими именами. Да и то сказать, стремление

Готорна прикрыть наивногедоническую естественность античного мифа чопорным плащом пуританской нравственности, от которой, на русский взгляд; за версту несло ханжеством, могло раздражить кого угодно. Авторитет Чернышевского был высок, и его язвительная критика, несомненно, оказала свое воздействие на отношение русских читателей и литераторов второй половины века к Готорну.

Но основная причина непопулярности Готорна в России заключена, вероятно, в обстоятельствах времени. По сути дела, знакомство русской читающей публики с Готорном только началось. В 1850-е годы она получила первое, не очень отчетливое представление о творчестве американского автора, основанное на переводах более или менее случайно отобранных рассказов. По логике вещей в 60-е годы это знакомство должно было расшириться, углубиться, приобрести новое качество, избавиться от элементов случайности. Критический взгляд на сочинения Готорна мог бы получить верную перспективу и объективность. Этого, однако, не случилось ввиду обстоятельств, имеющих к литературе лишь косвенное отношение.

1861 год ознаменовался двумя крупнейшими событиями в жизни двух народов: началом Гражданской войны в Америке и крестьянской реформы в России. Заскрипели колеса истории, суля уничтожение рабства негров в соединенных Штатах и крепостного рабства в Российской империи. Никто не мог с полной ясностью предвидеть последствия и результаты развернувшихся событий; горькое разочарование было уделом будущего. Духом времени, пусть ненадолго, стал дух демократической надежды.

Передовая Россия напряженно следила за ходом борьбы, происходившей за океаном. Журналы печатали подробные отчеты о военных и политических баталиях. Героем дня стал Линкольн. Русская публика зачитывалась «Хижинкой дяди Тома», вышедшей пятью изданиями в течение двух лет, и «Песнями о рабстве» Лонгфелло, печатавшимися в «Современнике», «Русском слове», «Библиотеке для чтения», «Веке», «Времени», «Русском вестнике» и других журналах.

В этих условиях рассказы и романы Готорна, с их неспешной медитацией, погруженностью в прошлое, с их проблематикой, замкнутой в узких пределах нравственного сознания, с их абстрактным аллегоризмом и полусказочной стилистикой, были не ко времени. Не удивительно, что читатели и критики с такой легкостью от них отвернулись.

В XX столетии положение мало переменилось. В 1900 году вышел небольшой сборник рассказов Готорна в переводе А. Галибина, а в 1912 г. переводчик И. А. Маевский затеял издание сочинений Готорна в трех томах. Предприятие это осталось незавершенным. Вышли первые два тома, содержавшие «Алую букву» и «Блайтдейл». Третий же том, в котором должен был печататься «Мраморный Фавн», так и не увидел света. И это все.

Более или менее случайное, бессистемное и малоуспешное знакомство с творчеством Готорна в дореволюционной России — это, так сказать, предыстория. Подлинная история *русского Готорна* начинается значительно позже и насчитывает чуть более четверти века.

Любопытно, что центром возрождения издательского интереса к творчеству Готорна сделался Ленинград, а точнее, ленинградское отделение издательства «Художественная литература». В 1957 году оно выпустило «Алую букву» неслыханным тиражом в 165 тыс. экземпляров. Предприятие это было дерзким во многих отношениях. Инициатором его был, надо полагать, Б. Б. Томашевский, сравнительно молодой тогда филолог-англист, знаток поэзии Джона Донна и талантливый переводчик. Он выступил в качестве редактора издания, возложив на себя тяжкую обязанность направлять работу талантливых непрофессионалов. За перевод текста взялись Э. Линецкая (главы I–XI) и Н. Емельяникова (главы XII–XXIV). Э. Л. Линецкая была прекрасной и опытной переводчицей с... французского. Опыта работы с английскими текстами она почти не имела. А. Г. Левинтон — блестящий филолог-германист, знаток истории немецкой литературы, не имевший опыта исследования литературы США, написал обстоятельную вступительную статью к роману, содержащую всю информацию, необходимую читателю для ориентировки в тексте «Алой буквы». Б. Б. Томашевский, естественно, приложил руку к работе своих коллег. Эта «приложенная рука» отчетливо чувствуется как в переводах, так и в предисловии к изданию.

Примерно в это время в ленинградском отделении «Художественной литературы» у Готорна появился *свой человек*. Этим человеком была Н. И. Толстая, беззаветно полюбившая творчество великого американца. Ее усилиями и под ее редакцией были изданы сборник новелл (1965), «Дом о семи фронтонах» (1975) и двухтомник избранных произведений Готорна (1982), куда вошли два рома-

на и рассказы. Все эти издания были осуществлены на высоком филологическом уровне, снабжены комментариями и вступительными статьями. Что касается переводов, то они были почти безупречны.

Примерно в эти же годы началось и возрождение критического интереса к наследию писателя. О нем написано и защищено несколько диссертаций, появилось изрядное количество статей в разных сборниках, специальные главы в учебниках. Пришло время для капитальных монографий. Их покамест нет. Меж тем *русский взгляд* на Готорна мог бы открыть в его творчестве такие стороны, о которых его соотечественники даже не помышляют.

ПРИМЕЧАНИЯ

Преамбула

¹История американской литературы. Т. 1. М.; Л., 1947. С. 5.

²Аджубей А. Лицом к лицу с Америкой: Рассказ о поездке Н. С. Хрущева в США. М., 1959.

³Проблемы истории литературы США. М., 1964.

⁴О предисловиях и послесловиях следует сказать отдельно. Этот жанр получил распространение в 20-е годы, когда впервые была сделана попытка приобщить широкие народные массы к основам мировой культуры. Впоследствии, в идеологически глухие времена, сочинение предисловий и послесловий оказалось одним из немногих способов обнародовать результаты литературоведческих исследований, особенно в сфере истории западноевропейских и американских литератур. Показательным примером может послужить предисловие М. П. Алексева к сочинению В. Хогарта «Анализ красоты», занимающее более ста страниц убористого петита. Оно являет собой капитальную научную монографию, превосходящую по объему труд, которому предпослано. Разумеется, это редкий случай, но предисловия объемом в два, три, четыре авторских листа были обычным делом.

⁵Ковалев Ю. 1) Герман Мелвилл и американский романтизм. М.; Л., 1972; 2) Эдгар Аллан По: новеллист и поэт. М.; Л., 1984.

Статьи

Американский романтизм: основные параметры

¹Сокращенный вариант этой статьи был опубликован в 1982 г. (Ковалев Ю. Американский романтизм: хронология, топография, метод // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность. М., 1982. С. 27–54).

²Literary History of the United States / Ed. R. Spiller. New York, 1947.

³Parrington V. L. Main Currents in American Thought. New York, 1927–1930. Vol. 1–3.

⁴The Literature of the American People. An Historical and Critical Survey. New York, 1951.

⁵Ibid. P. V.

⁶Bercovitch S. Preface // Reconstvucting American History. Cambridge (Mass.), 1986. P. VII.

⁷Ibid. P. V–IX.

⁸Columbia Literary History of the United States. New York, 1988.

⁹Цит. по: Засурский Я. Введение // История литературы США. Т. 1. М., 1997. С. 7.

¹⁰The Cambridge History of American Literature / Ed. by Sacvan Bercovitch. New York. Vol. 1. 1994; vol. 2. 1995.

¹¹Самохвалов Н. И. Американская литература XIX века. М., 1964; История американской литературы / Под ред. Н. И. Самохвалова. М., 1971.

¹²Николюкин А. Н. Американский романтизм и современность. М., 1968.

¹³Боброва М. Н. Романтизм в американской литературе XIX века. М., 1972.

¹⁴Там же. С. 12–13.

¹⁵Там же. С. 271.

¹⁶«В конце 50-х годов, когда деятельность трансценденталистов и романтиков пошла на убыль...»

¹⁷Николюкин А. Н. Указ. соч. С. 13.

¹⁸Ванслов В. Эстетика романтизма. М., 1966. С. 10–11.

¹⁹Николюкин А. Н. Указ. соч. С. 13.

²⁰Там же. С. 15.

²¹«В истории романтизма в Соединенных Штатах можно выделить несколько этапов. В первый период, связанный с творчеством Френо и Брокдена Брауна и относящийся к последней четверти XVIII в., зародились многие характерные черты, получившие дальнейшее развитие в XIX в. После почти двадцатилетнего перерыва... наблюдается как бы второе рождение романтизма на американской почве» (Там же. С. 16–17).

²²Там же.

²³Там же. С. 73.

²⁴Боброва М. Н. Указ. соч. С. 6–7.

²⁵Единственное исключение составляет, пожалуй, понятие «готомпсе», обозначающее именно романтический роман, а не роман вообще.

²⁶Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли: В 3 т. Т. 2. М., 1962. С. 8.

²⁷История американской литературы. Т. 1. М.; Л., 1947. С. 107.

²⁸Николюкин А. Н. Указ. соч. С. 14.

²⁹Паррингтон В. Л. Указ. соч. С. 8.

³⁰Самое лаконичное ее выражение — лозунг «Америка для американцев!».

³¹Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. Т. 15. М., 1955. С. 289–290.

³²Matthiessen F. O. The American Renaissance. New York, 1946. P. vii.

¹ *Фенимор* — фамилия матери Купера. По ее настоянию писатель, начиная с 1826 г., стал подписывать свои книги двойной фамилией Фенимор-Купер. Впоследствии он отбросил дефис, благодаря чему фамилия Фенимор воспринимается теперь как второе имя Купера.

² Cooper F. *The Spy: A Tale of the Neutral Ground*. New York, 1821.

³ Мы не принимаем в расчет первый опыт Купера — роман «Предосторожность» (1820) — подражательное сочинение, к достоинствам которого он сам относился весьма скептически. Популярность «Шпиона» как бы исключила «Предосторожность» из творческого наследия Купера. Она была столь велика, что уже в 1822 г. роман был инсценирован и представлен в нескольких театрах Нью-Йорка и Филадельфии.

⁴ Leisy E. *The American Historical Novel Before 1860*. Urbana, Ill. 1923. P. 5.

⁵ Томас Джефферсон, к примеру, руководил в это время строительством Виргинского университета.

⁶ Боброва М. Н. Джеймс Фенимор Купер. Саратов, 1967. С. 75.

⁷ Белинский В. Г. Собр. соч. Т. IV. М., 1954. С. 485.

⁸ Реизов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта. М.; Л., 1965. С. 285.

⁹ Шейнкер В. Н. Исторический роман Купера «Лоцман» как произведение маринистского жанра // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Т. 463. Мурманск, 1970. С. 78.

¹⁰ Simms W. G. *Views and Reviews in American Literature etc.* Cambridge (Mass), 1962. P. 266.

Очерки

Эдгар Аллан По

¹ Позднее Гризуолд изложил свое понимание личности и творчества Эдгара По в подробном «Мемуаре», приложенном к четырехтомному собранию сочинений поэта, которое он издал спустя несколько лет. Этот «Мемуар» содержал фальсифицированные документы, письма, воспоминания друзей, пристрастно «отредактированные» автором.

² Заинтересованный читатель может найти подробную информацию в нашей книге, опубликованной пятнадцать лет назад (см.: Ковалев Ю. Эдгар Аллан По: новеллист и поэт. Л., 1984. С. 6–16).

³ Бодлер Ш. Эдгар По. Жизнь и творчество. Одесса, 1910. С. 41.

⁴ Там же. С. 56–57.

⁵ Там же. С. 7–8.

⁶ Shaw B. *Edgar Allan Poe* // *Nation*. 1909. Jan. 16.

⁷ Аничков Е. Предтечи и современники. СПб., 1910. С. 230–231.

⁸См. предисловие Поля Валери к бодлеровскому переводу «Эврики» (1921).

⁹Аничков Е. Указ. соч. С. 217.

¹⁰По Э. А. Полное собрание рассказов. М., 1970.

¹¹Мы не учитываем здесь полные собрания сочинений. Их было немного, и первое из них («Виргинское») под ред. проф. Дж. Гаррисона вышло лишь в начале нашего столетия.

¹²Брюсов В. Полн. собр. поэм и стихотворений. М.; Л., 1924. С. 8.

¹³Мы не берем в расчет рассказ «Ты и есть тот человек» (1844) в силу его пародийного характера.

¹⁴Цит. по: Matthews J. V. Poe and the Detective Story // Scribner's Magazine, 1907. Sept.

¹⁵Согласно толковому словарю Уэбстера, *ratiocination* обозначает «процесс точного мышления», а также «логическое, или систематическое, мышление».

¹⁶Четвертая глава этого сочинения Ж. Верн называется «Роман Эдгара По».

¹⁷The Complete Works of Edgar Allan Poe / Ed. by J. Harrison. New York, 1902. Vol. XV. P. 127-128.

¹⁸Ibid.

¹⁹По Э. А. Указ. соч. С. 117.

²⁰Подробный анализ «Ганса Пфааля» см. в кн.: Ковалев Ю. Эдгар Аллан По: новеллист и поэт. С. 240-253.

²¹См.: Ковалев Ю. Эдгар По и космогония 20-го века // Вестник Ленингр. ун-та. 1985. № 2.

²²Eliot T. S. From Poe to Valery. New York, 1948. P. 5-6.

²³Ostrom J. W. (Ed.) The Letters of Edgar Allan Poe. New York, 1966. Vol. 1. P. 20.

²⁴См.: По Э. А. Письмо к Б* // Эстетика американского романтизма. М., 1977. С. 87-93.

²⁵Там же. С. 93.

²⁶Eliot T. S. Op. cit. P. 16.

²⁷По Э. Поэтический принцип // Эстетика американского романтизма. С. 137-138.

²⁸Там же.

²⁹Характерно, что, говоря о «впечатлениях души», По употребляет не традиционное, идущее от англосаксонского корня слово *soul*, но греческое *psyche*, не имеющее религиозно-христианских коннотаций, и, стало быть, означенные «впечатления души» следует понимать, скорее всего, как психологические состояния.

³⁰По Э. Американские прозаики // Эстетика американского романтизма. С. 107-108.

- ³¹The Complete Works of Edgar Allan Poe. Vol. X. P. 65.
³²Ibid.
³³Davidson E. Edgar Poe. A Critical Study. Cambridge (Mass.), 1969. P. 105–106.
³⁴Аничков Е. Бодлер и Эдгар По // Современный мир. 1909. № 2. С. 75–100.
³⁵Аничков Е. Предтечи и современники. С. 229.
³⁶The Complete of Edgar Allan Poe. Vol. VIII. P. 281.

Голубоглазый Натаниель

- ¹Lawrence D. H. Studies in Classic American Literature. New York, 1953. P. 92–93.
²Эмерсон Р. Природа // Эстетика американского романтизма. М., 1977. С. 178.
³Каули М. Дом со многими окнами. М., 1973. С. 40.
⁴Готорн Н. Избр. произведения: В 2 т. Т. 1. М., 1982. С. 45.
⁵Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли: В 3 т. Т. 2. М., 1962. С. 517.
⁶Готорн Н. Новеллы. М., 1965. С. 138.
⁷Там же. С. 310.
⁸Перевод мой. — Ю. К.
⁹Готорн Н. Избр. произведения. Т. 2. С. 78.
¹⁰Там же. С. 67.
¹¹Готорн Н. Новеллы. С. 143.
¹²Там же. С. 149.
¹³Готорн Н. Избр. произведения. Т. 2. С. 145.
¹⁴Melville H. The Letters of Herman Melville. New Haven, 1960. P. 142.
¹⁵Готорн Н. Избр. произведения. Т. 2. С. 132.
¹⁶Там же. С. 69.
¹⁷James H. Hawthorne. Garden City. s.a. P. 106.
¹⁸Whipple E. Nathaniel Hawthorne // Atlantic Monthly. Vol 5. 1860. May.
¹⁹James H. Hawthorne. New York, 1879.
²⁰Готорн Н. Алая буква. М., 1957. С. 23.
²¹Там же. С. 34.
²²Саймонс А. М. Классовая борьба в истории Америки. М., 1922. С. 16.
²³Первая буква английского слова «Adultrress» (прелюбодейка).
²⁴Каули М. Указ. соч. С. 43.
²⁵Готорн Н. Алая буква. С. 110.

²⁶ Там же. С. 128.

²⁷ Там же. С. 130.

²⁸ Там же. С. 226.

²⁹ Там же. С. 114-115.

³⁰ Там же. С. 178.

³¹ Там же. С. 146.

³² Там же. С. 67.

³³ Stewart R. Nathaniel Hawthorne. New Haven, 1948. P. 112-113.

³⁴ Leslie E. The Daughters of Dr. Byles // *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*. 1842. Jan., Feb.

³⁵ Цит. по: Byers J. R. Jr. The House of the Seven Gables and „The Daughters of Dr. Byles“. A Probable Source // *PMLA*. Vol. 89. № 1. 1974. Jan. P. 176.

³⁶ Все выдержки из романа Готорна «Дом с семью фронтонами» даны мною в собственном переводе, уступающем в изяществе, но более точном, нежели перевод Г. Шмакова, опубликованный в русском издании романа (Л., 1975).

³⁷ The Portable Thomas Jefferson. New York, 1975. P. 445-446.

³⁸ Melville H. White Jacket. New York, 1956. P. 150.

³⁹ См.: *Graham's Magazine*. 1851. May.

⁴⁰ В истории литературы понятия «romance» и «novel» не имеют абсолютного значения. Исторически термин «romance» старше. Он восходит к литературе средневековья и первоначально обозначал стихотворное произведение о странствиях и подвигах рыцарей (рыцарский роман). В качестве понятий, обозначающих противостоящие друг другу типы романа, «romance» и «novel» стали употребляться в XVIII в. Оба они, в понимании английских критиков этой эпохи, могли содержать описание вымышленных событий, с той разницей, что в novel события должны были, по определению С. Джонсона, соответствовать обычному течению человеческой жизни и происходить в современном обществе, тогда как romance должен был описывать события маловероятные, фантастические, будто бы имевшие место в прошлом, не пытаясь даже придать им оттенок достоверности. В дальнейшем оба эти понятия претерпели сложную эволюцию. В Америке середины XIX в. они приобрели смысл, весьма далский от первоначального своего значения.

⁴¹ Van Doren M. Nathaniel Hawthorne. New York, 1962. P. 172.

⁴² Любопытно, что в конце XVII в. в Новой Англии действительно жил выдающийся архитектор и строитель Томас Мол (1645-1724), и Готорн знал об этом.

⁴³ Turner A. Nathaniel Hawthorne. New York, 1980. P. 223.

⁴⁴ Каули М. Указ. соч. С. 39-40.

⁴⁵ Франклин В. Избр. произведения. М., 1956. С. 482-483.

⁴⁶James H. Op. cit. P. 108.

⁴⁷Фибби — английское звучание греческого имени *Феба*. В античной мифологии это имя постоянно связывается с именем Аполлона бога солнца. В транслитерации, предложенной переводчиком (Г. Шамаковым), теряется смысловое значение имени.

⁴⁸См.: Ковалев Ю. «Молодая Америка». Л., 1971.

⁴⁹Trolope A. The Genius of Nathaniel Hawthorne // North American Review, CXXIX (1879). P. 203-222.

⁵⁰Lawrence D. H. Op. cit. P. 114-115.

⁵¹Von Abel R. The Death of the Artist: A Study of Hawthorne's Desintegration. The Hague, 1955; Bewley M. The Eccentric Design: Form in the Classic American Novel. New York, 1959.

⁵²Для типологического обозначения такой пары американские критики часто используют имена Ребекки и Ровены — героинь популярного в романтическую эпоху романа В. Скотта «Айвенго».

⁵³Хауторн Н. Блिटдэйл М., 1913. С. 21. — В этом случае, как и в ряде других, мы цитируем старый перевод, стилистически менее изящный, но более точно передающий смысловое содержание текста, нежели перевод, опубликованный в двухтомнике избранных сочинений П. Готорна в 1982 г.

⁵⁴Там же. С. 66-67.

⁵⁵Там же. С. 69-70.

⁵⁶Каули М. Указ. соч. С. 42-43.

⁵⁷Паррингтон В. Л. Указ. соч. Т. 2. С. 517.

Пределы Вселенной Германа Мелвилла

¹Melville H. The Letters of Herman Melville. New Haven, 1960. P. 130.

²Более подробно об этом см. в статье «Американский романтизм: основные параметры» настоящего издания.

³Позднее, в 40-е и 50-е годы, появились и такие сочинения («Колония на кратере» Купера, «Уолден» Торо, «Блайтдейл» Готорна и др.).

⁴«Никербокеры» — нью-йоркская литературная группа, сложившаяся на базе редакции журнала «Никербокер» и политически ориентированная на партию американских «Вигов».

⁵Заинтересованный читатель может найти подробный анализ структуры «Марди» в моей давней работе, опубликованной четверть века тому назад (см.: Ковалев Ю. Четыре книги «Марди» // Американская литература. Проблемы романтизма и реализма. Вып. 2. Краснодар, 1973. С. 16-33).

⁶Подобную смелость среди американских романтиков обнаружил, кроме Мелвилла, только Эдгар По, отменивший «Пебеса» в своем зна-

менитом стихотворении «Ворон» (см.: Ковалев Ю. «Ворона» // Эдгар Аллан По. Эссе, материалы, исследования. Краснодар, 1977. С. 3-19).

⁷Melville H. Op. cit. P. 128.

⁸Английское название романа - «Confisence man» — не поддается однозначному переводу на русский язык. Его приблизительное значение: человек, умеющий вызвать к себе доверие со стороны других людей и использующий это доверие в целях обмана, обогащения или иной выгоды. В русской критике бытует несколько вариантов — «Шарлатан», «Аферист», «Искуситель», «Конфидент». Ни один из них не обладает необходимой точностью.

⁹В отличие от Мелвилла, Готорн не оставлял попыток преодолеть внутренний кризис, наступивший примерно в это же время, и надеялся написать хотя бы еще один роман. Он трудился до самой смерти в 1864 г., но не сумел довести до конца ни одного из четырех замыслов.

Заметки

Гений Купера

¹Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. М., 1977. С. 472.

²Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. Т. 15. М., 1955. С. 289-290.

³Там же. С. 294.

⁴Твен М. Собр. соч.: В 12 т. Т. 11. М., 1961. С. 431.

Историзм как художественный принцип в американской романтической прозе

¹Irving W. Selected Prose. New York, 1964. P 90.

²Ирвинг В. Повеллы. М.; Л., 1947. С. 170.

³Там же. С. 113.

⁴Там же. С. 116.

Герман Мелвилл и Европа 1848 года

¹Шиллер Ф. П. Эбенезер Элиот, поэт хлебных законов // Шиллер Ф. П. Очерки по истории чартистской поэзии. М.; Л., 1933.

²Хлебные законы — законы, облагавшие высоким таможенным тарифом импортируемое в Англию зерно, благодаря чему поддерживались высокие цены на хлеб, больно бившие по карману бедняков.

³Ковалев Ю. Политическая лирика Вильяма Линтона // Из Истории демократической литературы в Англии XVIII-XX веков. Л., 1955. С. 124-159.

⁴Ковалев Ю. В. Литература чартизма // История английской литературы. Т. II. Вып. 2. М., 1955; Ковальническая О. В. Из истории английской демократической сатиры конца XVIII — начала XIX века // Из истории демократической литературы в Англии XVIII—XX вв. С. 68—124; Ковалев Ю. Антология чартистской литературы. М., 1956; Николюкин А. Н. Массовая поэзия в Англии конца XVIII — начала XIX века. М., 1961.

⁵См., напр.: Jones W. Poetry of the People // Democratic Review. 1843. Sept.

⁶Николюкин А. Н. Американский романтизм и современность. М., 1968. С. 304.

⁷Демонстрация 10 апреля 1848 года относится к числу исторических событий, все еще нуждающихся в детальном исследовании. До сих пор не создан труд, содержащий полное изложение всех обстоятельств, связанных с этим событием, и не выяснена вся совокупность причин, поведших к провалу выступления чартистов, хотя дельные соображения по этому поводу имеются в трудах Маркса и Энгельса.

⁸Напомним, что 1839 год был временем первого мощного подъема чартистского движения.

⁹См. 41-ю главу «Редберна».

¹⁰См.: «Простак за границей» (1869), «Принц и нищий» (1882), «Янки при дворе короля Артура» (1889) и др.

¹¹Melville H. Mardi and a Voyage Thither. Boston, 1923. P. 436.

¹²Ibid. P. 437.

¹³Джордж Дайкинн (1823—1863) — участник «Молодой Америки», младший брат Эверта Дайкинна, лидера этой организации.

¹⁴Эверт Огастес Дайкинн (1816—1878) — редактор, критик, издатель журналов, организатор и бессменный лидер «Молодой Америки» — литературно-политической организации, борющейся за создание самобытной, демократической национальной литературы (см.: Ковалев Ю. «Молодая Америка». Л., 1971).

¹⁵Цит. по: Davis M. Melville's «Mardi». A. Chartless Voyage. Yale Studies of English. Vol. 119. New York, 1967. P. 82—83.

¹⁶Melville H. Op. cit. P. 457.

¹⁷Ibid.

¹⁸Ibid. P. 456.

¹⁹См. письмо Э. Дайкинна к брату от 18 апреля 1848 г.: Davis M. Op. cit. P. 83.

Герман Мелвилл и Уильям Леггет

¹Procter F. S. (Jr). A. Source for the Flogging Incident in «White Jacket» // American Literature, XXII (May 1950). P. 176—177.

²Melville H. White Jacket. New York, Grove Press. 1956. P. 265-270.

³Leggett W. Brought to Gangway // Leggett W. Naval Stories. New York, 1834.

⁴Проктеру принадлежит специальная статья о Леррете, написанная примерно в то же время, что и его заметка о «Белом бушлате». (см.: Procter P.S. William Leggett (1801-1839): Journalist and Literator // Papers of the Bibliographical Society of America, XLIV (1950). P. 139-253).

⁵Леррета судили за участие в дуэли.

⁶«Tales and Sketches by a Country Schoolmaster» (1829) «The Naval Stories» (1834).

⁷См.: Ковалев Ю. «Молодая Америка». Л., 1971.

⁸Stafford J. The Literary Criticism of «Younf America». Berkeley, 1952. P. 18.

⁹Philbrick T. James Fenimore Cooper and the Development of American Sea-Fiction. Cambridge, Mass., 1961. P. 104-105.

¹⁰См.: Ковалев Ю. Герман Мелвилл и «Молодая Америка» // Вест. Ленингр. ун-та. 1971. № 8.

¹¹Philbrick T. Op. cit. P. 113-114.

¹²Dana R. H. Two Years Before the Mast. (1840).

Готорн в России

¹В 1860 г. в критическом отделе «Современника» была напечатана статья М. Л. Михайлова («Готорн») и широко известная рецензия П. Г. Чернышевского на «Книгу чудес».

СОДЕРЖАНИЕ

Преамбула	3
-----------------	---

СТАТЬИ

Американский романтизм: основные параметры	11
«Шпион»	42

ОЧЕРКИ

Эдгар Аллан По	59
Предгеча	
«Эдем мечтаний и сновидений»	77
Голубоглазый Натаниель	109
Хрупкое сияние вечности	
О ранних рассказах Готорна	113
«Алая буква»	127
«Дом о семи фронтонах»	140
«Блайтдейл»	178
Заключение	183
Пределы Вселенной Германа Мелвилла	185

ЗАМЕТКИ

Гений Купера	213
Историзм как художественный принцип в американской романтической прозе (Из наблюдений над истори- ческими рассказами В. Ирвинга и Н. Готорна)	219
Герман Мелвилл и Европа 1848 года	230
Герман Мелвилл и Уильям Леггет (Из истории американ- ского морского романа эпохи романтизма)	238
Готорн в России	243
Примечания	248

Научное издание

Юрий Витальевич Ковалев

**От «Шпиона» до «Шарлатана»
Статьи, очерки, заметки по истории
американского романтизма**

Редактор *В. С. Кизило*
Художественный редактор *Е. И. Егорова*
Технический редактор *Е. Г. Учаева*
Корректоры *А. С. Качинская. Т. Г. Плещеев*

Лицензия ИД № 05679 от 24.08.2003

Подписано в печать 17.05.2000. Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 15,11. Уч.-изд. л. 14,86. Тираж 300 экз. Заказ 274. Издательство СПбГУ. 199034, С.-Петербург, Университетская наб., 7/9.

ЦОП типографии Издательства СПбГУ.
199061, С.-Петербург, Средний пр., 41.

