



ИСТОРИЯ

американской

литературы





В. ФРАНКЛИН



Т. ПЕЙН



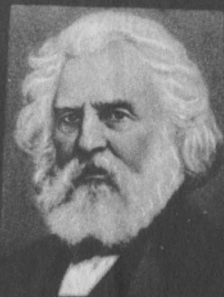
Т. ДЖЕФФЕРСОН



Р. У. ЭМЕРСОН



Н. ГОТОРН



Г. ЛОНГФЕЛЛО



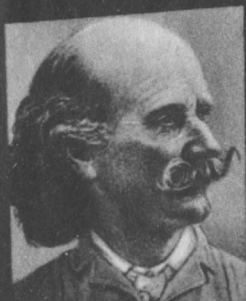
Г. МЕЛВИЛЛ



У. УИТМЕН



Э. ДИКИНСОН



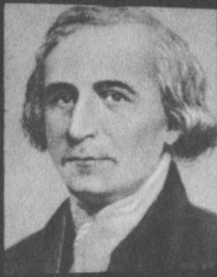
Х. МИЛЛЕР



Г. ДЖЕЙМС



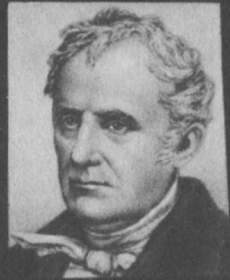
О. ГЕНРИ



Ф. ФРЕНО



В. ИРВИНГ



Ф. КУПЕР



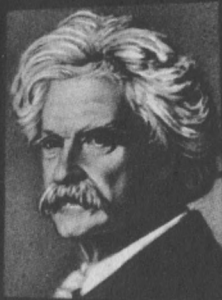
Э. ПО



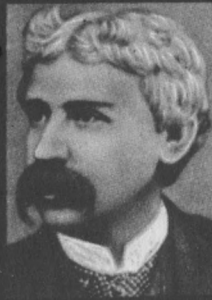
Г. БИЧЕР-СТОУ



Г. Д. ТОРО



М. ТВЕН



Ф. БРЕТ ГАРТ



У. Д. ХОУЭЛС



С. КРЕЙН



Т. ДРАЙЗЕР



Р. ФРОСТ

История **американской** **литературы**

Под ред. проф. Н. И. САМОХВАЛОВА

Часть II

Издательство „Просвещение“
Москва 1971

Допущено Министерством просвещения СССР в качестве учебного пособия для студентов факультетов иностранных языков педагогических институтов

В создании пособия приняли участие авторы, написавшие главы и разделы глав:

Н. В. Банников — глава «Эрнест Хемингуэй».

М. Н. Боброва — глава «О. Генри».

Б. А. Гиленсон — главы: «Джон Рид», «Синклер Льюис», «Альберт Мальц»; общий обзор в главе «Поэзия».

А. Ф. Головенченко — глава «Эптон Синклер»

Я. Н. Засурский — главы: «Френсис Скотт Фицджеральд», «Джон Дос Пасос».

Г. П. Злобин — раздел «Драма»:

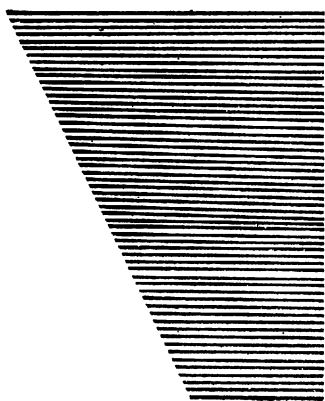
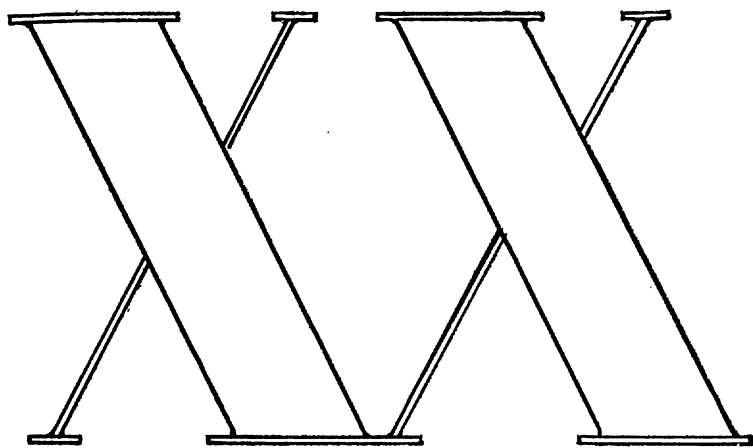
И. В. Киреева — главы: «Американская литература после 1917 г.», «Уильям Фолкнер», «Джон Стейнбек», «Эрскин Колдуэлл».

Б. И. Колесников — главы: дооктябрьский период. «Шервуд Андерсон», «Карл Сэндберг», «Роберт Фрост» и «Лэнгстон Хьюз».

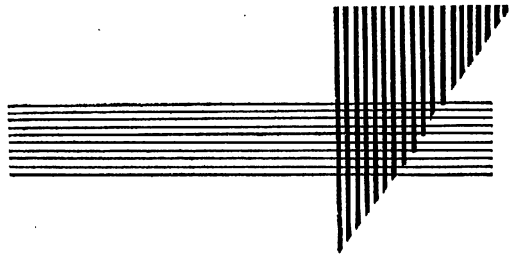
Р. Д. Орлова — раздел «Проза» главы «Литература после второй мировой войны».

Р. М. Самарин — глава «Джек Лондон».

Н. И. Самохвалов — главы: «Теодор Драйзер», «Филип Боноски, Ларс Лоренс», обзорная часть главы «Литература после второй мировой войны», заключение.



BEK



НАЧАЛО ВЕКА (1900—1917)

К началу XX в. Соединенные Штаты Америки становятся самой богатой страной капиталистического мира, центром капиталистического мира, оплотом реакции. Особенности исторического развития Америки — наличие так называемых свободных земель на Западе и связанные с этим устойчивые иллюзии об особом, американском пути развития позволили богатой, хорошо политически организованной американской буржуазии расколоть фермерско-крестьянское и рабочее движение, усилить власть полицейско-бюрократического аппарата, разъединить освободительное движение негритянского народа и борьбу рабочего класса. Американская реакция с конца XIX в. вступила на путь кровавых авантур на международной арене (захват Кубы, война с Испанией за Филиппины, империалистический разбой в Китае и т. д.). На совести империалистов Америки уничтожение целых наций (индейцы, филиппинцы), захват территорий и порабощение граждан некогда независимых суверенных государств.

Американский империализм В. И. Ленин называл «формой самого бешеного империализма, самого бесстыдного угнетения и удушения слабых и малых народов»¹.

В начале XX в. в Америке господствует откровенно реакционная и развлекательная литература.

Характеризуя буржуазную литературу XX в., Драйзер писал: «Живуча романтика наживы. Голливуд своей мертвой хваткой держит не только кинематографию, но и всю литературу. Идеал: человек, который нигде не работает. Вообще в ходкой американской

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 28, стр. 168—169.

литературе никто никогда не работает. Нет бедности, нет эксплуатации, а все трудности (большей частью любовные) разрешаются самым разнообразным образом. Публику 150 лет воспитывали на этой «литературе» интриг и наживы. От этого так скоро не отучишь ни читателя, ни писателя».

Поощрение и прямую поддержку со стороны правительства США и президента Т. Рузвельта получила милитаристская литература «красной крови». Осуществляя экспансию на Кубе, Филиппинах, в Латинской Америке (Мексика, Панама), в Китае, американский империализм старался героизировать свои откровенно разбойничьи действия и бессовестный грабёж народов. Так возникает псевдоисторический роман 1900—10-х годов XX в. (Дэвис, Кроуфорд, Черчилль).

В ряде крупных буржуазных журналов, имеющих значительные по тем временам тиражи («Успех», «Американский журнал», «Субботняя почта» и др.), прославлялся американский образ жизни, частное предпринимательство, на все лады перепевалась побасенка о том, что Америка «страна равных возможностей для всех». При этом авторы и редакторы журналов не жалели пышных эпитетов для превознесения американского государственного строя как «наилучшего в мире», «не имеющего себе равных» во всей предшествующей истории.

Большое распространение в 10-х годах этого века получил жанр политического приключенческого романа, героем которого является предприимчивый бизнесмен, дипломат, корреспондент или разведчик. В целом ряде случаев этот роман выродился в детективно-шпионскую повесть, в которой значительное место отводилось порнографии, убийству, шантажу.

Наибольшую известность в этом жанре приобрел Ричард Хардинг-Дэвис.

Для авантюрно-империалистической литературы 10-х годов характерна контрреволюционная направленность: в этом сказался страх империалистических кругов перед русской революцией 1905 г. и перед освободительным движением в колониях.

В начале XX в. в прогрессивном лагере происходит своеобразная передача эстафеты борьбы: завершает свой блистательный творческий путь Марк Твен и вливаются в американскую литературу новые, свежие силы — Джек Лондон, Джон Рид, Теодор Драйзер, Эптон Синклер. Марк Твен и его молодые соратники выступают с гневным обличением военных авантюр американского империализма и правдивым показом вопиющих социальных бедствий, порождаемых произволом монополий.

Следует выделить особую группу писателей-публицистов, получивших название «разгребателей грязи» (Айда Тарбел, Линкольн Стеффенс и др.). Они разоблачали преступления монополий, коррупцию в муниципалитетах и Конгрессе, описывали трупы больших городов. Не понимая органической порочности капитализма,

«разгребатели грязи» наивно верили, что Америка будет спасена, если очистить и оздоровить ее государственный аппарат и ликвидировать трущобы. Из всех «разгребателей грязи» только Линкольн Стеффенс смог избавиться от реформизма и принять идеи социализма.

Большой творческий стимул дает реалистам США русская революция 1905 г., поддержанная американскими социалистами и рабочими. Один за другим появляются в США замечательные романы «Гавань» (1905) Эрнста Пула, «Джунгли» (1906) Эптона Синклера, «Железная пята» (1907) Джека Лондона. Эти романы, рассказывающие о революционной борьбе американского пролетариата против власти капитала, о пробуждении революционного сознания в массах, направили американскую прогрессивную литературу в новое русло, подготовили появление социалистического реализма.

Знаменательно, что первое классическое произведение социалистического реализма роман «Мать» был написан в США, куда А. М. Горький приехал для сбора средств в помощь революции.

Русская революция изменила духовный климат Америки, усилила процесс радикализации американской интеллигенции. В 1910 г. в США был создан журнал «Массы», переименованный затем в «Новые массы». Этот журнал положил начало важному процессу — сближению передовой интеллигенции с пролетариатом, с организованным рабочим движением. На посту редактора «Масс» проходил революционную закалку Джон Рид.

О. Генри (Вильям Сидней Портер) родился в семье врача в городке Гринсборо штата Северная Каролина. Двадцати лет Вильям заболел туберкулезом; чтобы излечиться, отправился в Техас. Странствуя по Техасу, он переменял десяток профессий — был ковбоем, аптекарем, рудокопом, чертежником, землемером, конторщиком, кассиром, журналистом, редактором. Работая кассиром Национального банка в Остине, он был обвинен в растрате и, не имея возможности оправдаться, бежал в Южную Америку в 1895 г.

Бродяжничество прервалось известием о тяжелой болезни жены Портера. Рискуя свободой, он возвратился в Хаустон, где жила его семья, и пережил двойное несчастье: смерть любимой женщины и суд, приговоривший его к пяти годам заключения. В тюрьме он работал аптекарем, но много и упорно занимался литературой.

Тюремный режим, голод, побои тяжело отразились на мягком, впечатлительном характере писателя. Страх перед силой «закона» надламывал волю, толкал к приспособленчеству, угнетал душу.

Рассказы О. Генри, охотно печатавшиеся газетами и журналами, приносили издателям большие барыши, а писателю — известность. Но сам писатель остро страдал от того, что издатели держали его в кругу ненавистных литературных штампов — юмористических развлекательных рассказов с интригующей концовкой, стандартов, которые он сам выштамповал для «воскресных приложений» к газетам. О. Генри мечтал о серьезном произведении.

«Все, что я писал до сих пор, — это просто баловство, проба пера по сравнению с тем, что я напишу через год», — говорил он перед смертью. Нужда, болезни, напряженный труд свели писателя в могилу в расцвете творческих сил.

За десять лет своей литературной жизни он написал свыше шестисот рассказов, комических пьес и юмористических стихов.

В 1904 г. появилась первая книга О. Генри — роман «Короли и капуста» («Cabbages and Kings»). За ней последовали сборники новелл — «Четыре миллиона» («The Four Million», 1906), «Горящий светильник» («The Trimmed Lamp», 1907), «Сердце Запада» («Heart of the West», 1907) и др.

В книге «Короли и капуста» О. Генри создал, по его словам, «трагический водевиль», «комедию, спитую из пестрых лоскутьев»,

на тему о взаимоотношениях США и их полукolonий в Южной Америке.

Американские дельцы цинично вмешиваются в политическую жизнь стран Латинской Америки — таков объективный вывод из романа О. Генри «Короли и капуста». Сатирически изображая беззастенчивость американских колонизаторов, О. Генри старается, однако, сгладить резкость собственных выводов, с юмором изображая сентиментальными влюбленными американских консулов, а местных патриотов рисует трагикомическими наивными фанатиками («адмирал» флота Анчурии).

В рассказах О. Генри США выглядят страной грубой, примитивной, но процветающей. Социальные беды своих героев О. Генри чаще всего подает лишь как несчастья их личной жизни, а не как следствие общественно-политической системы; антагонизм старается «снять» с помощью филантропии. Изголодавшаяся безработная девушка бросается в реку, но благородный молодой богач спасает ее; в перспективе — счастливый брак («Третий ингредиент»). Делец, стараясь удержать клиентов, толкает девушку-секретаршу на проституцию, но молодой состоятельный человек из числа покупателей женится на девушке, спасая ее от оскорблений («Покупатель из Канзас-Сити»).

Но иногда О. Генри не выдерживает «сказочного», безмятежного тона и зло издевается над «кающимися» дельцами, которые жертвуют деньги «на устройство научно оборудованных клозетов» и катают на своих яхтах детишек бедняков, чтобы морской ветер «сдул грязь с тех денег», что нажиты темными аферами. В пародийном рассказе «Кафедра филантроматематики» звучат сатирические ноты. Иронизируя над буржуа-филантропами, автор пишет: «Когда человек ограбил своих ближних... ему становится жутковато и хочется отдать часть награбленного». В рассказе раскрывается природа ханжеских филантропических «порывов».

Рассказы О. Генри населены простым людом. Бездомный бродяга на садовой скамейке, голодающая продавщица, ломовой извозчик, рудокоп, кассир, актер, игрок, мелкий жулик, стенографистка, ковбой, бедный художник — все они ведут неравную, подчас трагическую борьбу за свое существование.

В рассказах О. Генри очень много умирающих от голода, истощенных, задавленных тяжелой, непосильной работой тружеников или отчаявшихся безработных; несчастных, покинутых любимыми, затерянных и придавленных нуждой людей, но их судьбы описаны мимоходом, оттеснены на задний план, а на первом плане стоит что-либо интригующе-забавное, необычайное, — как будто писатель лишь тайком старается сохранить социальную тематику в своих произведениях. Бездомный Сопи с наступлением холодов ищет приюта, и даже тюрьма кажется раем окоченевшему бродяге. Но не сам этот горестный факт интересует писателя, а те комические ситуации, в которые попадает Сопи, безуспешно старающийся

навлечь на себя гнев полицейских («Фараон и хорал»). Все в этом мире нелепо! — сокрушается автор, иронически описывая, как потрясенный церковным хоралом бродяга решает исправиться и начать новую жизнь, но именно в этот момент его — ни в чем неповинного — полицейский отрывает от церковной ограды и тащит в тюрьму.

Юмор О. Генри нередко имеет привкус горечи. Остроумен, почти анекдотичен, но не весел рассказ «Дары волхвов». Писатель и не намерен обличать виновников нищеты Джима и Деллы. У него иная цель. Он утверждает: дары любящего сердца — величайшее сокровище на свете.

О. Генри может нарисовать точный реалистический портрет «всеми уважаемого банкира» Акулы Додсона — убийцы, грабителя, спекулянта («Дороги, которые мы выбираем»). У этого неумолимого, бездушного бизнесмена нет сердца, лишь один звериный, зоологический эгоизм. Он хладнокровно убивает своего лучшего друга только потому, что у того в пути пала лошадь, а Акула Додсон считает, что его коню Боливару «не снести двоих».

Рассказ этот контрастирует с целым рядом других, где О. Генри изображает отзывчивость, доброе сердце, самопожертвование простых, неимущих людей. Откладывая гроши из скудного заработка, голодая «восемь месяцев подряд», девушка-продавщица копит деньги на новое платье, которое она наденет на ежегодный праздничный обед. Но в самый канун праздника Мэйда лишает себя радости: отдает свои деньги подруге — сопернице в любви, потому что Грэйс изгнана из комнаты квартирной хозяйкой за неуплату денег («Пурпурное платье»).

Одним из лучших рассказов О. Генри заслуженно считается «Последний лист». Сюжет новеллы парадоксален. Но тем не менее он отражает закономерности действительности, с его помощью писатель раскрывает социальную и этическую правду. Старик Берман — художник-неудачник. Жизнь нещадно бьет его, лишая радости творческого труда. Малюя вывески и рекламы ради куска хлеба, Берман мечтает о большом полотне: «Когда-нибудь я напишу шедевр...» И шедевр создан, только совсем не такой парадный, какой представлялся художнику. Зато маленький листок плюща, нарисованный Берманом на кирпичной стене, возвратил к жизни умиравшую девушку. А сам художник заплатил собственной жизнью за право действовать по законам высокой человеческой дружбы. Писатель мастерски пользуется парадоксами и контрастами. Берман — «злющий старикашка, который издевался над всякой сентиментальностью», — оказался обладателем большого сердца, способного на самопожертвование; ложные представления об искусстве как о чем-то парадно-помпезном противопоставлены буднично-скромному, истинному мастерству, вся сила которого заключается в том простом факте, что нарисованный листок плюща нельзя отличить от настоящего.

О. Генри хорошо удается передать великое в простом и даже комичном, открыть настоящее в ложном и предвзятом. Писатель охотно совершает психологические экскурсы в область человеческих взаимоотношений, под грудой условностей находит горячее человеческое сердце, которое и считает единственным и справедливым судьей поступков и дел людей («Сердце и крест»).

О. Генри страстно любил Нью-Йорк, посвятил ему целый цикл рассказов, в котором изображал город как пленительную фантазмагорию. И в то же время Нью-Йорк для него — «город Подлости», вертеп, где гибнут наивные души (новелла «Без вымысла»), город-спрут («Неоконченный рассказ»), враг человека, «кровожадный идол, молох, чудовище, которому красота, невинность и гений страны платят дань». Город издевается над человеческим сердцем («Погребок и роза»), здесь все вывернуто наизнанку; в этой холодной пустыне, где человек чувствует себя затерянным и одиноким, даже кровный враг кажется желанным другом («Квадратура круга»).

Но, подбирая убедительные парадоксы, О. Генри избегает отвечать на вопрос: почему человеку так неуютно в большом капиталистическом городе, почему он несчастен, что толкает его на подлость? Даже если писатель и попытается дать ответ, то ответ часто оказывается неверным. Девушка, отчаявшаяся в поисках работы, отравилась газом. Кто виноват? О. Генри утверждает, что виновата бездушная хозяйка меблированных комнат.

«Традиция благопристойности», со стандартами которой вынужден был считаться О. Генри — поставщик новелл для буржуазных газет, — не признавала глубокого социального анализа. Но литературные гротески О. Генри, облаченные в форму житейского анекдота, выходили за рамки газетного штампа. «Роман биржевого маклера» — комический гротеск. Невероятный, сногсшибательный, поистине умопомрачительный случай. Во всей американской литературе трудно найти столь парадоксальный и в то же время столь реалистически верный рассказ, как этот. Он стоит нескольких томов социальных обличений.

Эти же качества характеризуют и цикл рассказов о мелких жуликах. Социальная суть этих рассказов та, что незадачливые жулики, авантюристы, игроки — обездоленные люди, придавленные нуждой и нищетой; они вынуждены либо молча умирать от голода, либо стать ворами. Писатель остро сочувствует этим невольным преступникам. Они часто столь простодушны и наивны, что сами оказываются жертвами собственных проделок («Вождь краснокожих», «Младенцы в джунглях»). Сохраняя анекдотичность ситуаций в разнообразных приключениях своих героев, автор всегда подчеркивает человеческое в людях, опустившихся на социальное дно. Грабители почтовой кареты спасают от самоубийства маленькую отчаявшуюся девочку, вор-взломщик отдает награбленные деньги беспомощной голодной женщине. Такие люди могут

быть героями или, прожив жалкую, незадачливую, пустую жизнь, пожертвовать собою ради спасения чужой жизни.

Но есть еще одна функция у рассказов этого цикла. Мелкие жулики О. Генри сродни европейским «благородным разбойникам», известным в литературе со времен Робина Гуда. Они являются чем-то вроде Немезиды для тупых, жадных буржуа, грабящих людей по праву и закону. Автор любит своих героями, которые ловко «окорнали волка» (бизнесмена) и даже прочли ему при этом назидательную речь («Вы в десять раз хуже фальшивомонетчиков...»). Мелкий жулик у О. Генри — всегда человек, а не зверь из джунглей; сравнение с Рокфеллером оскорбляет его («Стриженный волк»).

Большое и разнообразное содержание новелл О. Генри требовало тщательно отточенной формы. Художественная манера О. Генри поражает обилием оригинальных юмористических приемов, богатством языка, неповторимостью композиционных находок.

В рассказах О. Генри много внешнего действия и вместе с тем тонких психологических нюансов; почти всегда — интригующий, парадоксальный сюжет. Язык его новелл стенографически сжат, неровен. Короткие, рубленные фразы, обилие жаргонных словечек — неизменные его признаки.

Самой типичной чертой литературной манеры О. Генри является неожиданная, эксцентрическая развязка, обычно нечто алогичное в поведении человека, обратное «норме». Построение рассказов очень целостно, и неожиданность концовки подготовлена даже тогда, когда писатель прибегает к интригующим «ложным» ходам.

Противоречивое творчество О. Генри — мастера короткого рассказа — не было только развлекательным. О. Генри — талантливый художник-воспитатель: культура чувства и мысли читателя — предмет его неустанных забот.

Джек (Джон Гриффит) Лондон [Jack (John Griffith) London, 1876—1916] родился в Сан-Франциско. Его отчимом был чудачковатый ирландец Генри Вильям Чэни, астролог, литератор, неудачник, с которым юный Джек делил все тяготы его нелегкой жизни и был ему заботливым и любящим сыном. Вспоминая свои детские годы, проведенные в Окленде — предместье Сан-Франциско, Лондон писал: «В десять лет я уже продавал на улицах газеты. Каждый цент я отдавал семье и, отправляясь в школу, каждый раз стыдился своей шапки, башмаков, платья. Я вставал в три часа утра, чтобы идти за газетами, а затем не домой, а в школу. После школы — вечерние газеты...»

Когда мальчик подрос, он стал рабочим консервной фабрики. Джек работал по восемнадцать и двадцать часов подряд. «Однажды я простоял за машиной тридцать шесть часов», — вспоминал он. Такова была суровая трудовая школа, пройденная писателем еще в отрочестве.

К школе труда, которую он так впечатляюще описал в «Мартине Идене», вскоре прибавилась и другая, гораздо более романтическая. Джека манил морской простор, который открывался тут же, за кромкой пристаней и портовых сооружений Сан-Франциско.

Романтика портовой жизни захватила подростка. Он плывал на собственной лодочке и был принят в среду «устричных пиратов» — в компанию юных искателей приключений, которые занимались не только ловлей устриц, но и контрабандой и прочими темными делами. Жизнь «устричных пиратов» показалась Лондону необыкновенно привлекательной. Он называл ее «дикой и свободной».

Но деятельность «устричного пирата» не могла удовлетворить юношу. Уже тогда он мечтал о «просторе приключений во всем мире, где сражаются не за старую рубашку или украденное судно, но ради высоких целей».

И вот Джек Лондон — матрос шхуны, идущей в Берингово море за котиками.

Школа корабельной жизни оказалась еще более суровой, чем школа улицы и фабрики. Джеку пришлось кулаками завоевывать себе уважение и место среди экипажа. Не без гордости вспоминал

писатель о том, что ему удалось сдать этот своеобразный экзамен на мужество.

Видимо, жизненный опыт, приобретенный к этому времени, подсказал юноше мысль о самообразовании. Он нашел дорогу в библиотеку, к хорошим книгам. В кругу семьи он часто рассказывал о море и о пережитых им опасностях. Джек послал свой первый очерк «Тайфун у берегов Японии» в газету; 12 ноября 1893 г. этот очерк был напечатан.

Но литературным трудом жить Лондон еще не мог, а деньги были нужны и ему и семье. В 1894 г. Лондон — кочегар на электростанции, затем безработный, живущий случайным заработком, наконец солдат «армии Келли». Так называлась многотысячная толпа безработных, которая двинулась походом на Вашингтон, чтобы добиться хлеба и справедливости.

Как и многих других из «армии Келли», Лондона посадили в тюрьму за бродяжничество. В тюрьме юноша увидел, как он сам писал, «ужасные бездны человеческого унижения». Свою одиссею бродяги он впоследствии описал в сборнике очерков «Дорога» («The Road», 1910). Вернувшись из тюрьмы в 1895 г., он примкнул к Социалистической рабочей партии и начал свою деятельность пропагандиста.

Именно после похода в Вашингтон и всего пережитого Лондон окончательно и всерьез почувствовал свое призвание — писать. И 1896 г. заполнен упорным писательским трудом. По собственному признанию, Лондон писал иной раз по пятнадцать часов в сутки, пробуя свои силы в самых различных жанрах. Он поступил в университет, но вынужден был прекратить занятия: нужны были деньги. Лондону пришлось работать в паровой прачечной.

Нетрудно понять, как мучили Лондона хроническое безденежье, чувство каторжной зависимости от жалкого заработка, во имя которого он должен был отказывать себе в чтении и любимом писательском труде. Молодой человек попал в тупик. Впереди его ждало то же невыносимое рабство. Вот почему Лондона, как и многих других юношей его склада, привлек Клондайк. Клондайкская эпопея Лондона не принесла юному мечтателю богатства, но одарила огромным запасом жизненных наблюдений, столкнула его и с героической борьбой человека против безжалостной северной природы и со сценами корыстной борьбы из-за золота. Сущность буржуазного общества его времени раскрылась перед писателем в бревенчатых притонах Аляски, в снеговых просторах и скалистых ущельях. Вылечив цингу, Лондон вернулся домой к осиротевшей семье (умер его отец) и с новым усердием взялся за писательский труд. К 1899 г. он действительно завоевал себе место в американских журналах и газетах. Его рассказы из жизни севера были замечены публикой и полюбились ей. Кончились годы тяжелых поисков работы. Лондон стал зарабатывать на хлеб для себя и своей семьи трудом литератора.

Северные рассказы. Первый период творческого пути Лондона — это 90-е годы XIX в., время, когда Лондон выходит на дорогу большого искусства как автор рассказов об Аляске¹. В этих рассказах явственно наметилась тяга к героической теме, свойственная писателю вообще. На данном этапе север представлялся Лондону прежде всего выражением несокрушимой физической и духовной силы, естественно присущей могучей личности, утверждающей себя в упорной борьбе и с силами природы и с людьми. Однако пафос чудесных северных рассказов Лондона, поражающих своими величественными пейзажами, цельными характерами, острыми ситуациями, — не в борьбе за золото, а в борьбе за человеческие души: человек, совесть которого не «замерзает» даже тогда, когда термометр показывает пятьдесят градусов ниже нуля, — вот подлинный герой ранних рассказов Лондона. Высокие законы дружбы, чистой любви, самоотверженности вознесены писателем над грубой, преступной суматохой обогащения, о которой он пишет чаще всего с отвращением. Но нельзя не заметить и острых противоречий молодого Лондона. Если здоровый социальный инстинкт рабочего человека вел писателя вперед — к созданию прекрасных образов простых, честных людей, способных молча совершить подлинный подвиг, то в другую сторону толкали писателя и буржуазная действительность и сильные влияния буржуазной философии, которые он впитывал, пробираясь трудным путем самоучки от одного модного авторитета к другому, от Спенсера к Ницше.

Вслед за Спенсером молодой Лондон подчас склонен был считать рабочий класс «дном» человечества, куда всех неудачников и «слабых» сталкивают путем «естественного отбора» «сильные», пробившиеся к ключевым позициям жизни, к богатству и власти. Зловещие рассуждения Фридриха Ницше насчет «расы господ» и «расы рабов», его демагогические выпады против буржуазной демократии, которая казалась Ницше слишком либеральной, подкреплялись демагогией Спенсера. Все это способствовало тому, что бунтарские настроения молодого Лондона нередко устремлялись по ложному пути. Юноше казалось, что мир — страшная и непрекращающаяся драка сильных со слабыми, в которой обязательно и всегда победит сильный. Надо только стать сильным, подмять под себя других — тех, кто слабее, — уж такова их участь. Увлечению подобными идеями способствовало и влияние Р. Киплинга. Лондон не только высоко ценил мастерство Киплинга, но поддался воздействию и его реакционных взглядов на отношения между наро-

¹ Впоследствии эти рассказы были объединены в сборниках «Сын Волка» («The Son of the Wolf», 1900), «Бог его отцов» («The God of His Fathers», 1901), «Дети мороза» («Children of the Frost», 1902), «Мужская верность» («The Faith of Men», 1904). Дальнейшей разработкой проблематики северных рассказов в форме повестей из жизни животных были такие произведения, как «Зов предков» («The Call of the Wild», 1903) и «Белый клык» («White Fang», 1906).

дами Европы и Востока. Отзвуки подобных взглядов дают себя знать в таких рассказах Лондона, как «Сын Волка». Его герой — бесстрашный американец, увозящий индейскую девушку из вигвама ее отцов, побеждает индейцев в силу того, что он существо якобы «высшего порядка». Недаром индейцы называются «племенем Воронов». Конечно, и ворон — смелый охотник и хищник, но куда же ему против волка. В символике названий, имитирующих индейские имена и понятия, раскрываются предрассудки молодого Лондона.

Еще резче, еще сильнее комплекс идей Спенсера и Ницше звучит в раннем романе Лондона «Дочь снегов» («A Daughter of the Snows», 1902). Конечно, в этой книге много живой прелести, она видна и в образе Фроны Уэлз, и в героике борьбы против жестокого климата и жестоких нравов, над которыми в конце концов торжествует человечность героев Лондона. Но отталкивают разглагольствования Лондона насчет «избранности белой расы». Побло звучат в устах благородной и умной Фроны заносчивые ницшеанские фразы. Так же фальшиво выглядит и ее возлюбленный — в облике викинга, эдакой «белокурой бестии», как называл Ницше свой любимый тип представителя «расы господ».

Однако, помня о том, как резко иногда сказывалась незрелость молодого Лондона, как сильно отзывались в нем плохо понятые книги буржуазных идеологов конца XIX в., не следует забывать и того, что далеко не во всех его северных рассказах чувствуется присутствие реакционных идей. Ведь Лондону действительно удалось создать некий новый эпос американского севера — недаром он вспоминает то об Одиссее, то о песнях старшей Эдды! Созданный Лондоном эпос жив и сейчас, ибо герои лучших его произведений оказываются братьями в минуту беды, верными друзьями в час подвига, делят честно и последнюю корку, и горсть золотого песка, и смерть, которую они умеют встретить бестрепетно. Корни мужества героев Лондона уходят в народные представления о человеческом благородстве, в народную этику. Она воскресает для Лондона на диком севере, где, как в древние времена, человек и природа сталкиваются один на один в утомительном и долгом поединке.

Эпические черты явственно проступают и в стиле северных рассказов Лондона. Их эпическая цикличность определяется тем, что они как бы фрагменты большого целого, эпизоды клондайкской эпопеи. Их персонажи объединены тем, что все они — и люди и животные — участники драматической борьбы за существование, разыгрывающейся на фоне необыкновенно выразительного, но тоже эпически повторяющегося северного пейзажа. Лаконичны и скупы средства изображения действующих лиц, описания одежды и специального северного снаряжения, жесты и мимика усталых, занятых тяжким трудом людей, измученных жестокой природой. Эпично и словесное искусство рассказов: это чаще всего короткая,

энергичная фраза, насыщенная изображением действия и психологическим содержанием, которое дано в поступках действующих лиц, а не в анализе их душевного состояния. Вывод предоставляется сделать самому читателю: искусство молодого Лондона таково, что читатель должен многое додумать и дорисовать, пойти до конца по дороге, только намеченной для него автором.

Северные рассказы отражают и эволюцию взглядов Лондона. Так, например, все отчетливее звучит в них осуждение стяжательства, все определеннее проступает мысль о том, что человек становится зверем не только в тех случаях, когда ему приходится бороться за свою жизнь, но чаще когда он ослеплен блеском золота.

В северных рассказах нарастает и значение индейской темы. Если в ранних рассказах индейцы — это клан «Воронов», оттесненных и ограбленных белыми «Волками», то постепенно в эпопее Лондона индейцы как бы выпрямляются, их благородные, цельные характеры противопоставляются хищности и вероломству белых стяжателей. Из несчастных, безропотно принимающих свою трагическую судьбу индейцы становятся воинами, мужественно пытающимися отстоять свою былую свободу или отомстить белым пришельцам. Об этом повествует рассказ «Лига стариков». Появляются рассказы, целиком посвященные жизни индейцев севера.

900-е годы. «Морской волк». Примерно с 1901 г. в творчестве Лондона намечается новый и очень важный перелом. Одно из самых ранних его проявлений — статья Лондона о «Фоме Гордееве» (1901), программа «действенного реализма», служащего высоким социальным целям.

В начале XX в. писатель сближается с организованным рабочим движением, знакомится с могучим размахом социалистического движения во всем мире.

Лондон стал к тому времени сторонником Юджина Деббса — замечательного лидера американских рабочих, о котором тепло писал В. И. Ленин. Ю. Деббс стремился к созданию боевой рабочей партии, которая положила бы конец постоянным разногласиям и спорам, шедшим в рядах Социалистической рабочей партии. Когда Деббс возглавил созданную им новую Социалистическую партию (1901), Джек Лондон примкнул к ней и вышел из рядов СРП вместе с большинством своих друзей — оклендских социалистов. Он даже был выдвинут ими как самый популярный в Окленде оратор социалистов в кандидаты на пост мэра города.

На одном из социалистических митингов еще в 1899 г. Джек Лондон познакомился с Анной Струнковой. Струнская, семья которой покинула царскую Россию, помогла Лондону полюбить русскую литературу, которая привлекала его и раньше.

В июле 1902 г. одно из буржуазных газетных агентств предложило Лондону поехать корреспондентом в Южную Африку, где заканчивалась англо-бурская война. Лондон согласился, но опоздал: буры к тому времени капитулировали. Тогда молодой писа-

тель остался в Лондоне, чтобы присутствовать на коронации Эдуарда VII.

Попав в Англию, он остро заинтересовался положением английских народных масс, жизнью лондонского «дна». Сняв комнату в рабочем квартале столицы, Лондон в течение нескольких недель жил жизнью обычного труженика, деля хлеб, ночлег и все тяготы жизни с бедняками, ютившимися в труппах.

Результаты своих наблюдений он опубликовал в книге «Люди бездны» («The People of the Abyss», 1903).

В январе 1904 г. Лондон отправился корреспондентом на Дальний Восток, где начиналась русско-японская война; побывал писатель и в Корее, откуда вернулся со взглядами еще более радикальными, чем раньше. Он выступил с серией лекций, в которых перед широкой аудиторией, состоящей из интеллигенции и рабочих, разоблачал сущность капиталистического строя и предсказывал неизбежность социальной революции во всем мире.

Первая русская революция 1905 г. сильнее всего воздействовала на Лондона. Писатель не раз восторженно отзывался о героизме русского народа, поднявшегося на борьбу против царизма, считал поражение русской революции временным и жадно изучал ее опыт. Он выступал против жестокой расправы царизма с участниками революции и требовал, чтобы американский народ взял под защиту тех, кому грозила в России смертная казнь. Знаменитый роман Лондона «Железная пята» — самое смелое и во многом пророческое выступление против усиливавшейся империалистической реакции в США — был написан под живым впечатлением русской революции.

В 1905—1907 гг. Лондон был особенно тесно связан с социалистическим движением в США; это — годы наибольшей активности Лондона-социалиста. Именно в то время он стал подписываться: «Ваш во имя революции Джек Лондон». В те годы из всех популярных в США молодых писателей Лондон был наиболее левым.

В ряде произведений 900-х годов тема рабочего класса явно выдвигается на первый план. Это прежде всего книга о жизни английского трудового люда «Люди бездны». Здесь все дышит той «тяжеловесной, грубой и отталкивающей правдой жизни», за которую славил Лондон мастерство Горького.

Первый очерк книги называется «Сошествие в ад». Круг за кругом открывается ад капиталистического общества, в котором суждено мучиться миллионам людей. Лондон создает потрясающую картину положения рабочего люда, набрасывает отдельные портреты, характеристики. Журналист и художник взаимно дополняют друг друга. Вопиющие социальные контрасты становятся еще более острыми на фоне торжеств, иронически изображенных писателем: пьяный лондонский люд под угрюмым дождем горланит и веселится на празднике в честь коронации Эдуарда VII, принца-гуляки, сменившего императрицу Викторю. Сколько стоит эта

коронация, сколько денег истрачено на нее в городе, где сотни тысяч голодных, где люди кончают с собой, потому что нечем кормить детей!

Наряду с этой гневной книгой нужно вспомнить и многочисленные статьи Лондона на различные политические темы; эти статьи он публиковал в периодической печати в 1900—1908 гг. Среди них было немало острых памфлетов, в которых автор бичевал американские монополии и разоблачал их демагогические попытки изобразить себя благодательной конструктивной силой в развитии общества. Эти памфлеты Лондона — острые антиимпериалистические выступления, замечательные тем, что писатель прямо противопоставляет интересам монополий интересы рабочего класса. Статья «Классовая борьба» (1904) зовет читателя понять, что мир вступил в полосу ожесточенной схватки между трудом и капиталом и что эта схватка закончится победой рабочего класса. В статьях-очерках «Как я стал социалистом», «Что значит для меня жизнь», «О себе», в предисловии к сборнику «Война классов» («The War of the Classes», 1905) Лондон разворачивает широкую картину классовой борьбы в США, определяет свое место среди тех, кто участвует в ней на стороне пролетариата. Вместе с тем в статье «Как я стал социалистом» — искренней исповеди писателя, ищущего пути к социализму, — Лондон откровенно писал о себе и о своих противоречиях: «Я полагаю, что всякому видно, что мой неудержимый индивидуализм был весьма успешно выбит из меня... Но точно так же, как я не знал, что был индивидуалистом, так теперь неведомо для себя я стал социалистом, весьма далеким, конечно, от социализма научного...»

Это — чистосердечное признание писателя, и относится оно в основном к романам Лондона 900-х годов.

За «Дочью снегов» последовал роман «Морской волк» («The Sea-Wolf», 1904). Сам Лондон настаивал на том, что за внешними чертами приключенческой романтики в «Морском волке» надо увидеть идейную сущность романа — борьбу против нищезанятия, пламенную критику того самого воинствующего индивидуализма, который был присущ молодому Лондону. Капитан Вульф Ларсен, «сильный человек» в нищезанятом понимании этого слова, установивший на своем судне тиранический режим, терпит глубокое и полное моральное поражение, платит жизнью за свои поступки, продиктованные нищезанятым презрением к другим людям, слепой верой в себя как в исключительную личность. Не только воинствующий индивидуализм нищезанятия разоблачен в романе Лондона. Писатель показал и демагогический характер нищезанятой критики капитализма.

Правда, в романе еще не было положительной программы, которую можно было бы противопоставить декларации Ларсена. Но критический характер, антинищезаняная направленность романа делали его заметным событием на фоне литературы США начала

века. Добавим, что Лондон обратился к сложившейся литературной традиции, когда он в свой «морской» роман ввел столь серьезное идейное содержание: еще в 50-х годах XIX в. Г. Мелвилл («Моби Дик») избрал жанр «морского» романа для того, чтобы в сложной символической форме поставить острее проблемы американской действительности. Но в «Моби Дике» речь идет о борьбе человека против могучего и всеильного чудовища, в кошмарных очертаниях которого угадывается Левиафан буржуазного общества — воплощение еще не понятной для Мелвилла силы общественных условий, давящих на человека. А «Морской волк» Лондона написан художником, искусно разоблачающим тех, кто под маской критики капитализма стремился уже тогда развивать идеи империалистической реакции, обмануть и повести недовольных, сохраняя за собой положение вождей, представителей «расы господ».

1906—1909 гг.— наиболее значительный, яркий период творческого развития Лондона. В эти годы написаны «Железная пята» («The Iron Heel», 1908), сборник статей «Революция» («Revolution and Other Essays», 1910) и «Мартин Иден» («Martin Eden», 1909).

«Железная пята». «Некоторые его повести,— писал о Лондоне А. В. Луначарский,— особенно большой роман «Железная пята», должны быть отнесены к первым произведениям подлинно социалистической литературы»¹. Немало американских писателей на рубеже XIX—XX вв. пытались заглянуть в будущее. Но утопии Беллами и Хоуэлса, изображая будущее общество в самых радужных тонах, в духе идей утопического социализма, умалчивали о том пути, который придется пройти человечеству в борьбе за установление социальной справедливости, о тех опасностях и жертвах, которые неминуемы на этом пути. Книга Лондона замечательна именно тем, что она посвящена тяжким битвам за будущее. Отказавшись от изображения идиллического будущего человечества, Лондон проявил проницательность, предупредив миллионы своих читателей о том, что агрессивное господство монополий в ближайшем будущем попытается навязать человечеству такие неслыханные формы рабства и всеобщего закабаления, которых еще не знала человеческая история. В этой книге было предугадано постепенное развитие фашизма. Но эта книга заставляет верить в победу народа.

В «Железной пяте» отразились и ошибочные взгляды Лондона на сущность и характер той партии, которая, по его убеждению, поднимется против Железной пяты и победит ее наемников. Партия, о которой пишет Лондон,— это изолированная от народа группа конспираторов, которой на самом деле никогда не удалось бы

¹ А. В. Луначарский. История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах, ч. II. М., 1924, стр. 188.

сломить мощь олигархии, разрушить ее государственную машину. Но главное в «Железной пяте» — романтика революционной борьбы против капитализма, призыв к действию, обращенный к рабочему классу.

Новый герой Лондона — профессиональный революционер Эвергард, вожак американских рабочих. В нем воплощена с наибольшей силой та революционная романтика, которой дышит книга. Высокую цель искусства, о которой Лондон писал в статье «Фома Гордеев», он нашел в борьбе против монополий, в проповеди революционного преобразования действительности.

Богатое политическое содержание и патетика стиля «Железной пяты» тесно связаны с содержанием и стилем всей публицистики Лондона. Это особенно чувствуется при сопоставлении речей Эвергарда и лучшей из работ Лондона-публициста — статьей «Революция». «Кликните клич, и перед вами как один человек встанет семимиллионная армия, которая в нынешних условиях борется за овладение всеми сокровищами мира и за полное низвержение существующего строя. О такой революции еще не слыхала история. Между нею и американской или французской революцией нет ничего общего. Ее величие ни с чем не сравнимо», — утверждал Лондон.

Революционно-романтические стороны реалистической эстетики Лондона сказались в «Железной пяте» особенно явственно. В изображении характеров, в развертывании сюжета с его сценами тайных сходов, гигантских классовых боев (великолепная глава о «Чикагской коммуне»), в самом стиле письма живет тот порыв, тот пафос стремления к заветной, но еще далекой цели, который присущ революционной романтике Лондона. Эти особенности мастерства Лондона еще проявятся с такой же силой в более поздней новелле — «Мексиканец».

Вместе с тем «Железная пята» полна сурового реализма. Это, конечно, прежде всего реализм исторического опыта рабочего класса. Лондон изучал его пристально, бережно собирал и отбирал исторические факты, и, когда рассматриваешь этот роман как своеобразную энциклопедию борьбы рабочего класса, изложенную в художественной форме, улавливаешь, что одни эпизоды взяты из истории Парижской коммуны, другие напоминают о классовых боях 80—90-х годов в США, а третьи написаны под впечатлением баррикадных боев на Пресне. Отсюда и реальность самых романтических сцен романа: в них осмысление подлинных событий, попытка спроецировать их опыт в будущее.

«Железная пята» — политический роман-утопия, огромное эпическое полотно, где на фоне трагических событий, имеющих мировое значение, движутся фигуры, очерченные во многом лишь условно, как бы пунктиром. Это понятно и закономерно в структуре такого утопического романа, к тому же во многом публицистического. Иные черты дарования Лондона раскрываются в «Марти-

не Идене». В этом романе Лондон — зрелый художник-реалист, сосредоточившийся на изображении действительности.

«**Мартин Иден**». «Мартин Иден» — роман социальный. В нем резко противопоставлены друг другу мир Батлеров, Морзов и Хиггинботомов — мир американского мещанства, от крупных, преуспевающих дельцов до жалких обывателей, которые мечтают быть похожими на них, — и мир людей труда, представленный прежде всего самим Мартином, его друзьями, Лиззи Коннолли, участниками массовых сцен романа — его безымянными, но важными в целом героями. Роман Лондона полон контрастов. Из салона Морзов читатель попадает в прачечную, где трудится Мартин, или в жалкую каморку, где, задыхаясь от чада керосинки, он пишет свои первые стихи и рассказы, читает книгу за книгой, не только овладевая сокровищами мировой культуры, но и впитывая болезнетворные идеи из книг модных декадентских авторов.

На фоне этих социальных контрастов еще резче выступают контрасты характеров. Как убедительно свидетельствует Лондон, подлинная человечность, настоящие, искренние чувства живут в среде трудового люда — в любви Лиззи Коннолли к Мартину, в чувстве Мартина к Руфи, в его отношении к сестре, в дружбе старых товарищей. А в мире Морзов и Батлеров чувства оказываются фальшью, игрой с Мартином, которой увлечена Руфь, готовностью продать себя за славу и богатство. Ведь именно так можно назвать отношение Руфи к Мартину — известному писателю. Сцена их расставания — это страшная, безжалостная, но и правдивая сцена. Вот где с полной силой сказался талант Лондона, умевшего ненавидеть и презирать буржуазный мир. В этой сцене заключается отрицание и осуждение буржуазной культуры и морали, острая классовая оценка буржуазного понимания любви. Классовые конфликты, которые в политическом романе «Железная пята» выражены в массовых сценах битв, в романе «Мартин Иден» раскрыты в сложных отношениях двух молодых людей, в борьбе Мартина за овладение культурными ценностями прошлого, в его попытках создать новые культурные ценности, принципиально отличающиеся от старины, как бы прекрасна она ни была.

Большое место в романе занимает проблема нового человека, идущего на смену людям, чьи души искалечены миром собственных отношений. Черты нового человека, предвестника тех, кому должно принадлежать будущее, заметны в Мартине. В его таланте заключено новое восприятие мира. Мартин рожден и воспитан трудовым народом, несет его мораль, его понимание действительности.

При этом Лондон, сам прошедший тяжелую школу трудовой жизни, далек от слащавого преклонения перед людьми из народа, прокладывающими себе путь к искусству. Лондон и сам знал, что цель эта может быть достигнута только при огромной требовательности к себе, ценой напряженного труда, открывающего доступ к

знаниям, которые другим — вроде молодых Морзов — доставались легко, так как были переданы им опытными учителями, заботами привилегированных школ.

Проблема формирования новой интеллигенции, выходящей из рядов рабочего класса и готовой отдать ему свои силы, воплощена не только в образе Мартина, но и, быть может, с неменьшей силой — в образе Лиззи Коннолли. Быстро зреет ее живой и энергичный разум под влиянием знаний, доступ к которым ей помог получить Мартин. Может быть, она стала на этот путь только потому, чтобы не быть ниже Мартина, которого она навсегда и самоотверженно полюбила, но в конце романа она уже настолько самостоятельна, ее личность настолько развилась, что она чувствует себя сильнее Мартина, говорит с ним как умный и заботливый друг.

Кризис, губящий молодого, полного сил писателя, тоже заслуживает того, чтобы читатель задумался над его причинами. Конечно, судьба Мартина прежде всего яркое доказательство того, что буржуазное общество враждебно подлинному искусству. Мартину, писателю, вышедшему из рабочего класса, нечем дышать в мире Морзов и Батлеров, даже если они вынуждены признать его талант. Мысль о страшной судьбе подлинного художника в буржуазном мире настойчиво преследовала Лондона. Об этом говорит и небольшая пьеса «Первобытный поэт», написанная в 1910 г.

Коварный и кровожадный вождь первобытной орды убивает поэта — такого же первобытного человека, как и весь его клан, но уже посмеявшегося послушаться воли патриарха. В гротескной страшной сцене, подчеркивающей униженное и бессильное положение поэта, угадывается жизнь американского мещанства. Оно выступает в виде толпы дикарей, самодовольных и жестоких, гогочущих по поводу смерти гения, не ко времени появившегося в этом пещерном веке...

Но есть и другая причина гибели Мартина. Она кроется в том, что Мартин, порвав свои непрочные связи с буржуазной средой, которая тщетно пытается удержать его, не находит и путей к народу — туда, откуда он вышел, где лежат корни, питающие его мастерство. Он потерял свою среду¹. Кроме того, Лондон прямо говорит и о необратимом отравляющем воздействии, которое оказали на еще неопытный ум Мартина различные декадентские теории. Особенно сильным и смертельным было воздействие ницшеанских идей: они выработали в Мартине болезненный индивидуализм, от которого он уже не в силах освободиться. Недаром Лондон писал

¹ О значении народа для формирования личности интеллигента Лондон писал и в рассказе «По ту сторону рва», который является как бы вариантом основной темы «Мартина Идена». Герой этого рассказа — молодой буржуазный ученый-социолог — навсегда бросает свою среду и карьеру, переходит на сторону рабочих, с которыми он сроднился, изучая их повседневную жизнь.

о том, что «Мартин Иден» и «Морской волк» — книги, направленные против нищезанятия. С горечью отмечал писатель, что этого не поняли его друзья из кругов Социалистической партии.

Эстетические идеи Мартина безмерно выше уровня буржуазного искусства. Когда Мартин чувствует, что он должен приноравливаться к этому жалкому уровню, он видит в этом измену своим заветным мечтам, своим представлениям о подлинном искусстве, которое служит «Приключению с большой буквы» — прославлению подлинных подвигов. Только о них хотел писать Мартин.

Книги 10-х годов. К сожалению, трагедия Мартина разыгралась не только на страницах романа, но она осуществлялась и в действительности. Вскоре после окончания этой великолепной книги Лондон пишет роман «Приключение» («Adventure», 1911) — историю эксцентричной американки, которая вместе с англичанином царствует при помощи бича и винчестера над сотней туземцев, надрывающихся и умирающих на кокосовых плантациях. Начался трагический перелом в творчестве Лондона.

Популярность Лондона-бунтаря стала причиной организованной травли, которой он подвергся еще в 1906 г. Для этой травли воспользовались даже его разводом и второй женитьбой. Его популярность среди студенческой молодежи, его страстные призывы к революции не на шутку встревожили американскую буржуазию. «Социализм мистера Джека Лондона — это кровавая война, — говорилось в одном из газетных отчетов о лекциях Лондона, — война одного общественного класса против других классов. Так говорит он. Это разрушительный социализм». Чтобы уйти от травли, бороться против которой он не мог, Лондон отправился в длительное путешествие на яхте «Снарк», которая стала для него домом и мастерской на целых два года.

Годы, проведенные на «Снарке» (1907—1909), были временем расцвета творческого дарования Лондона. Он отправился в путешествие полный сил. Заряд живых впечатлений от американской жизни, от русско-японской войны, от русской революции, от митингов в американских университетах, где он говорил о близости и неизбежности революции в США, действовал долго. На «Снарке» были написаны «Мартин Иден» и многие великолепные рассказы о жизни на островах Тихого океана. Здесь обдумал и обобщил Лондон самое важное и ценное из того, что было им собрано и прочувствовано за прежние годы. Но и судьба Мартина Идена обрисовалась для Лондона во всей своей непоправимости именно на «Снарке», на котором Лондон уплыл далеко не только от клеветников и газетных дельцов, поносивших его имя, но и от острых социальных противоречий американского общества. Прервалась и уже не возобновилась в прежних масштабах деятельность Лондона-лектора, рвались его живые связи с демократической аудиторией, которая так высоко оценила его, да и взгляд Лондона на политическую современность менялся.

Русская революция потерпела поражение. Американское рабочее движение переживало период застоя. Социалистическая партия не вышла на то лидирующее место в общественной жизни США, о котором мечтал Лондон. Утихла травля писателя, а к 1910 г. определилось его мировое признание. На Лондоне можно было заработать, приручив его, доведя до примирения с миром американских мещан, так беспощадно осужденных и высмеянных им в «Мартине Идене».

Вернувшись из плавания на «Снарке», Лондон увидел себя знаменитым писателем, которому льстили, с которым заигрывали. Незаметно и ловко пытался прибрать его к рукам газетный король Херст.

Жизнь Лондона изменилась. Теперь он решил обосноваться на родной калифорнийской земле, построить ранчо, где он мог бы работать вдаль от напряженной жизни большого города, и вместе с тем дом для всякого, кто захотел бы найти кров и помощь. Как часто во время своих блужданий по Америке мечтал юный Лондон о таком открытом, радушном доме! Теперь он хотел быть его хозяином.

Еще в годы, проведенные на «Снарке»¹, перед Лондоном стал вырисовываться заманчивый мираж некоей сельской идиллии, жизни вдаль от города, среди природы, на ферме — жизни, полной простого физического труда, на смену которому приходит здоровая усталость, жизни без тревог и борьбы. Этот идеал, конечно, носил черты романтической патриархальности, в которую хотелось уйти писателю из царства Железной пяты, пока она его не раздавила. Вместе с тем в этом идеале было и нечто традиционное для большой американской литературы: он напоминал об идеалах Торо — писателя, которого, судя по всему, Лондон высоко ценил. Жил же Торо долгие месяцы в своем лесном уединении, где написал книгу «Уолден». В ней человек и природа глядят друг на друга и не могут наглядеться — так им хорошо вдвоем.

Очертания этой утопии — обязательно трудовой, ибо Лондон и здесь остался поэтом труда, — замеченные в некоторых эпизодах «Путешествия на «Снарке», определились и в романе «Время не ждет» («День пламенеет» — «*Burning Daylight*», 1910). В нем рассказано, как удачливый золотоискатель и делец находит свое счастье в труде земледельца в тихом углу Калифорнии. Еще очевиднее эта утопия повторена в романе «Лунная долина» («*The Valley of the Moon*», 1913). Этот роман — один из самых неприятных в наследии Лондона.

Именно в «Лунной долине» Джек Лондон рассказал о судьбе молодого рабочего, побежденного Железной пятой. Лондон оправдывает его, объясняя поступки этого опустившегося человека

¹ См. автобиографическую повесть «Путешествие на «Снарке» («*The Cruise of «The Snark»*, 1911).

стремлением сохранить свою индивидуальность, правом следовать своей прихоти. Спокойную жизнь, о которой мечтает герой «Лунной долины», он находит на роскошном калифорнийском ранчо, принадлежащем некоему чудачу-писателю. Бывший рабочий превращается в сторожа этой усадьбы, становится чем-то вроде любимого слуги своего странного хозяина. В кругу друзей, собирающихся в гостеприимном ранчо, забываются мучительные и унижительные противоречия буржуазного строя; наконец-то он чувствует себя просто американцем, равным среди равных, перестает испытывать чувство страха, зависти, зависимости, от которых, будучи рабочим, так страдал.

Конец этой утопической линии творчества Лондона был трагичен: роман «Маленькая хозяйка большого дома» («The Little Lady of the Big House», 1916), при всех недостатках, при всем налете литературщины, который так досадно портит многие его сцены, все же свидетельствовал, что и на своем калифорнийском ранчо писатель не нашел душевного покоя. Трагическое начало в целом заметно усиливается в творчестве Лондона после «Мартина Идена». Оно звучит не только в истории «Маленькой хозяйки», но и в фантастическом романе «Межзвездный скиталец» («The Star Rover», 1915), а особенно — в книге «Джон Ячменное зерно» («John Barleycorn», 1913) и в группе повестей и рассказов о будущем человечества, среди которых выделяется своим безнадежным колоритом «Алая чума» («The Scarlet Plague», 1915) — нечто прямо противоположное революционному оптимизму «Железной пяты».

Трагичны, по существу, и повести о дружбе людей и животных — «Джерри-Островитянин» («Jerry of the Islands», 1917)¹, «Майкл, брат Джерри» («Michael Brother of Jerry», 1917).

Наряду с этим в творчестве позднего Джека Лондона заметно нарастает значение авантюрного элемента. На это указывает очень слабый роман «Мятеж на «Эльсиноре»» («The Mutiny of «The Elsinore», 1914), в котором, кроме перепевов своих ранних морских повестей, Лондон наивно популяризовал некую реакционную теорию, делящую людей на простых смертных и «самураев». Будто тень капитана Ларсена восстала из мертвых, чтобы вновь утвердить ницшеанский идеал сверхчеловека, увлечение которым так дорого стоило Лондону! Авантюренность, откровенная стихия «приключения для приключения» царит в романе «Сердца трех» («Hearts of Three», 1920)¹. Это был закат большого писателя. Нет, он не мог сказать о себе, что он, подобно Горькому, знает, «как и для чего следует жить». Цель была потеряна, и в произведениях позднего Лондона нет «действенного реализма» и «страстного порыва», которые радуют в «Железной пяте» и «Мартине Идене».

¹ Посмертное издание.

При всем том он оставался большим писателем и в эти годы. Из-под пера Лондона все еще выходили порой первоклассные произведения, сверкавшие новизной темы и выполнения. Новелла «Мексиканец» (1911), напоминающая о народных характерах, которыми увлекался Д. Рид в своей книге о мексиканской революции, относится к числу лучших американских новелл XX в. Циклы тихоокеанских рассказов¹ открыли перед читателем новый мир, поведали о трагедии целых народов, гибнущих в ходе безжалостного «освоения» Тихого океана европейцами, познакомили с неповторимыми человеческими характерами, которые сложились на островах Тихого океана. В рассказах Лондона запечатлен трагический конец патриархального прошлого тихоокеанских архипелагов: броненосцы осыпают гранатами деревни, затерянные среди джунглей или на ласковых берегах великого южного моря; винтовки военных десантников, а то и просто охотников за рыбами довершают страшное дело цивилизации, начатое водкой, миссионерами, жульнической торговлей. Как и в северных рассказах, где он был на стороне индейцев, Лондон всей душой на стороне погибающих и поработаемых племен. Но как в северных рассказах, так и здесь, в рассказах о Тихом океане, прорывается то киплинговская нотка признания «исторической миссии белого человека», то ницшеанское поклонение перед «сильной личностью».

С прежним блеском написан и новый цикл северных рассказов о приключениях Смока Беллью («Smoke Bellew», 1912), и новелла «Как аргонавты в старину...» (1916) — это последнее произведение Лондона-романтика. Впрочем, в этих рассказах немало самоповторений.

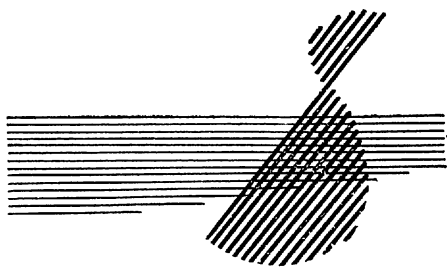
В «Межзвездном скитальце» сильно сказалось характерное для Лондона увлечение модными в США мистическими теориями, согласно которым бессмертная душа человека путешествует в веках, воплощаясь в новой плоти для новой жизни. Через изображение различных эпох в романе Лондона проходят весьма старые и ошибочные мысли о том, что все в человеческой истории повторяется, что признаки расы, состав крови определяют поведение человека, остающееся во всех веках и при всех условиях в общем одинаковым. Чувствуется и прямое подражание Киплингу. Но если в повести «До Адама» Лондон уже пробовал в полушутливом виде воссоздать прошлое человечества, то в «Скитальце» он выступает как автор нескольких исторических новелл, искусственно объединенных судьбой человека, которого американская юстиция ведет к гибели. Некоторые исторические новеллы «Скитальца» при всей их эскизности относятся к числу сильных страниц Лондона. Особенно выделяется рассказ о гибели каравана переселенцев, истребленных изуверами-мормонами в безводной степи.

¹ Сборники «Сказки южных морей» («South Sea Tales», 1911) и «Сын Солнца» («A Son of the Sun», 1912).

Вот почему последние годы творческого пути Лондона в целом все-таки не могут быть охарактеризованы только как годы упадка. Правильнее видеть в творчестве Лондона 10-х годов обострение и борьбу кричащих противоречий большого писателя. Джек Лондон, так резко высказывавшийся против империалистических войн и заявлявший в печати о своей солидарности с мексиканскими революционерами, в 1914 г. принял предложение херстовского газетного концерна о поездке в качестве военного корреспондента в Мексику. И он, автор «Мексиканца», унизился до того, что описывал не без сочувствия пребывание американских интервентов в чужой стране! А ведь в те же годы другой американец, Джон Рид, писал свои великолепные очерки о борьбе мексиканского народа против диктатуры помещиков и монополий!

В 1916 г. связи Лондона с Социалистической партией, слабевшие с каждым годом, окончательно порвались. Лондон выступил с письмом, в котором объявил о своем выходе из партии и объяснял причины. Причины эти были серьезными: Лондон с полным правом упрекал лидеров партии в оппортунизме, в сдаче пролетарских позиций. «Дорогие товарищи,— писал Лондон,— я ухожу из Социалистической партии потому, что в ней отсутствуют огонь и борьба. Потому что ее напряжение в классовой борьбе ослабло... Так как за последние годы все социалистическое движение в Соединенных Штатах стало миролюбивым и компромиссным, мое сознание отказывается санкционировать дальнейшее мое пребывание в партии. Отсюда мой выход». Конечно, это были честные и верные слова. Но и сам Лондон, считавший себя писателем американского рабочего класса, к тому времени пошел на компромисс с теми, против кого боролись американские рабочие. В письме много правды, но еще больше отчуждения, которое росло и усиливалось в это время в писателе, хотя и доставляло ему самому немало страданий. Вероятно, в тяжком кризисе партии, к которой он причислял себя в течение многих лет, Лондон видел и свое собственное поражение, но боялся признаться себе в этом.

Лондона мучила тяжелая и трудноизлечимая болезнь, которую он привез из своих странствий по тропикам; мучили его и приступы алкоголизма. Вечером 20 ноября он еще говорил о школе, которую хотел открыть при ранчо. Утром его нашли в безнадежном состоянии: то ли он случайно принял слишком большую дозу болеутоляющего наркотика, то ли это было чуть-чуть замаскированное самоубийство... «Смертельно устал» — эти слова многие слышали от него в ту осень 1916 г.



АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ПОСЛЕ 1917 ГОДА

ОКТАБРЬ И АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В развитии американской литературы после 1917 г. можно выделить два основных этапа. Первый охватывает период с 1917 по 1945 г., второй — с 1945 г. до наших дней. Наиболее плодотворными для американской литературы этих лет были 20—30-е годы.

Важнейшим фактором, предопределившим особенности американского литературного процесса 20—30-х годов и продолжающим оказывать свое влияние в последующие годы, была Великая Октябрьская социалистическая революция. Она не только обострила обнажившиеся в результате первой мировой войны и последовавшего за ней экономического кризиса 20-х годов классовые противоречия в Америке, стимулировала рост революционного рабочего движения, приведшего в 1919 г. к образованию Американской Коммунистической партии, но и обусловила существенные сдвиги в сознании многих американских писателей.

Эти сдвиги нашли отражение прежде всего в зарождении и становлении в Америке 20-х годов литературы социалистического реализма, у истоков которой стоят Джон Рид, Рэндольф Борн, Альберт Рис Вильямс, Майкл Голд. Рождение литературы социалистического реализма в Америке было подготовлено всем ходом предшествующего развития прогрессивной и в первую очередь социалистической литературы США. В ряду непосредственных ее предшественников могут быть названы Джек Лондон, Эптон Синклер, Джон Хилл, Карл Сэндберг, Эрнст Пул и другие писатели и поэты, представлявшие в начале XX в. «литературу социалистического направления». Вместе с тем то, что творчество первых представителей литературы социалистического реализма в Америке теснейшим образом связано с победой Октябрьской

революции, глубоко закономерно. К социалистическому реализму и Рид, и Рис Вильямс, и Голд шли через освоение нового эстетического материала. Ведущей темой их творчества стала тема Октябрьской революции, борьбы поднятых революцией народных масс за свои права. Новый эстетический материал требовал для своего воплощения нового видения действительности, нового творческого метода. Овладение новым методом в свою очередь открывало новые возможности для реалистического отражения американской действительности.

Сопутствующие рождению литературы социалистического реализма в США тенденции — проявление общей закономерности, характерной для мировой литературы 20-х годов. Через реалистическое осмысление темы Октябрьской революции шли к методу социалистического реализма такие писатели, как Барбюс, Бехер, Вайян-Кутюрье и многие другие.

В своем стремлении дискредитировать литературу социалистического реализма американская буржуазная критика обвиняла ее в откровенной тенденциозности и публицистичности. Становление такой литературы в США, действительно, шло прежде всего в русле художественно-документальных жанров, жанров-разведчиков, как их нередко называют, способных по самой своей природе позволить авторам наиболее оперативно откликаться на новые явления действительности. И здесь налицо определенная закономерность. Документальная эпопея Джона Рида, очерковые книги Альберта Риса Вильямса и автобиографические произведения Майкла Голда и Линкольна Стеффенса отражают тенденции, характерные для становления метода социалистического реализма не только в американской, но и в европейских литературах. К осмыслению принесенных Октябрьской революцией грандиозных перемен родоначальники литературы социалистического реализма шли, как правило, через освоение личного опыта. Первым художником социалистического реализма в Америке был Джон Рид. Рядом с ним стоит имя его друга и соратника американского писателя-публициста Альберта Риса Вильямса.

Альберт Рис Вильямс (Albert Rhys Williams, 1883—1962) родился в маленьком городке Гринвич (штат Огайо), в семье священника. Окончив Хартфордскую духовную семинарию и прослушав курс лекций в Кембриджском университете, он в 1908 г. получил место священника в церкви Св. Маврикия в Бостоне. Уже в юношеские годы Вильямс проявил интерес к рабочему движению, знакомился с социалистической литературой. В 1917 г. вышла в свет его первая книга «В когтях у немецкого орла» («In the Claws of the German Eagle»), явившаяся откликом на события первой мировой войны, в которой он принял участие как военный корреспондент журнала «Аутлук». В предисловии к этой книге Вильямс писал о желании увидеть претворенной в жизнь свою юношескую мечту о новом человеческом обществе, основан-

ном на законах интернационализма, на всеобщем братстве, мире и дружбе. Его социалистические воззрения были, однако, не свободны от христианско-пацифистских наслоений. Гуманистическая программа Вильямса носила расплывчатый характер.

Решающую роль в формировании сознания, в определении дальнейшего жизненного и творческого пути А. Р. Вильямса сыграла Октябрьская революция. Как и Джон Рид, Вильямс приехал в революционную Россию с корреспондентским билетом в руках, в качестве репортера газеты «Нью-Йорк Пост». С первых дней пребывания в революционной России Вильямс погружается в гущу событий. Он участвует в июньских и июльских демонстрациях 1917 г., посещает рабочие собрания и митинги, едет на Рижский фронт. Он был очевидцем штурма Зимнего, участником II съезда Советов. В один из самых напряженных для революции моментов, когда немецкие войска рвались к революционному Петрограду, Вильямс, находясь рядом с В. И. Лениным, с трибуны Михайловского манежа приветствовал уходящих на фронт добровольцев. Он стал организатором иностранного легиона, выступившего в защиту революции. По возвращении в Америку Вильямсу, как и его друзьям Джону Риду, Луизе Брайант, пришлось отстаивать Октябрьскую революцию перед судом сенатской комиссии. Вильямс произнес пламенную речь в защиту молодого Советского государства. «Я верю,— сказал он,— в Советскую власть, как в великую творческую силу, соответствующую нуждам русского народа. Я верю в нее всей душой, ибо другие правительства самым фактом своей гибели доказали, что они не имели права на существование».

Несмотря на преследования властей, обыски и аресты, Вильямс использовал каждую возможность для того, чтобы рассказать правду об Октябре. За короткий срок он побывал во многих городах Америки, прочел более 3000 лекций и докладов о русской революции.

К осмыслению революции Вильямс шел через создание образа ее вдохновителя и организатора В. И. Ленина. В 1919 г. в издательстве Ливерайта вышла книга Вильямса «Ленин-человек и его дело» («Lenin, the Man and His Work»).

Достоинства книги вынуждена была признать даже враждебная критика. Уже в предисловии Вильямс определяет один из важнейших принципов подхода к теме — идею органической связи Ленина и его дела с историей. «Эта книга не завершена,— подчеркивал автор.— Она не претендует на то, чтобы дать полное представление о Ленине и его деле. Это можно сделать только в ходе дальнейшего развития истории, ибо вся последующая история будет связана с именем Ленина».

В различных ракурсах показывает Вильямс Ленина как государственного деятеля. Включая в повествование широкий поток документального материала, автор характеризует Ленина как блестя-

щего теоретика, мудрого и дальновидного политического деятеля. В образе Ленина-вождя на первый план выдвигается идея теснейшей связи всех его помыслов и идей с интересами пролетариата. «Для Ленина,—подчеркивает писатель,—движущей силой революции, ее душой и телом являлся пролетариат». Называя Ленина «мастером диалектики и полемики», Вильямс говорит о неумолимой логике, интеллектуальной страстности, огромной силе национального воздействия ленинских слов. Емкими, выразительными штрихами набрасывает он образ Ленина-человека. Большой интерес в этой связи представляют воспоминания автора о его личных встречах с В. И. Лениным. Как и другие знавшие В. И. Ленина люди, Вильямс постоянно говорит об особой доброте и мягкости, присущих его характеру. Вместе с тем книга Вильямса полемически заострена против тех, кто рисовал Ленина «добреньким», «всепрощающим». В ряде сцен автор раскрывает в действии ленинский принцип оценки людей по их месту в борьбе.

Написанная в жанре литературного портрета, книга Вильямса имеет свой внутренний сюжет, развитие которого определяется расширением, углублением авторского понимания Ленина — вождя и человека, его роли в революции. Знакома читателя с многочисленными штрихами облика Ленина, А. Р. Вильямс пишет, что оценка Ленина как человека, стоящего на голову выше любого другого политического деятеля, ему самому вначале показавшаяся фантастической, на самом деле была глубоко объективной, лишенной каких бы то ни было признаков возвеличивания.

«В массах, в самих русских массах,— утверждает автор,— заключается судьба русской революции — в их дисциплинированности и преданности общему делу. И нужно сказать, что им улыбнулось счастье. Мудрым кормчим и выразителем их дум был человек с обширными познаниями и решительный в действиях, человек с высочайшим идеалом и самым трезвым практическим рассудком. Этим человеком был Ленин».

Вторая из послеоктябрьских книг А. Р. Вильямса «Сквозь русскую революцию» («Through the Russian Revolution», 1921) во многом родственна «Десяти дням, которые потрясли мир». Подобно Риду, Вильямс создает емкую форму, в которой слиты воедино обнаженная публицистика и лирическая проза. Автор стремится не к передаче бросающихся в глаза подробностей величайших событий, а к созданию общей картины революции в ее важнейших закономерностях. В центре внимания — образ народа, мужаящего в горниле революционных испытаний. В июне — июле 1917 г.— это поток демонстрантов, вышедших на улицы Петрограда «с большевистской программой, выкристаллизовавшейся в лозунги масс»; в дни корниловского мятежа — это «торжествующие пролетарии, убедившиеся, какой грозной силой могут они стать, сплотившись воедино со всем трудовым народом»; в исторические дни II съезда Советов и штурма Зимнего — это «монолитная, пронизанная еди-

ной целью, не знающая ни сна, ни усталости, ни отдыха масса, направляющая и решающая исход революции».

Народ в изображении Вильямса не безликая масса. Личное знакомство со многими участниками событий помогло Вильямсу воссоздать на страницах книги «Сквозь русскую революцию» многообразие живых человеческих характеров. Нейбут, Володарский, Янышев и другие герои книги — люди не только бесконечно преданные революции, но и по-настоящему счастливые своей причастностью к величайшим историческим событиям. Автор как бы отвечает на вопрос о причинах влияния большевиков на массы: «Мало сказать, что большевики понимали народ. Они сами были народом». Одним из первых откликнулся на появление книги Вильямса Эптон Синклер, отметивший, между прочим, и ее чисто литературные достоинства: напряженный драматизм, глубокую эмоциональность и живость повествования.

Во время своего второго (1922—1928 гг.) и последующих приездов в Советский Союз А. Р. Вильямс, по собственному признанию, «исколесил Россию вдоль и поперек — от берегов Белого моря до Волги и Кавказских гор». Результатом этих поездок явились книги «Русская земля» («The Russian Land», 1928) и «Советы» («The Soviets», 1937). Первая из них представляет собой путевой дневник, в котором отражены впечатления от знакомства с русской «глубинкой». Знакомство это не было поверхностным. Предприняты по совету М. И. Калинина поездки по стране убедили Вильямса в том, что и в провинции идут сложные процессы рождения нового человека, нового быта, новой морали.

Вторая книга — «Советы» — стоит на грани художественной публицистики и социологического исследования. Американская критика не случайно назвала «Советы» энциклопедией русской жизни. Книга состоит из четырех больших разделов: I. Правительство, партия, народ; II. Экономика; III. Социальный строй; IV. Международные отношения. Пафос «Советов» — в утверждении закономерности Октябрьской революции, жизненности советского общественного и государственного строя. Композиционным центром книги являются главы, посвященные Коммунистической партии и ее вождю В. И. Ленину. Интересны главы, посвященные советскому искусству и литературе. Американский писатель делает вывод, что в советском искусстве «идет борьба за такую форму, за такие темы, которые были бы адекватны новой эпохе».

В самый тяжелый период Великой Отечественной войны, когда фашистские орды рвались к Москве, Вильямс заканчивал работу над книгой «Русские. Страна. Народ. За что они борются?» («The Russians: the Land, the People and Why They Fight», 1943). Интерес к ней простых американцев был так велик, что за два года она выдержала шесть изданий, выходя каждый раз огромным тиражом. Одна из важнейших проблем книги — вопрос об отношениях между Советским Союзом и Америкой. Вильямс подчеркивает не-

измеримость того вклада, который вносили в победу над фашизмом советские люди: «Защищая Москву и Ленинград, русские защищают Нью-Йорк и Вашингтон».

После окончания войны в русских и американских изданиях одна за другой появляются статьи Вильямса в защиту мира и дружбы между двумя великими народами. В 1959 г. Вильямс последний раз посетил нашу страну. Смерть застала его за работой над книгой, посвященной группе американцев, находившихся в исторические дни 1917—1918 гг. в России. Отдельные главы этой книги, посмертно отредактированные женой и другом писателя Люситой Вильямс, были опубликованы в 1968 г. под названием «Новая Россия глазами американцев» («Americans Discover Lenin and a New Russia»). На протяжении сорокапятилетнего творческого пути Вильямс оставался верным и бескомпромиссным другом Советского Союза. В издающихся в США библиографических справочниках он фигурирует как «американский друг В. И. Ленина» («Lenin's American friend»).

Рэндольф Силлиман Борн (Randolph Silliman Bourne, 1886—1918). Разработка вопросов теории социалистического реализма в Америке, освоение опыта советской литературы, популяризация новых эстетических концепций — все это при своем возникновении связано с именем Р. С. Борна. Рэндольф Борн приобрел известность еще в предоктябрьский период в связи с той полемикой, которую он, отстаивая тезис о «социальном искусстве», вел с основоположником школы так называемой «новой критики» — профессором Колумбийского университета Джоном Спингарном.

Вызванные первой мировой войной и Октябрьской революцией грандиозные перемены во всех общественных сферах не только усилили интерес Борна к «социальному искусству», но и заставили его отказаться от философии прагматизма, обусловили его переход на марксистские позиции.

Борн прожил немногим более года после победы Октября, однако и за этот короткий срок ему удалось сделать многое для утверждения новых путей в американской литературе и искусстве. Еще ранее, формулируя свои эстетические принципы в борьбе с литературой «изысканной» традиции, он противопоставлял ей гуманизм, высокий общественный пафос, мастерство психологического анализа, присущие творчеству крупнейших мастеров мировой литературы. В их ряду он уделил особое внимание русским классикам — Тургеневу, Чехову, Льву Толстому. Специальную статью Борн посвятил Достоевскому («Имманентность Достоевского», 1917). Он говорил об огромном воспитательном значении русской классической литературы, очищающей, подобно кислороду, человеческие души.

Принципиально важное значение для понимания эстетических взглядов Рэндольфа Борна имеет статья «В мире Максима Горького», посвященная романам «Детство» и «В людях». Борну импони-

рует пронизывающий книги Горького «аромат правды», любовь к людям. Он пишет о торжестве в его творчестве «яркого, здорового, созидательного типа человечности», вселяющего веру в будущее. Отличительную особенность творческого метода Горького Борн видит в органическом сочетании критического и утверждающего начала. Присущую Горькому особенность видения мира критик характеризует как «сочетание реализма и симпатии».

Вместе с тем Борн стремится предостеречь пролетарских писателей от одностороннего увлечения тенденциозностью в ущерб художественности. Он критикует Эптона Синклера за художественную неполноценность многих его образов и картин. «Социологическому реализму» Синклера не хватает, с точки зрения критика, глубины поэтического проникновения в тему рабочего класса.

Борн оказал благотворное влияние на творчество Драйзера. Он вступил в борьбу с буржуазной критикой, не принимавшей роман «Гений». В редактируемом Борном журнале «Северн Артс» была опубликована статья Драйзера «Жизнь, искусство Америки».

20-е годы

Было бы ошибочным сводить влияние Октябрьской революции лишь к тем сдвигам в американской литературе, которые привели к рождению социалистического реализма.

Характерной особенностью литературного процесса 20-х годов в Америке было углубление и обострение социальных конфликтов в творчестве писателей критического реализма. Одним из важнейших последствий воздействия Октября на общественную мысль Америки был крах мифа о процветании «страны доллара», об ее якобы особом, отличном от европейских государств пути развития. Интересным документом эпохи явилась изданная в 20-х годах группой писателей и журналистов книга «Цивилизация в Соединенных Штатах. Исследование тридцати семи американцев», в которой уничтожающей критике подверглись экономика, политика, нравственные устои Америки тех лет.

В трудах многих американских литературоведов 20-е годы квалифицируются как «десятилетие американского цинизма», породившего в литературе черты упадка и деградации. Однако литература 20-х годов — это не только период становления пролетарской литературы, но и один из плодотворных этапов в развитии американского критического реализма; «Американская трагедия», «Главная улица» и «Бэббит», «Джимми Хиггинс» были написаны в эти годы. Тогда же на литературную арену вышла группа талантливых молодых писателей, творчество которых прочно вошло в историю американской литературы: Хемингуэй, Скотт Фицджеральд, Дос Пассос, Фолкнер, Томас Вулф и другие.

Литература критического реализма 20-х годов определенными сторонами была связана с «ридовской» традицией. В рамках кри-

тического реализма также происходило освоение новых тем и сюжетов, новой эстетической действительности. Особый интерес в этом плане представляет роман Э. Синклера «Джимми Хиггинс», в образе главного героя которого — рабочего Джимми Хиггинса — писатель отразил отношение рядовых американцев к Октябрьской революции как к своему кровному делу.

Новым для американской литературы был созданный Драйзером образ американской женщины — коммунистки Эрниты, превращающейся под влиянием советской действительности в активного борца за преобразование мира (рассказ «Эрнита», 1928). Русских рабочих, которые «взялись за оружие и пошли умирать за Хлеб, Землю и Мир», воспевал в своих поэтических сборниках («Дым и сталь», 1920) Карл Сэндберг.

Признавая значимость того вклада, который внесли писатели критического реализма 20-х годов в решение проблемы положительного героя, следует подчеркнуть, что основным пафосом их творчества была критика устоев американского общества. Основной для литературы тех лет становится блестяще разработанная Драйзером в «Американской трагедии» тема моральной деградации личности. Тема эта в различных вариантах разрабатывается и в творчестве других писателей. Автор «Бэббита» Синклер Льюис решает ее на материале жизни американской провинции, развенчивая столь характерное для среднего американца наивное представление о том, что провинция живет по иным, более справедливым и гуманным, чем город, законам. На материале жизни американской провинции написан и получивший мировую известность сборник рассказов Шервуда Андерсона «Уайнбург, Огайо» (1919).

Развитие критического реализма осложняется в 20-е годы влиянием на американскую литературу школы европейского модернизма. Творчество столпов европейского модернизма — Марселя Пруста, Джойса, Вирджинии Вульф, Т. С. Элиота — преломилось как в проблематике, так и в художественной форме произведений ряда американских писателей тех лет. «Школа модернизма» несла американской литературе как существенные открытия в области раскрытия психологии человека и техники письма, так и большие издержки с точки зрения художественного синтеза действительности, широты и глубины в отражении социального бытия. И формальные открытия не окупали этих издержек. Создатель «идеограмматического метода», требующего передачи любого, в том числе абстрактного, понятия через сочетание конкретных образов, Эзра Паунд стал отцом американского имажизма, открывшего широкий простор для предельно субъективных поэтических экспериментов. Сугубо эстетский характер носили графические опыты талантливого Э. Каммингса. Нарушение элементарных правил графики стиха превращало его произведения в настоящие ребусы, которые невозможно было понять без соответствующего «ключа».

В роли наставника молодого поколения американских писате-

лей 20-х годов стремилась выступить Гертруда Стайн, известная не столько своим оригинальным творчеством, сколько разработкой положений эстетики модернизма.

Гертруда Стайн (Gertrude Stein, 1874—1946), происходившая из старинной аристократической семьи, в студенческие годы увлекалась психологией и медициной. Окончив университет в Сан-Франциско, она в 1903 г. переехала в Париж. В 20-е годы парижский салон Гертруды Стайн становится местом встречи многих выдающихся писателей и художников того времени. Влияние новейших течений в живописи, поэзии (кубизм, фовизм и др.) и психологических теорий Фрейда предопределило характер выдвинутого Гертрудой Стайн эстетического кредо. Наиболее полное воплощение эстетические позиции Гертруды Стайн получили в книгах «Нежные бутоны» («Tender Buttons», 1914) и «Создание американцев» («The Making of Americans», 1925).

Творческая практика Гертруды Стайн строится на отрицании таких традиционных компонентов художественного произведения, как сюжет и характер. Задачу художника Стайн видит в передаче некоего абстрактного «ритма жизни», возможной лишь при условии освобождения слова от его смысловой функции.

Произведения Гертруды Стайн отличаются исключительной статичностью повествования, порожденной сознательной установкой на отказ от изображения жизни в перспективе развития. Понятия «прошлого», «будущего» и «настоящего» заменяются ею понятием так называемого «продолжительного настоящего времени».

Требование изображать «настоящий момент» вне его связи с прошлым или вероятным будущим вело к примирению с «сиюминутной» данностью, к отказу от каких бы то ни было попыток активного вмешательства в ход бытия.

Американская критика немало писала об «инфантильности» стиля Гертруды Стайн. Проявлением этой «инфантильности» были не только любимые повторы, смещения смысловых акцентов, крайний примитивизм и упрощенность синтаксиса; инфантильна скорее была позиция автора и его героев. В этом плане характерна нашумевшая в свое время «Автобиография Алисы Токлас» («Autobiography of Alise B. Toklas», 1933), фактически являвшаяся автобиографией самой Гертруды Стайн. С раздражающим косноязычием и нарочитой наивностью Гертруда Стайн говорит здесь не только о своих современниках, известных писателях, художниках, литераторах и музыкантах, но и о таких исторических проблемах, как войны и революции, в подходе к которым инфантильность и косноязычие были в высшей степени неуместны. Они свидетельствовали о желании отгородиться формальным экспериментом от насущных вопросов времени.

В истории американской литературы имя Гертруды Стайн сохранилось не столько благодаря ее собственным произведениям,

сколько в силу того, что влияние выдвинутой ею эстетической программы испытал целый ряд выдающихся художников слова США, в числе которых прежде всего должны быть названы писатели так называемого «потерянного поколения»¹.

«Потерянное поколение» — понятие весьма условное. Оно применяется к писателям, очень различным по своим мировоззренческим позициям, эстетическим взглядам, творческой манере. Объединяющим названных писателей началом является свойственное им всем обостренное чувство неприятия послевоенной американской действительности, мучительные и бесперспективные поиски выхода из тупика, сопровождающиеся не менее настойчивыми поисками новых форм, новых возможностей их основного оружия — искусства слова.

Бедущее место в проблематике писателей «потерянного поколения» заняла тема трагической судьбы молодого человека, искалеченного войной духовно, а подчас и физически, утратившего веру в разумность и справедливость существующего порядка вещей. Таковы, при всех индивидуальных различиях, герои военных романов Хемингуэя («Прощай, оружие!», 1929), Фолкнера («Солдатская награда», 1926), Дос Пассоса («Три солдата», 1921). Они органически не в состоянии приспособиться к окружающей жизни, найти себе место в мире сытых и благоденствующих сограждан. Именно этим в конце концов и определяется читательская симпатия к ним.

Созданные художниками «потерянного поколения» книги, как правило, глубоко пессимистичны. Герои их гибнут, подобно Дональду («Солдатская награда» Фолкнера), или уходят «в никуда», подобно Джимми Херсту («Манхэттен» Дос Пассоса), или, потеряв любимого человека, теряют всякий интерес к жизни, подобно Генри («Прощай, оружие!» Хемингуэя). Хаосу действительности они могут противопоставить лишь веру в общечеловеческие начала — дружбу, любовь, которые в свою очередь оказываются чрезвычайно хрупкими, гибнущими под напором жизни. Бунт, который поднимают против действительности даже самые мужественные из героев произведений, созданных писателями «потерянного поколения», остается безрезультатным вследствие своего индивидуалистического характера. Одним из аспектов разработанной представителями «потерянного поколения» темы молодого человека является проблема разлагающего влияния на судьбу личности общества с его культом богатства и денег. Проблема эта — основная в творчестве Скотта Фицджеральда. Его «Великий Гэтсби» (1925) — это не только роман об утраченных иллюзиях, это произведение, вскрывающее мнимость всех тех ценностей, которым поклоняется буржуазная Америка.

Американская критика, подчеркивающая связь писателей «по-

¹ См. главу настоящей книги о творчестве Ф. Скотта Фицджеральда.

терьянного поколения» с традицией Гертруды Стайн, нередко преувеличивает масштабы этой связи. Влияние Гертруды Стайн, действительно, сказалось и в упрощенном синтаксисе и лейтмотивах Хемингуэя, и в кинематографичности стиля Дос Пассоса, и в деформированной композиции и временных инверсиях Уильяма Фолкнера. Важно, однако, подчеркнуть, что обращение к формальному эксперименту ни для одного из этих писателей не было самоцелью. И хотя формальный эксперимент сужал возможности реалистического отражения действительности, многие компоненты художественной формы, воспринятой от Гертруды Стайн, наполнились в творчестве писателей «потерянного поколения», как правило, новым содержанием, подчинялись иной концепции действительности. Характерен в этом плане пример Хемингуэя, в котором Гертруда Стайн так быстро разочаровалась, уловив в его творчестве связь со «старыми» традициями американского реализма.

30-е годы

Экономический кризис 1929 г., введение правительством США крайних мер по борьбе с революционным движением, выразившихся в открытии многочисленных профашистских организаций, и рост международного авторитета Советского Союза — все это привело к усилению влияния коммунистической партии на широкие демократические круги Америки, к подъему мощного антифашистского движения, что в свою очередь вызвало бурное развитие прогрессивной литературы.

В начале 30-х годов в Америке возникают первые организации пролетарских писателей, получившие название клубов Джона Рида. Они ставили своей целью пропаганду революционной литературы и искусства. К 1934 г. клубы Джона Рида насчитывали в своих рядах около 1200 членов. В 1935 г. на базе клубов была создана Лига Американских писателей. «Искусство — оружие» — так называлась программа многотысячной культурной федерации Нью-Йорка, боровшейся за создание новой, пролетарской культуры. Важным событием в культурной жизни страны было открытие в начале 30-х годов рабочего театра, для которого писали Э. Синклер, А. Мальц, Майкл Голд. Своеобразным итогом развития пролетарской литературы 20-х — начала 30-х годов явилось издание в 1935 г. антологии пролетарской литературы США, включавшей отрывки из произведений шестидесяти трех писателей.

В 30-е годы метод социалистического реализма развивается в творчестве Мальца, Джека Конроя, Мэри Хитон Ворс, Ричарда Райта, Лэнгстона Хьюза, Роллинса, Пейдж и других писателей. С выходом в свет таких произведений, как «Еврейская беднота» (1930) Майкла Голда, «Обездоленные» (1933) Джека Конроя, «Стачка» (1930) Мэри Ворс, в американской литературе утверждается новый герой — человек труда, рабочий, ведущий борьбу за

свое место в жизни, за свои политические и гражданские права. Центральной проблемой в творчестве этих писателей становится проблема формирования революционного сознания.

Эстетическое освоение новых тем и сюжетов — дело чрезвычайно сложное, и те художественные просчеты (преувеличение роли факта, недостаточное внимание к психологии героя, прямолинейность, известная упрощенность в решении сложных конфликтов), которые были свойственны большинству пролетарских писателей, были не только следствием их недостаточного литературного опыта, но и отражением объективных трудностей, связанных со становлением нового творческого метода. Вместе с тем в настоящее время даже представителям буржуазного американского литературоведения все труднее становится отрицать тот вклад, который внесли в литературу пролетарские писатели. Автор широко известного исследования «Радикальный роман в Америке» («The Radical Novel in the United States: 1900—1954», 1956) У. Райдаут, характеризуя пролетарскую литературу, ставит ей в заслугу создание «новых характеров», новое решение «проблемы отношения личности к ее общественному окружению», гуманизм и гражданственность.

Огромную роль в собирании сил молодой пролетарской литературы сыграл журнал «Нью Мэссиз», во главе которого в течение многих лет стоял Майкл Голд.

Майкл Голд (Michael Gold, 1894—1967) родился в бедной иммигрантской семье. Один из первых пролетарских писателей в Америке, он прошел суровую школу жизненных лишений и борьбы: был чернорабочим на знаменитой нью-йоркской свалке, ночным сторожем, помощником шофера, испытал на своем собственном опыте ужас безработицы. В 1918 г. Голд вступил в коммунистическую партию. Отвечая на вопрос, почему он стал коммунистом, он писал об огромном влиянии на него Октябрьской революции, идей В. И. Ленина: «До того времени у меня было невероятно путаное понятие о революции. Ленин сделал все для меня ясным». Творчество Майкла Голда связано с традициями Уолта Уитмена, Джека Лондона, Джона Рида. В центре внимания писателя — образ рабочего, пролетария, история его жизни, его труда, его приобщения к классовой борьбе. Таковы герои его лучших произведений — автобиографического романа «Еврейская беднота» («Jews Without Money», 1930), рассказов «Любовь на свалке», «Стая уличных мальчишек», «Смерть негра», «Неужели бог создает клопов?», поэма «Необычайные похороны в Бреддоке» (1924).

Отличительная особенность творческой манеры Голда — ярко выраженная публицистичность, сознательное ослабление интереса к человеческой индивидуальности, акцентирование в героях прежде всего характерного для массы, для класса в целом. Поэзия Голда носит ярко выраженный ораторский характер. Лучшие образцы

его поэзии, прозы и публицистики собраны в сборниках «Проклятый агитатор» (1925), «120 миллионов» (1929), «Измените мир» (1927).

Большую роль в идейном воспитании пролетарских писателей сыграли статьи Голда, посвященные вопросам литературы и искусства («За пролетарское искусство», 1921; «Идите налево, молодые писатели», 1929, и др.). «Лицом к рабочим массам и к рабочему писателю» — такова была платформа редактируемого Майклом Голдом журнала «Нью Мэссиз», в работе которого принимали участие такие видные писатели, как Драйзер, Андерсон, Синклер, Хьюз.

В 30-е годы пришел к коммунизму один из старейших писателей Америки — Линкольн Стеффенс.

Линкольн Стеффенс (Lincoln Steffens, 1866—1936) вошел в историю американской литературы как один из зачинателей и активных участников движения «разгребателей грязи» (muckraking), автор классической «Автобиографии», блестящий публицист. Он родился в Калифорнии в состоятельной буржуазной семье. Окончив Калифорнийский университет, он продолжил образование в Европе: слушал курсы лекций по философии и социологии в Берлине, Гейдельберге, Сорбонне, работал в крупнейшей библиотеке Лондона — Британском музее. Итогами образования Стеффенс был глубоко разочарован. Университетские профессора не дали ответа на мучившие его вопросы о причинах противоречий, разрушающих все сферы общественной жизни.

В 1892 г. Стеффенс возвратился в Америку и начал сотрудничать в качестве репортера по финансовым вопросам в газете «Нью-Йорк Ивнинг пост». В 1902 г. в журнале «Мак-Клур Мэгазин» Стеффенс опубликовал статью «Времена Твида в Сент-Луисе», в которой приводились потрясающие факты политической коррупции в столице штата Миссури. Одним из выводов автора было заключение о том, что «подкуп не есть заурядное преступление, а разрушительный процесс, охвативший все города Америки». Статья имела сенсационный успех. Она положила начало движению «разгребателей грязи». Названием своим это движение обязано американскому президенту Теодору Рузвельту, уподобившему его участников герою одного из произведений Бэньяна. Рузвельт довольно метко «схватил» суть этого движения, видевшего свое назначение в расчистке авгиевых конюшен американской политики и бизнеса. В движении «разгребателей грязи» приняло участие большинство прогрессивных журналистов и писателей того времени. С программными произведениями выступили в эти годы Э. Синклер («Джунгли»), Айда Тарбелл («История Стандарт Ойл Компани»), Грэхем Филипс («Измена сената») и другие.

Колоссальный успех «разгребательской литературы» был обусловлен прежде всего ее проблематикой. Под обстрел критики была взята не только деятельность американских концернов, трестов,

страховых обществ, железнодорожных компаний, но и американская политическая машина. Рассматривая «разгребателей» как непосредственных предшественников радикальной литературы в Америке, автор многотомного исследования «Основные течения американской мысли» В. Л. Паррингтон видит их заслугу в том, что «существенным результатом этого движения явилось вскрытие тесной связи между бизнесом и политикой — урок, в котором весьма остро нуждался народ, долго питавшийся романтическими неблизкими»¹. Вместе с тем яростная атака на «священную американскую систему» велась «разгребателями» с реформистских позиций. «Разгребатели» были далеки от революционного движения. Они полагали, что стоит заменить «плохих» политиков и бизнесменов «хорошими», и система изменится.

Принесшие Стеффенсу широкую известность книги «Позор городов» («The Shame of the Cities», 1904) и «Борьба за самоуправление» («The Struggle for Self-Government», 1906) явились результатом огромной работы, закрепившей за ним славу «великого репортера». Исследованию были подвергнуты 16 крупных городов 11 штатов Америки.

«Брать материал местного характера и делать обобщения, которые имели бы ценность для всей страны» — так определяет Линкольн Стеффенс свою авторскую задачу. В числе предложенных американскому читателю обобщений был вывод о том, что «подкуп и коррупция представляют собой процесс, который превращает демократическое правительство в представительство не всего народа, а лишь его верхушки».

Положительная программа Стеффенса сводится здесь к морально-этическим сентенциям, призывам к «совести сильных мира сего», с которыми связывал он надежды на «разумное» переустройство мира. Эту позицию Стеффенс позднее определил как «наивную веру наивных людей».

Сильнейший удар по либерализму Линкольна Стеффенса был нанесен такими событиями, как первая мировая война и Октябрьская революция. С первыми известиями о русской революции Стеффенс, подобно Джону Риду и А. Р. Вильямсу, отправился в Россию. В апреле 1917 г. он приехал в Петроград. Стеффенс был в толпе постоянно менявшихся слушателей, когда В. И. Ленин с балкона дворца Кшесинской призывал массы к свержению Временного правительства. Речь Ленина произвела на Стеффенса сильное впечатление. Второй раз Стеффенс приехал в Советскую Россию в 1919 г. в составе официальной американской миссии. Свое трехнедельное пребывание в революционной России он назвал «путешествием в будущее». Он сумел увидеть в молодой Советской республике главное — единство правительства и народа.

¹ В. Л. Паррингтон. Основные течения американской мысли, т. III. М., 1963, стр. 484.

Перед отъездом на родину Стеффенс познакомился с Лениным. Больше всего во время этой встречи американский писатель был поражен искренностью и простотой Ленина, его умением признавать допущенные ошибки. Сравнивая В. И. Ленина с постоянно оправдывающим себя, позирующим Вудро Вильсоном, Стеффенс делает многозначительный вывод: «Ленин был штурманом, а Вильсон — простым матросом». Последний раз Стеффенс посетил нашу страну в 1923 г. «Большевики не уступили ни в чём, они продолжают свой курс так же, как и начали его, и намереваются довести его до конца» — таков был результат сделанных писателем наблюдений.

Путь Стеффенса к коммунизму был длительным. Он шел не только через осознание опыта Октябрьской революции. Крушению либерализма Стеффенса в немалой степени послужили и внутриполитические события в самой Америке. Перипетии этого сложного пути нашли отражение в опубликованной им в 1931 г. «Автобиографии» («Autobiography»). Свое произведение автор назвал «книгой переобучившегося», подчеркнув тем самым ту роль, которую играет в ее содержании проблема «перековки сознания». Сложную картину становления и развития личности Стеффенс предполагал дать в связи с такими важнейшими событиями эпохи, как первая мировая война и Октябрьская революция. Смерть помешала писателю воплотить замысел в полном объеме. Увидевшие свет первый и второй тома «Автобиографии» раскрывают лишь начало «переобучения». Третий том, в котором одно из основных мест должно было принадлежать воспоминаниям Стеффенса о поездках в Советскую Россию и встречах с В. И. Лениным, оказался ненаписанным. Оставшиеся неиспользованными материалы вошли в изданные посмертно сборник «Линкольн Стеффенс говорит» («Lincoln Steffens Speaking», 1936) и двухтомное собрание его писем («The Letters of Lincoln Steffens»).

На русский язык были переведены с сокращениями часть «Автобиографии» — «Мальчик на лошади» («Boy on Horseback»).

«Мальчик на лошади» — книга, стоящая в одном ряду с такими произведениями, как «Детство Никиты» А. Н. Толстого, «Детство» М. Горького, «Детские годы Багрова-внука» С. Аксакова, «Детство Тёмы» Гарина-Михайловского. Специфика книги была определена самим автором: «Это не разгребание грязи, не философский трактат и даже не изложение фактических сведений... Я намерен рассказать о том, как герой — несведущий мальчик — постепенно познает мир».

Герой повести Ленни — мальчик из обеспеченной буржуазной семьи, размеренный распорядок жизни которой, кажется, заранее отрицает возможность романтических подвигов и приключений. Недостаток романтики в окружающей жизни Ленни восполняет пылкой фантазией. Он воображает себя то Ричардом Львиное Сердце, то Байроном, то Наполеоном. Он мечтает «объехать весь

мир на своем маленьком пони», «узнать все его тайны», понять «подлинную сущность» всех вещей.

Одна из поэтических тем, определяющих содержание книги, — тема прекрасного. Программный характер в этой связи приобретает спор Ленни с художником Марилом, который учит его видеть прекрасное даже там, где оно скрыто под оболочкой обыденного. «Дар художника, — говорит Марил Ленни, — в том, чтобы во всем видеть красивое, а его задача — заставить и других увидеть то, что он видит сам». Скрытые под оболочкой обыденного прекрасные человеческие качества открывает Ленни в простых тружениках — семье фермера Нилли, у железнодорожного сторожа, у огородника А-Хука.

Тон повествования Стеффенса, автора книги «Мальчик на лошади», лишен идилличности. Беспредельная вера в прекрасное, романтические мечты Ленни и его друзей разбиваются жизнью. Столкновение мечты с действительностью — таков определяющий содержание повести конфликт. На каждом шагу жизнь ставит Ленни перед вопросами, на которые нет ответа. Злой мачехой оборачивается судьба для трудолюбивого китайца А-Хука, приехавшего в Америку в поисках работы; на скачках, где должен побеждать сильнейший, наездник придерживает лошадь, чтобы получить часть незаконного выигрыша; маленький паж Чарли рассказывает ему о карьеризме и бездушии тех, кто заседает в законодательной палате. Ленни еще не в состоянии связать все эти факты воедино, но он уже начинает инстинктивно понимать, что мир, в котором честные, трудолюбивые люди несчастливы, а бесчестные процветают, «не так устроен». «Что-то где-то было неладно, — с горечью признается себе Ленни, — и я не мог понять, в чем тут дело, и никто мне этого не мог объяснить».

Немало проники и горечи найдет читатель на тех страницах второй части «Автобиографии», которые посвящены студенческим годам писателя. С беспощадной правдой говорит автор о том, каким бесполезным капиталом оказались университетские дипломы для тех, кто, не имея протекции, был не в силах найти применения своим знаниям. «В мое время, — откровенно признается Стеффенс, — кроме костюма и изысканных манер, мне больше всего мешало университетское образование, да еще полученное не в одном университете, а в пяти».

Главу, посвященную «разгребателям грязи», Стеффенс строит в основном на уже использованном ранее (в книге «Позор городов») материале. Однако здесь Стеффенс уже отказывается от своих прежних либеральных иллюзий, пытаясь «копать ближе к корням революции». И хотя даже в окончательном варианте эта часть «Автобиографии» не лишена известного объективизма (характеристика Теодора Рузвельта и других боссов менее крупного масштаба), в целом она обладает огромной познавательной ценностью. Позиция автора здесь откровенно тенденциозна. Она нахо-

дит выражение и в названиях составляющих книгу глав («Позор Миннеаполиса», «Бесстыдство Сент-Луиса» и т. д.), и в созданной им галерее образов продажных дельцов от политики, и в самом стиле повествования. Изучение «изнанки» городов приводит автора к выводу, что «реформировать политический бизнес при помощи пропаганды и политических мероприятий невозможно».

При, казалось бы, противоречащем оптимистическому звучанию подборе фактов «Автобиография» Стеффенса — произведение действительно оптимистичное. Источник оптимизма кроется в том, что книга эта создавалась человеком, уже обретшим правду. События прошлого пропущены автором сквозь призму мировоззрения 30-х годов. За год до смерти Стеффенс вступил в коммунистическую партию. В своем письме в ЦК Компартии США он заявлял: «Коммунизм может разрешить наши проблемы. Коммунизм разрешил эти проблемы в Советской России. Вот мое кредо разгребателя грязи».

Сдвиги, которые происходили в 30-е годы в американский литературе, были столь существенны, что американские литературоведы ввели в обращение новый термин — «социальный реализм», подчеркивая тем самым непосредственную связь литературы тех лет с отражением важнейших социальных проблем современности. Эти книги — свидетельство активного вторжения писателя в важнейшие события современной политической жизни.

С новой остротой зазвучала тема расовой дискриминации. К ней обращаются Э. Колдуэлл («В субботу днем», 1931; «Дело Эйба Лэйтона», 1932), Р. Райт (сборник рассказов «Дети дяди Тома», 1938; роман «Сын Америки», 1940), Лэнгстон Хьюз («Смех сквозь слезы», 1930; «Пути белых», 1934). И Ричард Райт, и Лэнгстон Хьюз, и Эрскин Колдуэлл не только акцентировали внимание на трудолюбии, стойкости своих героев-негров в борьбе с жизненными трудностями, но и развенчивали философию смирения, утверждали необходимость активной борьбы.

Отличительная особенность американской литературы 30-х годов — принципиально новое решение тем, которые были уже освоены литературой предшествующего десятилетия. Так, в новом ракурсе решается тема критики буржуазной Америки. Критика эта приобретает некий всеобъемлющий характер. Показательны в этом плане сыгравшие огромную пропагандистскую роль публицистические книги Драйзера «Трагическая Америка» (1931) и «Америку стоит спасти» (1941). Драйзер не только отвергает капиталистическую систему как «исключительно нецивилизованную для современной ступени организованного общества», но и выдвигает идею создания нового правительства, действительно отвечающего коренным интересам народа. Трудно переоценить ту роль, которую сыграла публицистика Драйзера в борьбе за мир, против нависшей над миром угрозы фашистского закабаления. Так, в «Трагической Америке» он ставит вопрос об истоках фашизма,

обнажает скрытые силы, способствовавшие его утверждению, утверждает закономерность его краха. С цифрами и фактами в руках Драйзер открывает американскому читателю страшную правду о том, что Америка и Англия в лице ее финансовых и политических заправил «сами выковали кинжал для удара в спину в 1940 году».

Одно из ведущих мест в литературе 30-х годов заняла тема борьбы с фашизмом. На нее откликнулись Т. Драйзер (публицистика), С. Льюис («У нас это невозможно», 1935), Э. Хемингуэй («По ком звонит колокол», 1940; «Пятая колонна», 1938), У. Фолкнер («Свет в августе», 1932) и многие другие.

«Фашизм — это ложь, изрекаемая бандитами, и писатель, примирившийся с фашизмом, обречен на бесплодие», — говорил Эрнест Хемингуэй в июне 1937 г.

Одной из интереснейших тенденций, проявившихся в литературе 30-х годов, было выдвижение во многих произведениях критического реализма проблемы положительного героя. Стремясь к эпической полноте отражения жизни, писатели пытались осмыслить психологию не только отдельной личности, но и определенного коллектива, массы. Если Колдуэлл («Табачная дорога», 1932) и Фолкнер («Деревушка», 1940) рисовали эту массу — мелких фермеров — в основном статично, акцентируя внимание на уродстве и бессмысленности их бытия, то в романе Стейнбека «Гроздь гнева» (1939) раскрывается процесс коллективного сознания, радость приобщения к общему делу борьбы за свои человеческие права. И хотя протест героев Стейнбека, согнанных с насиженных мест бастующих батраков, носит еще стихийный характер, автор полон глубокой уверенности в том, что зреющие в душах людей «гроздь гнева» таят огромные возможности. Семья фермеров Джоудов проходит путь от индивидуализма к коллективизму. Интерес к становлению самосознания массы не заслоняет от Стейнбека интереса к отдельной личности. С совершенно новой для Хемингуэя поэтизацией единства людей мы встречаемся в его романе «Иметь и не иметь» (1937), герой которого Гарри Морган приходит перед лицом смерти к признанию несостоятельности индивидуализма, к выводу о том, что «человек один не может». Традиции «Восставшей Мексики» Д. Рида находят своеобразное преломление в созданных Хемингуэем образах испанских партизан, поднявшихся на борьбу за свободу своей страны («По ком звонит колокол»). И хотя понимание изображаемых событий противоречиво, образы Эль Сордо, Ансельма, Пилар с полным правом могут быть отнесены к числу творческих удач писателя.

Выдающимся произведением американской литературы 30-х годов был роман А. Мальца «Глубинный источник» (1940). В судьбе коммуниста Принси автору удалось не только раскрыть мужество и стойкость партийца, органическую неспособность его изменить делу борьбы рабочего класса, но и показать истоки этой силы.

К теме рабочего класса, к созданию образа коммуниста обращались в 30-е годы не только пролетарские писатели, но и представители литературы критического реализма. В 1932 г. был опубликован роман Ш. Андерсона «По ту сторону желания» (1932), посвященный рабочему движению на юге страны. В числе героев романа — коммунисты, люди, мечтающие «создать свободную жизнь для всех людей». Отдавая дань уважения их работе и борьбе, Андерсон не поднимается до понимания диалектики характера своих героев. Между обычными человеческими желаниями и революционным долгом, в его представлении, неизбежен разрыв. В силу этого созданные Андерсоном образы коммунистов в художественном отношении оказались малоубедительными.

Расцвет американской литературы 30-х годов обусловлен в конечном итоге тем активным вмешательством в жизнь, которое было характерно в эти годы для большинства писателей.

Свидетельством сближения литературы с жизнью, широкого распространения в писательской среде коммунистических идей явилась публикация в 1932 г. на страницах журнала «Нью Мэссиз» обращения к американской интеллигенции с призывом голосовать за коммунистов, подписанное сорока семью писателями, в числе которых были Уолдо Фрэнк, Гренвилл Хикс, Шервуд Андерсон и другие. Многие из подписавших это воззвание в силу тех или иных причин позднее изменили свои политические симпатии, но сближение с идеями коммунизма, пусть даже временное, оказало на их творчество, несомненно, благотворное влияние. Литература 30-х годов вполне оправдывает то определение, которое ей дали американские исследователи: «литература социального протеста», «красные тридцатые».

Американская буржуазная критика делает все возможное, для того чтобы исказить в сознании современного читателя картину развития американской литературы 30-х годов. Характерна в этом плане позиция Спиллера и Торпа, под редакцией которых в 1948 г. вышла в свет фундаментальная «Литературная история Соединенных Штатов». Доказательством «спада» в литературном развитии США в этот период, с их точки зрения, является «революционный фанатизм» радикальных писателей, с одной стороны (А. Мальц, М. Голд и др.), и чрезмерное увлечение «журнализмом» представителей критического реализма — с другой. Творчество критических реалистов 30-х годов низводится ими до разновидности нового этапа в развитии движения «разгребателей грязи».

Нападки на литературу 30-х годов со стороны буржуазной критики были вызваны, по справедливому замечанию американского писателя-публициста Филиппа Боноски, тем, что именно в этот период американская литература испытывала сильнейшее влияние со стороны рабочего класса и коммунистической партии. 30-е годы Боноски называет «водоразделом в американской демократической литературе».

24 января 1918 г., выступая в Таврическом дворце в Петрограде на заседании III Всероссийского съезда Советов, Джон Рид обратился к делегатам со следующими словами: «Сейчас я отправляюсь в страну закоренелой реакции, в страну капитала. И я обещаю вам, что расскажу американскому пролетариату обо всем, что происходит в революционной России...» Он исполнил свою клятву, создав книгу «Десять дней, которые потрясли мир». Сбылось пророческое пожелание В. И. Ленина, писавшего: «...Я желал бы видеть эту книгу распространенной в миллионах экземплярах и переведенной на все языки, так как она дает правдивое и необычайно живо написанное изложение событий, столь важных для понимания того, что такое пролетарская революция, что такое диктатура пролетариата»¹.

В судьбе автора, выходца из состоятельной семьи, ставшего революционером и коммунистом, был заключен урок принципиальной значимости. Рид вырос в большого, уверенного мастера не только потому, что был талантлив, восприимчив, но и потому, что шел главными дорогами века, стал летописцем его революционных потрясений. Его путь был сопряжен с тремя событиями исторической значимости: мексиканской революцией, первой мировой войной, Октябрем. О каждом из них он написал книгу. Каждое из них стало для него той ступенью, поднявшись на которую, он начинал лучше понимать мир, жизнь, самого себя.

Джон Рид (John Reed) родился 22 октября 1887 г. в Портленде на берегу Тихого океана в красивом большом доме своего дяди (по матери) — видного коммерсанта. Отец Рида, бизнесмен, назначенный судебным исполнителем и разоблачивший шайку спекулянтов земель в штате Орегон, обладал характером смелым и принципиальным. Юный Джек (как звали в семье Джона Рида) горячо любил отца, наследовав его неподкупную честность и независимость. Он учился в привилегированной подготовительной школе в Мористауне, затем четыре года провел в Гарвардском университете, этом питомнике аристократической молодежи, где готовил себя к журналистской карьере, много занимался историей, литературой

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 48, стр. 40.

и языками, а помимо всего был еще заводилой во всех спортивных мероприятиях и дирижером студенческого хора.

Окончив университет в 1910 г., Рид совершил путешествие по Европе, а затем, по возвращении в Нью-Йорк, стал сотрудничать в местных журналах как поэт и очеркист. В это время он сблизился с одним из лидеров «разгребателей грязи», выдающимся прогрессивным публицистом Линкольном Стеффенсом, который отнесся к Риду с отцовской нежностью и называл его своим приемным сыном. После кратковременного дебюта в журнале «Америкэн мэгэзин» перед Ридом гостеприимно распахнулись двери ведущих нью-йоркских редакций.

И хотя литературная фортуна явно благоволила к этому молодому блестяще одаренному человеку, которого друзья любовно называли «Львенком», Рид с его требовательностью к себе сумел уберечься от той золотой клетки, в которую так настойчиво заманивали его дельцы газетно-журнального мира. Он избрал, хотя и не сразу, путь нелегкий, но единственно верный...

Он стал настоящим писателем не только потому, что обладал художественным темпераментом, зоркостью глаза и чувством слова, испытывал наслаждение, проводя ночи за пишущей машинкой. Творчество было его бытием, оно пронизывало все его существо. Он любил говорить: «Я хочу увидеть все сам, своими глазами». Уроки, преподанные жизнью, оказались для него самыми важными и серьезными. С годами в этом честном, отзывчивом человеке крепла непримиримость ко всем формам лжи и надругательства над правдой.

Юность Рида была связана с Гринвич Вилледжем, кварталом артистов и поэтов, средоточием нью-йоркской богемы. Там, в атмосфере бурных споров и дискуссий, явившихся отголоском того социального брожения, которое охватило США в канун первой мировой войны, формировался радикализм молодого Рида, пока еще весьма туманный.

Ранние книги. Первые художественные впечатления Рида были связаны с Нью-Йорком, огромным городом, поразившим его своей бурно растущей мощью. Но Рид не дал себя ослепить блеском бродвейской рекламы. Его первые рассказы — «Капиталист», «Куда влечет сердце», «Еще один случай неблагодарности» — посвящены другому Нью-Йорку — городу трущоб и ночлежек, где ютятся бездомные и безработные. Его герои — бродяги, люмпены, проститутки, люди, испытавшие горечь нужды.

Эти рассказы, лаконичные и простые, выдают почерк журналиста; обычно они построены в виде своеобразных «интервью» Рида со своими случайными уличными знакомцами. Этот прием становится с тех пор органическим элементом его художественного метода, в котором отчетливо проступает репортажное начало. Главное для Рида не наблюдение со стороны, не рассказ «по памяти», а непосредственное изображение, зарисовка с натуры, живой контакт

с героями. Скупая деталь, характерная речь героя, объективность манеры и отсутствие авторских комментариев — все это придает его повеллям впечатление фотографического снимка, пусть маленького, но точно воспроизведенного куска жизни. За этой внешне нейтральной позицией Рида уже ощущался дух недовольства: в писателе зрел протест против «американского образа жизни» с его острейшим контрастом богатства и нищеты.

Стачка текстильщиков в Патерсоне в 1913 г. оказалась для Рида важнейшей вехой на его пути. Приехав туда, чтобы написать о забастовке, он впервые соприкоснулся с трудовой Америкой — и уже не как наблюдатель, а как участник событий; в Патерсоне его арестовали, судили, несколько дней он провел в тюрьме. Он узнал американских рабочих, простых, невдуманных, и не без внутренней гордости ощутил себя своим в их среде. Перед ним были не сломленные нищетой обитатели нью-йоркских ночлежек, а люди, бросившие вызов всей системе наемного труда.

Итог этих впечатлений Рида — очерк «Война в Патерсоне» (1913) стоит несколько особняком среди его ранних вещей. В нем — все та же верность деталей, непосредственность репортажа, умение взять тему «в лоб» и уже преодоление объективистской скованности, ощущение той атмосферы борьбы, драматического накала, которая лучше всего отвечала внутреннему «взрывчатому» темпераменту Рида.

Не ограничившись публикацией очерка, который был помещен в прогрессивном журнале «Мэссиз» («Массы»), Рид сделал по нему инсценировку, с огромным успехом поставленную на крупнейшей нью-йоркской сцене — «Мэдисон сквер-гардене». Роли исполняли сами герои — участники стачки в Патерсоне, а Рид выполнял обязанности режиссера и художника.

Правда, Патерсон еще не означал, что Рид пришел в ряды рабочего класса. Питомец Гарварда, он был тогда склонен если не противопоставлять художественное творчество политике, то по крайней мере отделять их друг от друга. Прямое участие в рабочем движении, как ему казалось, могло бы сковать его писательскую свободу.

Но первый шаг навстречу трудовой Америке Джоном Ридом был уже сделан.

Следующей вехой в идейном развитии писателя стала поездка в Мексику, где в 1910 г. была свергнута кровавая диктатура Диаса, а затем, после мятежа реакционных сил, началась крестьянская гражданская война. Рид прибыл туда осенью 1913 г. с корреспондентским удостоверением от журнала «Метрополитэн» и провел там около четырех месяцев.

В Мексике еще отчетливее, чем в Патерсоне, сказалась способность Рида решительно вторгаться в гущу событий и постигать их «внутри». Он проделал сотни километров вместе с революционной армией, не раз рисковал жизнью. Вождь повстанцев Панчо Вилья

присвоил ему специальным приказом чин бригадного генерала «за заслуги в нашем деле».

Из репортажей, присланных с полей сражений, составила́сь книга «Восставшая Мексика» («Insurgent Mexico», 1914). Синевая неба, слепящая белизна глинобитных хижин, раскаленная желтизна пустыни, пестрые плащи повстанцев, экзотический аромат мексиканского пейзажа — все эти образы лейтмотивом проходят через книгу, придавая ей празднично-яркую цветовую тональность.

Читателей захватили исполненные неотразимой правдивости батальные сцены книги, закрепившие за Ридом репутацию ведущего военного корреспондента. Он продолжал ту реалистическую традицию изображения войны, которая начала складываться в американской литературе начиная с «Алого знака доблести» (1895) Стивена Крейна.

Джон Рид-баталист шел не от схемы, а от живой реальности; читатель его книги словно переносился в стереофонический кинозал: не только «видел» движущуюся панораму боя, но и «слышал» его многоголосый шум.

Большой удачей Рида был образ народного вождя Панчо Вильи, противопоставленного либерально-буржуазному лидеру Каррансе, фигуре, очерченной с явным сатирическим нажимом. Если буржуазная пресса поднимала на щит именно Каррансу, то Рид увидел выразителей народных чаяний в Вилье и Сапате, вожаках крестьянских армий.

Образ Панчо Вильи выписан колоритно и рельефно. Он словно вылеплен во всей своей подлинности: простоватый пеон, наделенный здравым смыслом и полководческим талантом, крестьянин, смело решающий государственные задачи...

Но, пожалуй, решающим открытием Рида в «Восставшей Мексике» были массовые сцены, исполненные динамики и движения, в которых появляется новый герой Рида — революционный народ. Он показан в разные моменты, разные периоды — на привале, в часы отдыха, в бою. Этот собирательный образ народа создан и с помощью многочисленных, словно случайно выхваченных «людей из толпы». Рид увидел в Мексике и показал в своей книге, как в часы революционных потрясений из гущи народной поднимаются таланты, духовно растут, распрямляются вчера еще задавленные рабской долей люди.

В «Восставшей Мексике» есть уже зерна того «революционного эпоса», каким станут знаменитые «Десять дней».

Весной 1914 г., вернувшись из Мексики, Рид написал гневный очерк «Война в Колорадо» — рассказ о жестокой расправе полиции и охранников над забастовщиками на копях Ладлоу, принадлежащих Рокфеллеру. Очерк напомнил выступления «разгребателей грязи», но оказался еще более энергичным и резким по выводам. Рид превратился в социолога, следователя, подбирающего факты,

восстанавливающего картину события, доказывающего, сколь жестоко преступление большого бизнеса против народа.

А через четыре месяца после выстрелов в Ладлоу разразилась мировая война. В обстановке всеобщей сумятицы и растерянности Рид сумел быстро и верно оценить происшедшее. Он точно характеризовал разразившуюся бойню в статье, названной «Война торговцев». К этому времени он уже называл себя социалистом.

Война и революция. Осенью 1914 г. Рид в качестве военного корреспондента «Метрополитэна» приехал в Европу, побывал в Париже, Лондоне, Берлине и на местах недавних боев. Рид был журналистом нового типа; он умел находить материал там, где его не искали раньше. В то время как его коллеги спешили в приемные государственных деятелей и в штабы генералов, Рид сделал героями своих репортажей рядового в окопе, «человека с улицы». Он увидел страдания людей, пепелища, кровь, но не меньше, чем бедствия войны, поразила его та покорность, с которой народы поддались шовинистической истерии. В новых его рассказах, таких, как «Права малых наций», «Глава рода», «Так принято», объектом разоблачения стала преступная, шовинистическая идеология, дурманящая, калечащая людей.

Весной 1915 г. он вторично отправился в Европу: на этот раз его путь проходил через Грецию, Сербию, Россию, Болгарию, Турцию. Итогом этой поездки стала его очерковая книга «Война на Восточном фронте» («The War in Eastern Europe», 1916), повествующая о горечи и страданиях народов, ввергнутых в пекло войны. В новой книге, фрагментарно-очерковой, не было той крепкой сцементированности, которой отличалось полотно о мексиканской революции. Перед читателем разворачивалась цепь страшных «путевых картин» и образов людей, жертв войны: Ниш, временная столица Сербии, напоминающая огромный госпиталь; гора Гутчева, словно сложенная из хрустящих под ногами человеческих костей; сербский артиллерист, офицер, бывший социалист и противник войны, для которого служба в армии стала привычным ремеслом; крестьяне Буковины, согнанные войной с насиженных мест; раненные в поездах; солдаты, бредущие по дорогам России; евреи — бесправные, униженные в страшной «черте оседлости».

Рид возвращается из Европы в Америку убежденным антимилитаристом; в это время Соединенные Штаты готовились к вступлению в войну. «Патриоты доллара» не раз угрожали «антипатриоту» Риду; двери буржуазных журналов оказались отныне плотно закрытыми перед ним. Но на страницах левого безгонорарного издания «Мэссиз» Рид продолжал клеймить «вильсоновско-уолл-стритовскую войну».

Время перед поездкой Рида в Россию было отмечено для него напряженными раздумьями и поисками; они нашли отражение в так и оставшейся неоконченной «исповедальной» по характеру автобиографии «Почти тридцать» («Almost Thirty»). В ней он

вспоминал пору юности и молодости, рассказывал о том, как потерял «веру в экономический и политический идеализм» американского общества и обратил свои симпатии к трудящимся. Однако трагедия первой мировой войны, крах европейской социал-демократии — все это вызвало у Рида неуверенность в созидательных возможностях пролетариата.

Октябрь помог Риду преодолеть сомнения. Россия открыла новый и самый плодотворный этап его биографии.

В августе 1917 г. вместе с женой, журналисткой Луизой Брайант, Рид прибыл в Петроград вскоре после разгрома корниловского мятежа. Вера в народ, утраченная было в пекле мировой войны, была вновь обретена на улицах русской столицы. В Петрограде Рид сделал решающий в своей жизни выбор, открыто встав на сторону большевиков; это был уже не наблюдатель, а участник русской революции.

Он едет в окопы XII армии под Ригой. Присутствует на рабочих митингах в канун Октябрьского восстания. Бывает в большевистском штабе — Смольном. Вместе с первыми красногвардейцами вбегает по широкой парадной лестнице Зимнего дворца. Слушает Ленина, провозглашающего с трибуны II съезда Советов декреты о мире, о земле, о власти. А после победы революции помогает новой власти, работая в качестве переводчика в Бюро революционной пропаганды, направлявшем листовки и газеты в немецкие окопы.

Впоследствии он записал об этих днях: «Я видел рождение нового мира».

Бунтарь и радикал, он вернулся в Америку в мае 1918 г. уже сознательным революционером, трезво и проникательно оценивающим исторический процесс. В цикле корреспонденций «Красная Россия» (опубликованы весной 1918 г. в журнале «Либерейтор», как стал называться наследник «Мэссиз», закрытого осенью 1917 г. за антивоенную деятельность) Рид одним из первых на Западе рассказал о победе Октября.

С мая по ноябрь 1918 г. он с редкостной неутомимостью печатает в левой прессе серию статей о Советской России, заголовки которых говорят за себя: «Как осуществляется революция», «Как Советская Россия победила кайзеровскую Германию», «Структура Советского государства», «Признайте Россию!». Он становится социологом, пропагандистом, обращается к языку фактов, цифр, к текстам документов. Одновременно он колесит по стране, выступая с лекциями и речами. Его не раз арестовывают, штрафуют, два судебных процесса, затеянных против него, кончаются провалом; зато одних залогов в судебные инстанции ему приходится внести на круглую сумму в 12 000 долларов. В каком-то городке местная газетка встречает его зовущим к линчеванию заголовком: «Человек, по которому соскучилась виселица». Статьи Рида 1918 г. — своеобразный приступ к «Десяти дням, которые потрясли мир».

Осенью 1918 г. каким-то чудом «выцарапав» из недр госдепартамента свои материалы, вывезенные из России и конфискованные полицией при въезде в США, Джон Рид начинает писать книгу об Октябре.

Эпос революции. Когда Рид создавал «Десять дней, которые потрясли мир» («Ten Days That Shook the World», 1919), перед ним была тема огромной сложности и значимости. Был материал, способный обезоружить своей грандиозностью и непривычностью. И он написал книгу, новаторскую по самому способу видения и отображения событий.

Рид верил в воспитывающую силу правды, и в его книге факты и картины оживали, образы революции приобретали зримость и рельефность: Петроград в канун штурма Зимнего; Смольный, рассыпающий искры, как перегруженная током динамомашина; вечерний Невский, запруженный людьми; колонны красногвардейцев, растекающиеся по коридорам и лестницам дворца; Ленин на трибуне II съезда Советов. «Необыкновенный народный вождь, вождь исключительно благодаря своему интеллекту, чуждый какой бы то ни было рисовки, не поддающийся настроениям, твердый, непреклонный, без эффектных пристрастий, но обладающий могучим умением раскрыть сложнейшие идеи в самых простых словах и дать глубокий анализ конкретной обстановки при сочетании пронизательной гибкости и дерзновенной смелости ума».

Без риторики, вдохновенными, предельно точными словами передано в книге величие ленинской простоты.

Рид назвал «Десять дней, которые потрясли мир» «сгустком истории». Опыт, полученный в Мексике, помог ему открыть великую роль масс в революции. Художник запечатлел в ряде ключевых, исполненных огромного обобщающего значения сцен напряженный, трудный процесс рождения нового сознания у простых людей. Как это уже не раз бывало в истории литературы, принципиально новая тема вызвала и новую, невиданную до того художественную форму. Джон Рид отчетливо сознавал всю грандиозность задачи, стоящей перед ним. Он не только хотел дать живые образы революции, но и убедить читателя документальным материалом, и разъяснить ему смысл происшедшего. Так появились в его книге три стилистических плана — «изобразительный» (живые картины с натуры), «документальный» (введенные в текст отрывки из речей, воззваний, газетных статей), «публицистический» (отступления в область истории, политический анализ событий, а также итоговые выводы, в которых звучал голос самого писателя).

В «Десяти днях» в полной мере раскрылось мастерство Рид-художника: создание массовых сцен, обрисовка типичных фигур «людей из толпы», яркая метафоричность, пронизывающая стиль повествования. Так возникает образ России, которая «корчилась в муках, вынашивая новый мир»; Смольного — «центра бури»;

«подземного огня восстания»; накаленной предоктябрьской атмосферы, подобной «воздуху, заряженному электричеством».

Тема столкновения двух миров неустанно подчеркивается у Рида с помощью контраста, который пронизывает всю образную структуру книги. Ленину противопоставлен Керенский, революционным рабочим — трусливые буржуа, Смольному — Зимний, Военно-революционному комитету — Комитет спасения, прибежище контрреволюционеров.

Эгон Эрвин Киш определил метод Рида афористической формулой: «Правда, преломленная через революционный темперамент»¹.

Нова сама форма «Десяти дней» — соединение разнородных художественных элементов: репортажа и обнаженной публицистики, лирической прозы и сухих социологических выкладок. В этом «сплаве жанров» дан смелый итог прежних творческих поисков Рида — новеллиста и публициста, репортера и драматурга, газетчика-документалиста и поэта, автора написанной в уитменовском ключе поэмы «Америка 1918». И хотя в книге нет стихов, в ней поистине клокочет поэтический темперамент Рида.

Рид обладал способностью увидеть правду истории в частных деталях, типическое в малом, казалось бы, случайном. Н. К. Крупская писала, что в книге возникает «ряд живых сцен, настолько типичных, что каждому из участников революции должны вспомниться аналогичные сцены, свидетелем которых он был»².

Книга Рида была далеко не единственным произведением, созданным американскими свидетелями Октября. Но даже книгам тех, кто сочувствовал большевикам, — Луизы Брайант, написавшей «Шесть месяцев в Красной России», и Бесси Битти, автора «Красное сердце России», — при многих верных наблюдениях и зарисовках не хватало обобщений, точности анализа.

Главное, решающее в революции — подлинно всенародное движение, возглавляемое большевиками, выразившими волю масс, — увидел Джон Рид. И запечатлел с такой художественной силой, которая достойна октябрьской темы³.

После написания «Десяти дней, которые потрясли мир» Рид много сил отдает общественной деятельности. Он один из редакторов еженедельника «Революшнери эйдж» («Революционный век»), органа левого крыла Социалистической партии, а также журнала

¹ Э. Э. К и ш. Репортажи. Изд-во МГУ, 1964, стр. 17.

² Цит. по кн.: Д. Рид. Десять дней, которые потрясли мир. М., 1959, стр. 6.

³ Даже буржуазная критика не может теперь отрицать неотразимую силу воздействия «Десяти дней». Недаром отрывки из книги Рида включены во многие антологии американской прозы XX в. как лучшие образцы репортажа. Сегодня даже Джордж Ф. Кеннан, бывший посол США в СССР и недруг коммунизма, признает: «Репортаж Рида о событиях его времени возвышается над всеми другими современными свидетельствами благодаря своей художественной силе, пронизательности собранных в нем деталей. О нем будут помнить, когда все прочие забудутся».

«Комьюнист». В августе 1919 г. Рид принимает участие в создании Коммунистической партии США, после чего переходит на нелегальное положение, ведет жизнь профессионального революционера, скрываясь от полиции под чужим именем. Осенью 1919 г., после рискованного путешествия, он тайно пробирается в Россию, чтобы работать в Коминтерне и писать новую книгу. Он мыслит ее как третью часть эпического повествования о русской революции: первую должна была составить книга «Десять дней, которые потрясли мир», вторую — книга «От Корнилова до Брест-Литовска»; она не была написана, но ее фрагментами были некоторые из статей Рида, опубликованные в «Либерейторе» в 1918—1919 гг.

Работая над новой книгой о России 1920 г., Рид на себе узнал, что значит недоедание, стужа, тифозные теплушки; он ездил по стране, добирался до самых глухих углов, был в Клину, в Серпухове. Он не раз встречался с В. И. Лениным, который питал симпатию к Риду. Его последняя, оставшаяся неоконченной, статья «Советская Россия сегодня» посвящена начавшемуся мирному строительству; вся она пронизана радостным предчувствием близкой победы.

В России еще больше окрепла любовь Рида к народу, с которым он «вдвоем голодал», к русскому искусству и литературе. Еще в Гарварде он написал прекрасный сонет, посвященный П. И. Чайковскому, а в 1919 г. — предисловие к роману Тургенева «Дым», в котором первым среди американских критиков показал глубокую связь русского писателя с освободительным движением в стране.

Зимой 1920 г. Рид пытался выехать в США, но был задержан в Финляндии, пробыл около двух месяцев в одиночке, пока не был освобожден благодаря вмешательству В. И. Ленина.

Летом он принял участие в работе II Конгресса Коминтерна, затем — съезда народов Востока в Баку. Творческие планы переполняли его, он стоял на пороге больших начинаний, когда смерть от тифа 17 октября 1920 г. оборвала его жизнь. Он похоронен в Москве у Кремлевской стены. Джон Рид явил пример писателя нового типа — по самому пафосу своего творчества, по редкой слитности своей жизни и своих книг, по гражданственному, страстному отношению к своему труду, по глубокому пониманию социальной сути событий.

Поэтому неверно противопоставлять в нем поэта — журналисту, художника — репортеру. Начала художественно-изобразительное и публицистическое были органически слиты в его творчестве: в Риде как личности соединились «лед и пламень», эмоциональность поэта и трезвый, холодный ум историка, собирающего документы и накапливающего факты. Его диапазон был удивительно широк — от лирических стихов до пропагандистских статей, насыщенных статистикой. Именно эта особенность Рида объясняет появление такой книги, как «Десять дней, которые потрясли мир»,

стоящей у истоков современной художественной документалистики.

Рид никогда не искал проторенных, легких дорог. Выходец из буржуазной среды, «стопроецентный американец», он порвал со своим классом и стал коммунистом. Потом по его пути пошли Линкольн Стеффенс, Теодор Драйзер, Уильям Дюбуа.

Имя Джона Рида не меркнет со временем, оно стало символом прогрессивной Америки. В начале 30-х годов в США возникли «клубы Джона Рида», объединявшие левых писателей и радикальную читательскую общественность. В Советском Союзе, где Рид нашел вторую родину, ведется большая работа по изучению его наследия.

Творчество Теодора Драйзера (Theodore Dreiser, 1871—1945) представляет собой вершину американского социального романа.

Созданное Драйзером глубоко национально, оно впитало лучшие традиции американской литературы XIX в. Драйзер инстинктивно тяготел к народу, к его великой нравственной силе, способной противостоять растлевающему влиянию капиталистической Америки. Его любимые герои — всегда носители этой нравственной силы (Дженни Герхардт, Эрнита и другие).

Развивая традиции Торо и Уитмена, Драйзер под влиянием Октябрьской революции в России пришел к новым творческим открытиям: отстояв и закрепив позиции критического реализма в первый период своего творчества (1900—1917), он вплотную подошел к искусству социалистического реализма в таких произведениях, как «Эрнита», «Трагическая Америка» и «Америку стоит спасать».

Теодор Драйзер родился на Среднем Западе, в городке Терра Хота (штат Индиана), в бедной рабочей семье немецкого иммигранта. Мать писателя — славянского происхождения (из моравских крестьян).

Бедность заставила будущего писателя рано начать самостоятельную жизнь. Шестнадцатилетним юношей Драйзер покинул родной дом и уехал в Чикаго на заработки. Он работал в ресторане уборщиком и мойщиком посуды, затем — разнорабочим в лавке.

В 1888 г. Драйзер сделал попытку получить университетское образование, поступив в Индианский университет; он увлекся литературой и философией (в частности, Гербертом Спенсером). Однако вынужденный из-за отсутствия средств бросить университет, Драйзер уже в следующем году возвратился в Чикаго. С большим трудом ему удалось добиться в 1892 г. места репортера чикагской газеты. Начался напряженный период журналистской деятельности. Переходя из газеты в газету, молодой репортер жил и работал в крупнейших промышленных центрах страны — Чикаго, Сент-Луисе, Толедо, Кливленде, Буффало, Питтсбурге. Странствования Драйзера закончились его приездом в Нью-Йорк (декабрь 1894 г.), где он поселился на длительное время, работая редактором в ряде журналов.

Зрелище нищеты и эксплуатации народа, с которым столкнулся Драйзер, заставило молодого журналиста задуматься над социальными вопросами. Книги Спенсера давали на эти вопросы готовые ответы. Спенсер утверждал, что общество здесь ни при чем — в мире правит закон природы: «Победа в беге достается быстрейшему, в борьбе — сильнейшему». Но эти ответы не удовлетворяли начинающего писателя, который бился над объяснением того, что видел.

Неспособность отвлечься от спенсеровского биологизма накладывает печать безысходности на все романы Драйзера первого периода творчества. Но неудовлетворенность философией биологического детерминизма стала залогом будущего ее преодоления.

Первые романы. Накопив к концу 90-х годов огромный жизненный материал, Драйзер был готов сказать свое слово об американской действительности — и сказал его в своем первом романе «Сестра Керри» («Sister Carrie», 1900). Эту книгу принято считать удачным дебютом начинающего писателя и продемонстрировать на ней слабости, присущие раннему Драйзеру. А между тем в «Сестре Керри» намечены основные темы творчества Драйзера — развенчание легенды о «великих американских возможностях»; осуждение материального успеха как основы счастья; критика ведущего принципа «личного интереса»; наконец, гуманистическое раскрытие характера «маленького человека».

Здесь ясно обозначились также основные черты художественной манеры Драйзера: обстоятельность и неторопливость, придающие его стилю черты торжественности и монументальности, так хорошо гармонирующие с тем ощущением трагизма американской жизни, которое столь свойственно Драйзеру-художнику.

В «Сестре Керри» рассказывается история простой американской девушки Каролины Мибер, дочери бедных фермеров. Керри покидает родительский дом, приезжает в Чикаго и после многих испытаний становится знаменитостью, театральной звездой. Однако «успех» Керри безрадостен, потому что куплен ценой унижений и компромиссов с собственной совестью. Огромный капиталистический город разрушает ее патриархальную мораль, губит ее чистоту, развивает эгоистические задатки. Перешагнув через труп Герствуда, она идет к успеху и материальному достатку. Но как человек, как личность Керри терпит поражение. Драйзер подчеркивает это на последних страницах романа, заставляя героиню признать, что, завоевав материальный успех, она не нашла счастья. В этом романе писатель начал длительную борьбу с ложными идеалами американской социальной мифологии. Вот почему буржуазная критика встретила роман шквалом поношений. Она объявила роман «безнравственным», а его автора — «совратителем молодежи».

Но крики о «безнравственности» были чистой выдумкой. В действительности Драйзер удивительно сдержан, благороден в

трактовке сцены обольщения Керри, он не допускает ничего пошло-го, скабрезного. Рассказывая о первом «грехопадении» Керри, соблазненной Чарлзом Друэ, писатель вообще использует косвенный показ — вводит сон Минни, сестры героини. Во сне Минни тщетно пытается спасти свою сестру, которая падает в яму и исчезает в ней. Драйзер показывает укоры совести, от которых Керри не может избавиться, став содержанкой Друэ. Признав, что ее «победа» является, в сущности, поражением, Керри глушит голос совести, и все это автор подытоживает в афористическом резюме: «Голос нужды ответил за нее».

Таким образом, писатель выносит приговор тем социальным условиям, которые порождают деградацию личности. В романе четко показаны причины падения Керри. Виновато общество, которое не дает возможности завоевать материальное благополучие другим, честным путем. Писатель исследует тот парадокс, который отмечали крупнейшие мастера критического реализма: не внутренняя испорченность губит Керри, а именно стремление к лучшему, к счастью, к человечески устроенной жизни толкает ее по гибельному пути.

Наконец, писатель ясно дает понять, что материальный успех, завоеванный Керри, страшен не только с моральной точки зрения, но и с творческой: в погоне за популярностью, стремясь угодить публике, Керри губит свой незаурядный талант актрисы. Настоящее искусство становится для нее недоступным.

Непрочность, эфемерность успеха, ненадежность человеческого благоденствия в условиях беспощадной конкуренции, звериной борьбы за существование подчеркивается горестной историей Герствуда, поскольку жившего на жизненном пути. Трагизм бытия капиталистической Америки оттеняется описанием массовой безработицы, разразившейся в Нью-Йорке и поднимающей трудящихся на отчаянную борьбу за хлеб. Все это наблюдает Герствуд, ставший штрейкбрехером, — так тонко вплетает писатель в сюжетную ткань своего, казалось бы, камерного, романа большие, грозные социальные проблемы Америки. «Проклятая настала жизнь, — говорит один из безработных, — хоть среди улицы околевай, и никто тебе не поможет!»

Роман интересен не только своей проблематикой, но и своей формой. Композиция произведения отличается логической стройностью и целостностью. Оно построено как роман-биография, в нем одна сюжетная линия — история Керри. С ней тесно переплетается побочная сюжетная линия Герствуда. Остальные персонажи — Друэ, Эмс, Минни и ее муж, миссис Герствуд — даны немногословно, но живо.

Один из любимых приемов Драйзера — прием контраста. Он пользуется им сдержанно, но чрезвычайно умело. Таков контраст между плохо одетой, провинциальной девушкой Керри и блестящим Друэ в начале романа и между роскошно одетой Керри и ни-

щим Герствудом — в конце. Этим достигается композиционный эффект: начальная и конечная сцены стягивают роман, сообщают ему собранность, образуя композиционное «кольцо». Глубина психологического анализа у Драйзера раскрывается в эпизоде похищения денег Герствудом. Автор прослеживает все душевные движения Герствуда, все его сомнения и колебания, борьбу голоса чести и голоса искушения, победу последнего.

В своей писательской манере Драйзер нетороплив и обстоятелен. Идет ли речь о ресторане «Фицджеральд и Мой», управляющим которого является Герствуд, или о потогонной мастерской, где работает Керри, или о забастовке нью-йоркских трамвайщиков, автор описывает среду и характеры аналитически, всесторонне, досконально. Это придает стилю Драйзера известную тяжеловесность, которая, однако, не утомляет читателя — напротив, она сообщает изображаемому эпический размах.

При всем этом Драйзер отнюдь не однообразен и не всегда его повествование течет плавно и замедленно. Часто медлительность сменяется нарочитым «ускорением» в разворачивании событий. Такова быстрая смена сцен накануне гибели Герствуда: семья Герствуда, мчащаяся в мягком вагоне поезда; Керри, сидящая в калчке и читающая «Отца Горю»; сам Герствуд, спешащий в ночлежку, чтобы свести последние счета с жизнью.

Умело пользуется Драйзер отступлениями, которые часто создают эффект ретардации. Например, когда Герствуд в последний раз ждет подаяния на Бродвее, автор на время как бы забывает о своем герое и его горе и отвлекает внимание читателя, подробно рассказывая об отставном капитане, организовавшем на Бродвее своеобразную филантропическую контору по оказанию помощи голодным и обездоленным. Картина нелепая, почти фантастическая: люди дна, безработные, бродяги, просящие подаяния у богатой публики на роскошном Бродвее, — приобретает глубокий смысл, вырастает до символа и свидетельствует о проникновенном «социальном чутье» Драйзера, о его умении вскрывать сущность явлений.

Роман Драйзера красноречиво говорил, что представляет собой «американский образ жизни». Именно это, а не его мнимая «безнравственность», послужило причиной травли писателя. Роман «Сестра Керри» был запрещен; весь тираж был «законсервирован» в подвалах издательства. Официальная критика хотела превратить Драйзера в певца «американских возможностей», как это было сделано с Гарлендом и другими.

Но Драйзер оказался на редкость стойким реалистом. Отвергнутый издательствами, он зарабатывал на жизнь случайной работой, носил вещи в ломбард. Он голодал, даже подумывал о самоубийстве. Это была борьба не на жизнь, а на смерть за право писать правду о своей родине, и она стала частью истории американской литературы.

Драйзер устоял и победил. После того как роман «Сестра Керри» был издан в 1904 г. в Лондоне и имел большой успех, он был наконец опубликован в США в 1907 г. Эта победа была закреплена появлением «Дженни Герхардт» («Jennie Gerhardt») в 1911 г. Таким образом, длительная творческая пауза, последовавшая вслед за созданием первого романа, была вызвана отнюдь не истощением творческой фантазии молодого писателя.

Роман «Дженни Герхардт» показал, что Драйзер не отступил от избранного пути. Правда, буржуазная критика спокойно встретила, даже одобрила его, хотя и с оговорками. Некоторые американские литературоведы до сих пор считают, что в «Дженни Герхардт» Драйзер сделал уступку господствующему вкусу, «успокоился»¹.

А между тем второй роман явился новой художественной победой писателя. Недоразумение объясняется, вероятно, тем, что Драйзер подошел в нем к изображению американской действительности с иной стороны. Автор рисует частную, семейную жизнь двух Америк — монополистической и трудовой, — раскрывает моральный облик двух классов. К тому же и в основе сюжета ситуация, казалось бы, весьма банальная: любовь сына миллионера к горничной. Эта история в ходких романах неизменно завершается счастливым финалом. Но Драйзер создает на основе банального сюжета социально-психологический роман, исполненный трагизма и глубоких обобщений.

Американская действительность получает в этой книге художественное истолкование через описание и противопоставление жизни двух семейств — рабочей семьи Герхардтов и клана миллионеров Кейнов.

Повествуя о бедствиях и лишениях Герхардтов, автор показывает удел трудового народа в Америке начала века. Герхардтам не удается сводить концы с концами, а это значит, что у них бывают голодные дни; у них не хватает денег на покупку топлива, и детям приходится воровать уголь на железнодорожной станции. С любовью, огромным состраданием к участи трудового человека рисует Драйзер образ матери — миссис Герхардт. «Работавшая, как служанка, и не получавшая абсолютно никакого вознаграждения за свои труды ни одеждой, ни развлечениями, ни чем другим», миссис Герхардт поднимается раньше всех и ложится позже всех. Эта простая женщина проявляет истинное душевное величие в тяжкий час испытания, когда ее дочь должна родить внебрачного ребенка.

С такой же теплотой и проникновенностью обрисован старый Герхардт, отец Дженни. Его неподкупная честность, непоколебимая твердость в вопросах долга и чести заставляют его изгнать из дома «падшую» дочь. Но этот же суровый отец сердечно привязывается к родившемуся незаконному ребенку, внучке Весте. Боль-

¹ См.: «Contemporary American Authors», Squire ed., p. 102.

шое сердце помогает ему понять, что Дженни не виновата перед судом совести. Старый Герхардт умирает, простив дочь.

Иная мораль, иные идеалы и нравственные принципы царят в доме Кейнов. Хотя глава семьи Арчибалд Кейн, по словам Драйзера, накопил состояние, «не прибегая к низким и бесчестным способам», все поведение старого капиталиста подтверждает, что предпринимательская деятельность заставляет человека быть бесчестным, жестоким, смотреть на жизнь и людей сквозь призму собственной выгоды. У старого Кейна корыстолюбие оказывается сильнее любви к сыну. Под угрозой лишения наследства он заставляет своего непокорного сына Лестера покинуть любимую женщину, потому что она дочь рабочего. Арчибалд Кейн руководствуется при этом не своим «большим сердцем», а моралью «большого бизнеса».

Откровенно жесток, циничен и расчетлив брат Лестера Роберт — характерный «продукт» своего времени и своей среды. Роберт презирает младшего брата за то, что у того нет настоящей «деловой хватки», за то, что тот «не был ловким, хитрым, не был, следовательно, мрачно-жестоким». В семье Кейнов царят расчет, холодность, взаимное недоверие. Здесь потеря денег, потеря наследства считается большим несчастьем, чем утрата близкого человека.

Моральное превосходство рабочего над буржуа наиболее ярко иллюстрирует главная сюжетная линия романа, раскрывающая историю любви Дженни Герхардт и Лестера Кейна. Драйзер берет лучших представителей двух семейств, двух классов, проводит их через испытания любви и заставляет проявить свои характеры, душевные силы. Справедливо подчеркивает писатель, что первоначальные намерения Лестера не идут дальше мимолетной связи с хорошенькой горничной. Но неожиданно для себя Лестер обнаруживает в Дженни женщину поразительной душевной красоты и благородства. Он полюбил дочь рабочего и прожил с ней восемь лет, бросив вызов своей среде.

Образ Дженни — любимый женский образ Драйзера — покрывает читателя воплощенными в нем добротой, благородством, бескорыстием. «У нее была врожденная способность к самопожертвованию, — пишет автор о Дженни. — Совсем не просто было привить ей тот житейский эгоизм, который помогает уберечься от зла». Дженни не может «уберечься», так как бедствия семьи заставляют ее идти на жертвы. Именно бедственное положение родных является причиной сближения Дженни с Лестером.

Вся тяжесть борьбы с препятствиями, ставшими перед возлюбленными, оказавшимися на разных полюсах общества, ложится на плечи Дженни, поскольку Лестер оказывается слабее ее. Дочь рабочего не боится ни нужды, ни трудностей, ни общественного мнения, она надежный друг в любых жизненных испытаниях. Но сын миллионера не способен ответить ей тем же. Он не выдержи-

вает проверки трудностями, и в этом сказывается глубокое знание писателем буржуазной среды. Глубоко верно, реалистически изображает Драйзер возвращение Лестера в лоно своего класса, победу в нем классовых предрассудков над привязанностями сердца. Под угрозой лишения отцовского наследства Лестер покидает Дженни и женится на вдове миллионера.

Так изображение интимной жизни оказалось не менее эффективным, чем прямое социальное обличение: капитализм не только обкрадывает трудовой народ материально, он обкрадывает простых людей и духовно, лишая их счастья.

Создав образ рабочей девушки, наделенной душевным величием и нравственной силой, Драйзер выразил свою веру в огромные потенциальные силы народа. Вот почему в финале романа Дженни не оказывается раздавленной несчастьями. Она теряет всех, кого любила, — отца, мать, дочь Весту, Лестера. Но эти утраты не сломили ее душевной стойкости. Ее большое сердце остается способным жить для других: она берет к себе детей-сирот и посвящает им остаток жизни.

В романе появляются десятки действующих лиц, дана картина жизни американского общества — обоих его полюсов, и все сюжетные нити стянуты вокруг центрального образа — Дженни Герхардт и подчинены задаче раскрытия главной идеи романа — осуждению жестокой власти доллара.

Композиционная стройность романа подчеркнута сходными сценами начальной и конечной глав, вновь образующими композиционное «кольцо». В начале романа, играющем роль пролога, две робкие, плохо одетые женщины, мать и дочь, приходят в отель просить работу: глава семьи заболел и потерял заработок. И вот, подавленные величием отеля, они моют и чистят лестницу, и Дженни с завистью смотрит сквозь чугунную решетку лестницы на богатую публику, снующую в огромном вестибюле.

В конце романа вновь появляется символический образ чугунной решетки, разделяющей Дженни и Лестера. Описание последнего прощания Дженни с мертвым возлюбленным — одна из самых волнующих сцен романа. Не смея приблизиться к гробу Лестера, она припадает к чугунной решетке перрона и глазами провожает останки любимого человека. Образ этой чугунной стены приобретает значение символа. «В этот час, — пишет Драйзер, — богатство и общественное положение воплотились для Дженни в образе решетки — неодолимой преграды».

Этот «кольцевой принцип» построения подчеркивает главную мысль романа, выраженную в раздумье героини, подводящей итог своей горестной жизни при прощании с Лестером: «Всю жизнь богатство и сила, в нем воплощенная, оттесняли ее, не пускали дальше определенной черты».

В стиле второго романа мы наблюдаем все те же черты обстоятельности и монументальности. При этом детализация — характер-

ная черта творческой манеры Драйзера — не имеет ничего общего с натуралистическим копированием действительности. Например, по-бальзаковски подробно описывает он бюджет семьи Герхардтов, их доходы и расходы, ничего не упустив при этом, что придает его роману силу документа эпохи и мотивирует поступки Дженни.

«Трилогия желаний». Если в двух первых романах последствия перехода капитализма в высшую стадию были показаны на материале частной жизни американцев, то в «Трилогии желаний» отражен общественный, социальный аспект драмы американского народа, оказавшегося под пятой монополий. Драйзер создает грандиозное эпическое полотно, «эпос большого бизнеса»; он проникает в «кухню бизнеса», он рисует капитал «за работой».

При этом, в отличие от «разгребателей грязи», Драйзер воплотил закономерность, неизбежность социально-экономических процессов, происходивших в Америке, и в этом — особая ценность трилогии, замысел которой был подсказан писателю, по его признанию, изучением опыта Бальзака, создателя «Человеческой комедии».

«Трилогия желаний» состоит из романов «Финансист» («The Financier», 1912), «Титан» («The Titan», 1914) и «Стоик» («The Stoic», вышел посмертно в 1947 г.). В этих романах Драйзер детально прослеживает путь американского дельца Фрэнка Каупервуда к богатству и власти. В образе Каупервуда писатель воплотил типичные черты монополистического хищника; трилогия дает представление об эволюции всего американского общества, о судьбе американского народа.

В «Трилогии желаний», таким образом, нашел отражение большой исторический процесс — перерастание американского капитализма в свою высшую, последнюю стадию — империализм. Писатель верно уловил основные стадии этого процесса. Действие «Финансиста» происходит в 60—70-е годы XIX в. в Филадельфии, когда огромную роль играет биржа. Роман повествует о превращении сына банковского служащего в финансиста, биржевого спекулянта. Время действия второй части трилогии — 80-е годы. Это — период стремительного роста монополий, возникновения трестов и синдикатов. В «Титане» действие переносится в Чикаго, где Каупервуд становится крупным монополистом, транспортным магнатом. В «Стоике» Каупервуд предстает перед читателем как организатор экспансии американского капитала.

Являясь по жанру социальной эпопеей, «Трилогия желаний» самым тесным образом была связана с современностью: воссоздавая недавнее прошлое, она помогала осмыслить сегодняшний день, увидеть темные истоки богатств династий миллиардеров — Моргана, Рокфеллера, Вандербильта, — ставших в XX в. некоронованными правителями Америки.

Первые шаги Каупервуда прослеживаются автором на фоне начавшейся Гражданской войны. В то время как простые амери-

канцы устремляются на поля сражений, уходят в армию прямо с работы, не сняв комбинезона, Каупервуд цинично высмеивает патриотизм народа: «Пусть воюют другие, на свете достаточно бедняков, простаков и недоумков, готовых подставить свою грудь под пули... Что касается его, то свою жизнь он считал священной и целиком принадлежащей семье и деловым интересам». Победа Севера над рабовладельческим Югом создала условия для бурного развития капитализма в США, и Каупервуд был одним из тех, кто воспользовался плодами этой победы для личной наживы.

Творческий метод Драйзера в «Трилогии желаний» предстает вполне сложившимся. Этот метод основывается на великолепном знании жизни, всех ее сторон. В «Финансисте» писатель с бальзаковской тщательностью раскрывает частную и общественную жизнь дельцов Филадельфии, распутывает сложный клубок взаимоотношений между «демократическими» институтами города — формальными представителями власти — и шайкой крупных дельцов.

Мы узнаем, что подлинными хозяевами Филадельфии являются члены «триумvirата» — Молленхауэр, Батлер и Симпсон. Молленхауэр — крупный углепромышленник и одновременно политический заправила; Батлер контролирует коммунальное хозяйство города; Симпсон — финансист и сенатор, лидер Республиканской партии в законодательной палате штата. От имени этой партии Симпсон «мог диктовать свою волю городскому самоуправлению, изменять правила выборов, — пишет Драйзер. — К услугам Симпсона был целый ряд влиятельных газет, акционерных обществ и банков».

Ниже этого могущественного «триумvirата» стоит другая клика — мэр города, председатель городского муниципалитета и один-два олдермена. Эти официальные представители власти и закона являются агентами и подставными лицами Молленхауэра и его шайки. Еще ниже в этой иерархии идут руководители городских учреждений — суда, тюрьмы, городской казны и т. п. Все они ставленники правящей Республиканской партии. Писатель создал типичную картину, характерную для любого крупного города США.

В «Финансисте» Каупервуд не является еще крупной фигурой. Он выступает как маклер, как биржевой игрок, тайно использующий городскую казну для покупки акций. Вступив в единоборство с «триумvirатом», он пытается захватить контроль над городской конной дорогой. Вероятно, он бы преуспел, но Чикагский пожар 1871 г. и последовавшая за ним финансовая паника разоряют его.

Шайка Молленхауэра обнаруживает, что в городе появился новый хищник, который пытается урвать свою долю. Воспользовавшись тем, что Каупервуд не может возратить деньги, тайно взятые из городской казны, «триумvirат» посылает его на скамью подсудимых, и судейская машина отправляет Каупервуда в тюрьму. По

выходе из тюрьмы Каупервуд возвращается к мошенническим махинациям. Новая биржевая паника, связанная с крахом «финансового пирата» Джея Кука, обогащает его. Но Каупервуду тесно в старомодной Филадельфии, и он решает переехать в бурно растущий Чикаго. На этом заканчивается первая часть трилогии.

Показывая в «Титане» «завоевание Чикаго» Каупервудом, Драйзер снова погружается в дебри политического и финансового мира. Прибыв в Чикаго, Каупервуд обнаруживает, что этот город находится в крепких руках такой же шайки грабителей, как и Филадельфия. Великолепны портреты крупнейших заправил города — Шрайхарта, Эдиссона и Мерилла. Этот чикагский «триумvirат» еще более могуществен, еще более непробиваем, чем филадельфийский. И все-таки Каупервуду удается одержать победу над шайкой Шрайхарта: в американском обществе появилась новая сила, используя которую Каупервуд становится одним из властителей Чикаго, прибирая к рукам весь городской транспорт.

Такой силой явились боссы — главари правящих партий, уже в 80-е годы забравшие власть над избирательной машиной страны. Выполняя волю финансовых магнатов Америки, боссы обеспечивают избрание угодных этим магнатам кандидатур. Каупервуду удается вступить в сговор со всемогущим боссом Чикаго Мак Кенти и, парализовав шайку Шрайхарта, стать транспортным магнатом.

В «Титане» Драйзер предстает во всемогуществе своего дарования, позволяющего свободно ориентироваться в лабиринте политической и экономической жизни Америки, «высвечивать» все без исключения стороны американской действительности. Для него нет сфер жизни, нет профессий, которые он не мог бы изобразить как компетентный художник. В качестве примера укажем на образ Мак Кенти. Драйзер не только дает великолепный портрет этого босса, не только раскрывает его характер и личную жизнь, но и показывает условия, породившие этот социально-человеческий тип: «Уже в молодости с чем только не пришлось познакомиться Мак Кенти: с воровством, мошенничеством — во время голосования продажей голосов, с грубой властью политиканов... с жестокой эксплуатацией — со всем тем, что составляло и составляет борьбу политиканов в Америке в пользу той или иной финансовой группы».

В ходе борьбы за расширение своего влияния Каупервуд обнаруживает нового, еще более могущественного врага, ставшего на его пути, — разгневанный народ, пролетариат.

Конфликт Каупервуда с антимонополистическим народным движением становится основным содержанием второй части «Титана», разрешение конфликта — кульминацией всего романа. Каупервуд пытается подкупить муниципалитет Чикаго и сенат штата Иллинойс, включая губернатора, чтобы продлить концессию на городской транспорт еще на пятьдесят лет. Но впервые деньги оказываются не всемогущими, Каупервуд терпит поражение: в страхе

перед народом большинство городского муниципалитета отклоняет законопроект, выдвинутый в пользу Каупервуда.

Однако философия Спенсера все еще держит Драйзера в тисках. Из победы простых людей Америки писатель делает ложные выводы, опираясь на спенсеровское учение о равновесии, якобы царящем в капиталистическом мире: природа, заботясь о равновесии, не позволяет ни отдельной личности возвыситься слишком высоко над массами, ни массам — над индивидуумом. Объективно это ведет к оправданию действий монополистов, в частности Каупервуда, что находится в резком противоречии со всем обличительным пафосом трилогии.

Отсюда — противоречивость облика Каупервуда. Опираясь на Спенсера, Драйзер считает, что хищники типа Каупервуда, «творя зло, несут добро»: лично обогащаясь, грабя народ, они в то же время несут благо обществу, осуществляя прогресс. Вот почему Драйзер то негодует, называя Каупервуда жадным волком, ненасытным стяжателем, являющим собой «живой пример жестокого и бездушного эксплуататора», сравнивает его с чудовищным спрутом, захватившим в свои щупальца город Чикаго, то любит его, восхищается его энергией и хваткой, приписывает ему способность наслаждаться искусством, покорять женщин и т. п. Объективно любовные похождения Каупервуда свидетельствуют о его разнузданности, аморальности и цинизме. Следуя девизу «мои желания прежде всего», Каупервуд несет зло и своей жене Эйлин и всему обществу. Преодоление противоречий в трактовке образа, последовательная и окончательная оценка деятельности Каупервуда и его идеалов стали возможными в последние годы жизни Драйзера, когда он работал над третьей частью трилогии — романом «Стоик».

«Финансист» и «Титан» представляют собой глубокое исследование американской жизни, это — серьезные социальные романы. Для массового американского читателя, приученного к развлекательной литературе, они представляли известную трудность с точки зрения восприятия. Несомненная заслуга Драйзера в том, что он отучивал читающую публику от легкого, бездумного чтения и предлагал серьезную правдивую литературу, тесно связанную с жизнью народа. При всем этом Драйзер сумел увлечь читателя, захватить его драматизмом развивающихся событий. Художника привлекла большая социальная драма — порабощение американского народа монополиями — и, положив ее в основу «Трилогии желаний», он открыл эстетические возможности, таившиеся в ее художественном воплощении.

Правда, это удалось не сразу, художественное совершенство пришло в ходе создания трилогии. В романе «Финансист» писатель еще не овладел полностью своим материалом. Историк и художник в этом романе не выступают еще в гармоническом единстве. Как слишком добросовестный историк, Драйзер иногда перегружает книгу обилием фактов, что утяжеляет структуру произведе-

дения и утомляет внимание читателя. Поэтому, несмотря на хорошо развитый сюжет и живо, полнокровно очерченную фигуру Каупервуда, роман временами трудно читается. Как метко заметил один из американских критиков, «хороший сюжет и интересный герой тянут за собой войсковой обоз слишком большого запаса деталей».

Вторая часть трилогии отмечена бóльшим художественным совершенством. Для «Титана» характерно более четкое деление на главы, более сложная композиция, драматизм произведения напряженнее. Стиль этого романа, сохраняя черты монументальности, вместе с тем отмечен большей легкостью, изяществом, печатью подлинного вдохновения.

В «Стонке» Драйзер полностью развенчивает Каупервуда, его индивидуализм, его идеалы, связанные с преследованием «личного интереса». Перенеся свои капиталы в Англию, Каупервуд пытается захватить контроль над всем городским транспортом Лондона. Но хотя аппетиты хищника по-прежнему велики, сил остается мало. План его терпит крах, сам он умирает, и в Америку возвращаются лишь его останки.

После смерти Каупервуда все его состояние исчезает в ходе тяжбы и судебных процессов, возбужденных его конкурентами. Эта деталь значительна: Каупервуд ничего не создал, его колоссальные богатства были наворованы и перешли в руки других грабителей. Каупервуд хотел увековечить свое имя, завещав в дар Нью-Йорку картинную галерею и бесплатную больницу для бедных, но всех его капиталов не хватило для расплаты с истцами, и галерея продается с молотка.

Каупервуд уходит из жизни, не оставив в ней следа; бесполезно существование человека, чьим девизом было «мои желания прежде всего!».

В последних главах романа показано духовное прозрение возлюбленной Каупервуда молодой Беренис, которая считала его творческой личностью. Смерть Каупервуда заставила ее пересмотреть его жизнь и понять всю пустоту и ничтожество его «желаний», его целей. Отвергнув его идеал «личного интереса», Беренис строит на свои средства больницу для бедных и работает в ней сестрой милосердия. На последних страницах неоконченного романа она начинает понимать, что ее филантропическая деятельность была лишь «каплей в море». Видимо, это — начало ее нового пути, но здесь роман обрывается. И все-таки «Трилогию желаний» можно считать законченной: основной ее замысел — развенчание капиталистической деятельности — художественно «реализован» до конца.

«Гений». Вслед за Генри Фуллером и Джеком Лондоном Драйзер обращается к теме деградации искусства в буржуазном обществе, гибели таланта, растлеваемого властью доллара. Этому посвящен роман «Гений» («The «Genius», 1915).

Талантливый художник Юджин Витла избирает темой своих картин бедствия американского трудового народа, «суровую нужду и серые будни». Он рисует рабочие предместья, трущобы Чикаго, негров-мусорщиков, детей бедноты...

Но от художника, творящего в условиях Америки того времени и следующего по пути реализма, требуется огромное мужество, большая стойкость. История американской литературы и искусства полна примеров отступничества, загубленных талантов.

Путь компромисса в искусстве и прослежен Драйзером на примере Юджина Витлы. Первые, реалистические полотна Витлы имеют успех. Демократическая критика предсказывает ему большую известность, указывает на появление гения в американской живописи. Но Витле не суждено стать гением (Драйзер, поставив это слово в заголовок романа, берет его в кавычки).

Юджин Витла скоро обнаруживает, что его реалистические картины не имеют сбыта — их бойкотирует буржуазная публика. Не желая бедствовать и голодать, Витла уходит в рекламную фирму, помогающую торговым объединениям сбывать мыло, зубную пасту, сахар и т. п. Реклама оказывается выгоднее настоящего искусства, но Витла расплачивается за свой материальный успех тяжелой ценой: он по крупице утрачивает свой талант.

На последних страницах романа Витла — опустошенный человек — пробует возвратиться к живописи, но убеждается в творческом бессилии. Роман Драйзера прозвучал как призыв, брошенный молодым силам американского искусства мастером, устоявшим в борьбе: сохранять верность своему таланту; только на этом пути художник сбережет талант и разовьет его.

Но и в «Гении» чувствуется, что спенсеровская философия ограничивает и сдерживает размах драйзеровского реализма. Социальные мотивировки эволюции Витлы переплетаются с биологическими. Третья книга — «Бунт» — описывает не только восстание Витлы против закабаления его рекламными фирмами (убедительно показывает Драйзер, что для Витлы, продавшегося корпорациям, возврата к честному искусству нет), но и его бунт против семейных уз, которые его жена Анджела пытается укрепить.

Юджину кажется, что развитию его таланта семейные узы мешают не меньше, чем рекламная фирма. Объективно любовные похождения Витлы — следствие деградации его таланта, следствие начавшегося распада личности: погубив свой талант, Витла погубил в себе и человека. Но в романе нет четкой позиции автора, иногда Драйзер склонен объяснять творческий крах Витлы чисто биологическими причинами.

Тем не менее главная мысль романа — мысль о враждебности капиталистической Америки подлинному искусству — четко доведена автором до сознания читателя, чем и была вызвана новая травля писателя. Кампанию травли начало «Общество по борьбе с пороком», финансировавшееся Морганом. Мракобесы инсцени-

ровали над этим романом судебный процесс. Издание и распространение «Гения» было официально запрещено. Снова Драйзеру пришлось вступить в бой, отбивая атаки реакции, пока он не добился второго издания романа в 1923 г.

Подытоживая творческий путь Драйзера до Октябрьской революции, мы видим, как от романа к роману зреет его талант, нарастает его гнев против условий, калечащих жизнь человека в Америке, мешающих его счастью. В то же время философия Спенсера не раз заводит писателя в тупик, порождает внутреннее сомнение, глубокий пессимизм, свойственный романам первого периода. Источник этого пессимизма заключен в философских воззрениях Драйзера: вслед за Спенсером он считает, что человек наделен страстями, желаниями и стремлениями, которым вечно ставит преграду природа, что человек не может быть счастлив ни при каком общественном строе, поскольку в природе действует вечный закон: сильные угнетают слабых.

Острые противоречия в сознании Драйзера отразились и в других его книгах этих лет. Таков его сборник «Пьесы естественные и сверхъестественные» («Plays of the Natural and Supernatural», 1916). В пьесе «Девушка в гробу» Драйзер отражает борьбу американского пролетариата за свои права, создает интересный образ вождя американского пролетариата Фергюссона. Казалось бы, найдены верные опорные пункты миропонимания, обозначены перспективы. Но в драме «Рука гончара» из того же сборника автор выдвигает мысль о фатальном трагизме жизни, о бессилии человека перед законами вселенной.

Этими же противоречиями отмечена автобиографическая книга «Каникулы гусака» («Hoosier Holidays», 1916; гусаками прозывают уроженцев штата Индиана.— *Н. С.*). Здесь, с одной стороны, Драйзер заявляет, что американская конституция, созданная в результате революции XVIII в., лишь декларировала права человека, что американский капитализм давно поправил эти права и нужна новая, народная революция, чтобы завоевать американскому народу достойную жизнь. С другой стороны, со страниц книги звучит мысль о невозможности изменить мир, повторяются идеи Спенсера о «равновесии».

Преодолеть этот кризис, выйти из тупика этих противоречий чисто умозрительным путем было невозможно. Только ход мировой истории, победа Октябрьской революции помогли Драйзеру увидеть просвет в будущем и обусловили подъем его творчества.

Публицистика и новеллистика второго периода. Победа Октябрьской революции вызвала страх и ярость у господствующих классов капиталистических стран, в том числе и у американских империалистов. Империалистическая Америка активно поддержала интервенцию в молодую Советскую республику. Но на защиту первого в мире государства рабочих и крестьян встала трудовая Америка: в стране развернулась массовая кампания против интер-

венции в Россию. Октябрьская революция вдохновила американский пролетариат на борьбу за свои права.

Чуткий художник, Драйзер не мог пройти мимо всех этих событий. Но они воздействовали на писателя медленно, исподволь. Эволюция Драйзера после 1917 г. отмечена печатью его характера. Он не принадлежал к числу тех легко воспламеняющихся американских интеллигентов, которые оказывались временными попутчиками пролетариата в годы революционного подъема, но в обстановке торжества реакции, в период временной стабилизации капитализма, порывали с прогрессивным движением, отрекались от своих передовых взглядов, теряли веру в социализм.

Драйзер был нетороплив в изъяснении своего политического кредо, но последователен и упорен в исследовании истины. С интересом и глубоким сочувствием он встретил весть об Октябрьской революции в России. Позже он радовался успехам социалистического строительства в нашей стране и писал о них. В 20-х годах он с сочувствием присматривался к американским коммунистам, хотя в его мировоззрении продолжали жить многие предрассудки, навеянные спенсеровской философией. В 30-е годы он уже поддерживал компартию, активно участвовал во всех проводимых ею кампаниях, а в 1945 г., на семьдесят четвертом году жизни, вступил в ее ряды.

С этой идейной перестройкой, с этой напряженной работой мысли связаны и некоторые новые черты в творчестве Драйзера второго периода, в частности его обращение к публицистическим жанрам.

В 1920 г. он публикует книгу «Бей, барабан!» («Hey-Rub-a-Dub-Dub») — состоящий из серии больших статей философско-социологический трактат. Здесь в философских исканиях Драйзера появляется нечто новое. Продолжая считать, что человек находится в вечном конфликте с природой и обречен на страдания, писатель в то же время отказывается примириться с этим порядком вещей, утверждая, что человек должен бросить вызов судьбе и преодолеть преграды в своем стремлении к счастью. «Лично я, — заявляет Драйзер в этой книге, — предпочел бы быть ищущим Прометеем, прикованным к скале и терзаемым коршуном, нежели ползучим червем или рабом, который молит о пощаде под плетями надсмотрщиков». Этот отказ примириться с рабской зависимостью человека от окружающих условий и готовность пойти на жертвы в поисках путей освобождения человека станут для Драйзера программой действий в его дальнейшей жизни.

Второй примечательной чертой драйзеровского творчества послеоктябрьского периода является возросший интерес к жанру новеллы. Драйзер писал рассказы и до 1917 г., но все же жанр романа был для него тогда более характерен.

Ко второму периоду относятся новеллистические сборники: «Освобождение» («Free and Other Stories», 1918), «Двенадцать

американцев» («Twelve Men», 1919), «Цепи» («Chains», 1927), «Галерея женщин» («A Gallery of Women», 1929) и др.

Интерес к новелле связан с укреплением гражданских позиций писателя. Драйзеру пужно было сказать народу об Америке так много, такое количество человеческих судеб требовало поведать о себе миру, что все это не могло ждать воплощения в жанре романа. «Страна огромна, народ должен знать, нужно спешить»,—ответил он однажды репортеру, который спросил его, почему он не займется переработкой «Финансиста».

В сборнике «Освобождение» Драйзер предстает как серьезный исследователь жизни и нравов капиталистической Америки. Уродливые стороны жизни подвергаются беспощадному осуждению: расовая дискриминация («Негр Джефф»), нравы лживой и грязной прессы, падкой на сенсацию («Репортаж о репортаже»), жестокость и бездушные дельцов и политиканов, повсеместно правящих в Америке с помощью коррупции и шантажа.

Знание человеческой души позволяет писателю, как и в «Дженни Герхардт», вынести суд над действительностью через изображение интимной жизни человека. Такова новелла, давшая название всему сборнику. Ее можно отнести к лучшим образцам американского рассказа.

Архитектор Хеймекер, неудачно женившийся и всю жизнь пытавшийся порвать цепи ненавистного брака, только к старости получает «освобождение»: умирает его жена. Но жизнь прошла, свобода не нужна. Он стал «свободным... чтобы умереть». Вся история подана сквозь призму раздумий и рефлексии героя. Тонко, без «нажима», показана социальная драма художника, питающего отвращение к мещанке-жене, олицетворяющей тот мир, который ценит практицизм и умение «делать деньги» и абсолютно глух и слеп к творческой мысли, красоте, литературе и искусству.

Сборник новелл «Двенадцать американцев» расширяет наши представления об Америке тех лет. Драйзер и здесь строго документален, честен и серьезен. Он изображает подлинных людей и действительные события, он стремится спасти от забвения десятки человеческих судеб и на их примере показать красоту и величие человека. Автор пишет о новых людях, отвергающих мысль о неодолимости социального зла и бросающих ему вызов. Это означало поиски нового положительного героя. Таков вышедший из рабочих подрядчик Рурк, спасающий товарищей ценой собственной жизни («Могучий Рурк»). Таков врач Гридли, который «всецело посвятил себя служению бедному люду» («Сельский врач»). Таков сапожник-социалист, ревностный защитник интересов народа на посту мэра города («Мэр и его избиратели»). Писатель верит в простого человека как носителя высшей справедливости.

Новеллы Драйзера — сжатые до предела повести и романы; в них, как правило, раскрывается вся жизнь человека (традиционный рассказ показывал какой-нибудь эпизод из жизни героя). Ин-

терес и напряженность его новеллы держится не на сюжетных «ходах» и неожиданной развязке (как у По или О. Генри), а на глубоком психологизме, полном раскрытии характера.

По складу дарования Драйзер однако все же тяготеет к большим социальным полотнам. Таков его шедевр — роман «Американская трагедия» («An American Tragedy», 1925).

«Американская трагедия». Еще в 1921 г., в интервью, данном в связи с шестисотлетием со дня смерти Данте, Драйзер заявил, что нужен гений Данте, чтобы описать ад современности, в котором мучаются и страдают миллионы людей. С помощью «силы воображения» писатель должен проникнуть в глубь действительности и изобразить «ад и чистилище» американского бытия. «Эпос современного большого города еще не написан», — заключал Драйзер.

Так у писателя возник замысел монументального романа «Американская трагедия». Судьба главного героя показана здесь на широком социальном фоне. Образ высокой стены, отделяющей несколько сотен богатых семейств от миллионов простых людей, неоднократно возникает в книге. Таков источник описанной в романе трагедии, которую автор считает типично американской.

В центре повествования — история рядового американца Клайда Гриффитса, сына бедных родителей, уличных проповедников. В таком социальном происхождении героя скрыта ирония — Гриффитсы с их беспомощностью и нелепыми попытками «спасать души» взывали к прохожим на перекрестках, в то время как сами они не могут спасти себя от нужды и лишений, а своих детей от «мирских соблазнов».

Атмосфера большого города с его резкими контрастами, кричащей рекламой и газетами, назойливо превозносящими «равные возможности для всех», — все это рано формирует взгляды Клайда на жизнь: презрение к труду сочетается у него со стремлением к паразитической жизни за чужой счет. Заметив, что «Клайд по своему характеру не способен был когда-либо стать вполне взрослым человеком», Драйзер показывает невозможность всестороннего духовного развития личности в тех условиях, в каких рос и воспитывался мальчик.

Начало развращения Клайда — его поступление на работу в отель, где он служит посыльным и получает за ничтожные услуги немалые чаевые. Клайд постепенно превращается в расчетливого, эгоистического и жестокого юнца. Мораль рабочих людей глубоко чужда Клайду. В тяжелую для семьи минуту он отказывается одолжить матери часть своих чаевых, предназначенных им на расходы до увеселительной поездки за город. Во время этой поездки происходит автокатастрофа, и Клайд, спасаясь от полиции, бежит в город Ликург, где устраивается на фабрике своего дяди Сэмюэля Гриффитса.

В Ликурге завершается процесс «воспитания чувств». Мрачные картины изнурительного фабричного труда, знакомство с жизнью

и бытом рабочих семейств, зрелище рабочих трущоб, а с другой стороны, великолепные особняки его дяди и других богачей города — все это отпугивает Клайда от честной жизни и еще сильнее разжигает в нем желание попасть в мир роскоши и богатства. Для него, невежественного юноши, воспитанного в духе циничной буржуазной морали, тот мир кажется олицетворением красоты и счастья. Ему всю жизнь твердили, что Америка — страна «великих возможностей», что каждый может здесь добиться успеха. И Клайд слепо тянется к богатству, к «успеху».

Еще до того как он был допущен в особняк Сэмюэля Гриффитса, Клайд знакомится с работницей фабрики Робертой Олден, своей подчиненной. У Роберты много общего с Клайдом: она тоже неспытна в житейских делах и также тянется к «успеху». Именно соблазн покорения племянника владельца фабрики и надежда на возвышение заставляют Роберту, девушку строгих правил, уступить домогательствам Клайда, стать его любовницей. Соблазн «успеха», соблазн богатства ослепил обоих и погубил их. Но в романе немногими штрихами показано моральное и интеллектуальное превосходство Роберты. Дочь бедных фермеров могла бы стать отличной женой, надежной спутницей жизни для Клайда. Он не понимает, что это и была его настоящая любовь, это и было его подлинное счастье. Ослепленный роскошью особняка дяди, загнипотиженный богатством, Клайд губит Роберту и себя.

Познакомившись в доме дяди с Сэндрой Финчли, дочерью крупного промышленника, и расчитывая на брак с ней, Клайд решает «устранить» препятствие, возникшее на его пути, — Роберту, которая ждет от него ребенка. Клайду кажется, что он близок к цели, что ему мешает лишь случайное препятствие. На самом деле он бесконечно далек от цели, и это определяет исход судьбы Клайда: пытаясь попасть в мир роскоши и «сладкой жизни», он попадает на электрический стул.

В романе веско аргументируется мысль о том, что американский капитализм несет ответственность за исковерканные души молодого поколения. Не оправдывая преступления Клайда Гриффитса, Драйзер в то же время находит место для сострадания. Ему жаль и Клайда и Роберту — одураченных, сбитых с пути ложными, фальшивыми идеалами.

Жизнь Клайда изображена на богатом социальном фоне. Писатель развертывает широкую панораму американской жизни. Из лагуч бедняков он ведет читателя в дворцы миллионеров, из роскошных отелей и фешенебельных курортов переносит в мрачные трущобы Ликурга, в полуразрушенные лагучи обнищавших фермеров.

Большое место в книге занимает описание судебного процесса над Гриффитсом. Логикой изображаемого Драйзер убеждает читателя в том, что суд в Америке служит интересам капитала. Окружной прокурор Мэзон мало интересуется истиной — он стремится

осудить Клайда в интересах Республиканской партии, которая поставила его на этот пост. Дело Гриффитса становится предметом политических спекуляций и сделок. Цинизм, тупость, лицемерие и бездушные системы американского судопроизводства, раскрытые в книге, заставляют вспомнить эпизоды романа Л. Н. Толстого «Воскресение», которым так восхищался Драйзер.

Наиболее мрачные страницы романа посвящены описанию «Дома смерти», куда попадает Клайд в ожидании казни. Многие узники этой страшной тюрьмы являются прямыми жертвами уродливого социального строя. Таков Ларри Доган, ветеран первой мировой войны, проливавший кровь ради обогащения американских миллиардеров. Он попал в «Дом смерти» за убийство десятника, уволившего его с места ночного сторожа. Преступление негра Хиггинса порождено расовой дискриминацией, унижением человеческого достоинства.

«Дом смерти», образ-символ, — художественное воплощение социального гнева автора. Он вплотную подводит его к решающему выводу о необходимости народной борьбы против власти капитала. Но такого вывода писатель в ту пору сделать не смог. Финал романа, подчеркивающий безвыходность изображенной ситуации, говорит о том, что Драйзер еще не сформировался как революционный писатель.

И тем не менее роман «Американская трагедия» явился большим творческим достижением писателя. Исключительной глубины достигает в нем психологизм Драйзера. Показательно в этом отношении описание душевного состояния Клайда накануне убийства Роберты: он боится, как бы люди не услышали его мыслей о задуманном злодеянии, и в страхе оглядывается по сторонам, ускоряя шаг. С редкой экономией средств воссоздает Драйзер одну из самых потрясающих сцен романа: родителям Роберты сообщают о смерти дочери. Как Мэзон приходит на ферму Олденов, как он неуклюже подготавливает родителей к роковой вести, как растет их тревога и нетерпение, как, наконец, сообщается эта весть и как реагируют отец и мать Роберты — все это описано детально, сдержанно, недрогнувшей рукой, без единой фальшивой ноты. Нарочитая бесстрастность повествования выступает здесь в резком контрасте с эмоциональным содержанием эпизода.

Язык и стиль «Американской трагедии» отмечены высокой художественной зрелостью. Даже академическое литературоведение США признает художественные достоинства этого романа (редкий случай по отношению к Драйзеру).

Уже первые строки, которыми открывается книга, отличаются эпическим размахом. Они подчинены своеобразному внутреннему ритму, передающему эмоциональную напряженность: «Сумерки летнего вечера... И громадные стены и здания коммерческого центра американского города, тысяч на 400 жителей, — когда-нибудь такие города будут казаться невероятными». Что-то гнетущее ощу-

щается в этом урбанистическом пейзаже, что-то намекающее на несчастье — своего рода прелюдия ко всему повествованию.

Композиция романа отличается стройностью, логичностью, соразмерностью частей. Роман делится на три книги: в первой показано формирование личности Клайда; во второй — его преступление (гибель Роберты), составляющее кульминацию; в третьей — гибель Клайда — развязка романа. Композиция в предельной мере способствует выявлению смысла романа.

«Галерея женщин». Большое значение в жизни Драйзера имела его поездка в Советский Союз в ноябре 1927 г., описанная в книге «Драйзер смотрит на Россию» («Dreiser Looks at Russia», 1928). Увидев своими глазами великую Страну Советов, в которой «уничтожена возможность индивидуального накопления богатств» и где труд стал источником радости, Драйзер сказал: «Всем своим сердцем я одобряю это!» Одним из величайших завоеваний Октябрьской революции писатель назвал освобождение человеческой личности от гнета эксплуатации и социального неравенства. Коммунистическая программа, по его словам, «освободила миллионы и миллионы советских людей от душевной боли и трагедий, порождаемых материальными лишениями».

В свете этих новых социальных отношений Драйзер острее видит трагизм жизни американского народа. Об этом свидетельствует двухтомный сборник новелл «Галерея женщин» (1929).

В этих новеллах перед читателем проходит вереница женских портретов, развертываются десятки судеб американских женщин из разных слоев общества. Образы, показанные автором, говорят о том, что трудящуюся женщину капитализм обрекает на тяжкий труд и безрадостное существование («Ида Хошавут»), а женщине из интеллигентной или буржуазной среды закрывает пути к духовному развитию («Эммануэла», «Регина», «Роза Мэrsa», «Эрнестина»). Героини названных новелл мечутся в поисках счастья и часто гибнут либо от перенесенных страданий, либо кончая с собой.

В сборнике появляется совершенно новый для Драйзера образ. Это тип женщины, находящей смысл жизни в борьбе за социальную справедливость. С этой точки зрения особый интерес представляют новеллы «Оливия Бранд» и «Эрнита».

В «Оливии Бранд» героиня близко подходит в своих жизненных исканиях к революционному движению. Дочь профессора математики, выданная замуж за богатого лесопромышленника, Оливия задыхается в обстановке роскоши и стремится к более содержательному, более интересному существованию. Она покидает мужа, уезжает в Нью-Йорк и входит в круг артистической богемы Гринвич Вилледж. Но это ее не удовлетворяет. Тогда она сближается с вождями рабочего и социалистического движения США — Билли Хейвудом, Морейсом, Эммой Голдман. Преследования мужа, сложная личная жизнь отвлекают Оливию от революционной деятельности, а ранняя смерть обрывает жизнь замечательной женщины.

Объективно Драйзер утверждает этой новеллой: настоящая, содержательная жизнь невозможна вне борьбы против капитализма; экономическое, политическое и духовное раскрепощение женщины невозможно в рамках капитализма. Дальнейшее развитие эта мысль получает в рассказе «Эрнита».

Здесь Драйзер создает обаятельный образ американки, которая привлекает не только своей горячей, честной душой, но и ясным умом, незаурядным мужеством. Эрнита, дочь вдовы-библиотекарши, формируется как революционер в период грозных событий первой мировой войны, Октябрьской революции, террора против «красных» в Америке.

Героиня убеждается, что война была «грязной и отвратительной» грязней между капиталистическими странами». У нее хватает мужества стойко перенести травлю, когда она выступает против войны, организует кампанию протеста против интервенции в Советскую республику. Эрниту не пугают «остракизм и общественное презрение». Она вступает в Американскую социалистическую партию — и счастлива, поскольку уверена, что делает «чистое и прекрасное дело».

Разрыв с социалистической партией, вожди которой предали дело рабочего класса, также требует от Эрниты бесстрашия, последовательности, классового чутья. В дальнейшем, вступив в организацию «Индустриальные рабочие мира» (ИРМ) и приехав в Советский Союз строить новое общество, Эрнита, убедившись в сектантских позициях и узости программы ИРМ, порывает и с этой организацией, порывает с мужем-оппортунистом и вступает в коммунистическую партию. Она остается в СССР и работает в Коминтерне. Так Эрнита находит счастье и смысл жизни. Интересно изображение личной жизни героини. Она предстает перед читателем как новая женщина, прообраз женщины будущего, строящей свои отношения с мужчиной на основе равноправия полов, единства духовных и моральных стремлений.

Новелла «Эрнита» занимает особое место в американской литературе XX в. Это образец новой литературы, не ограничивающейся только критикой капитализма, но стремящейся показать человеку пути борьбы за освобождение масс.

Публицистика 30-40-х годов. Интерес и симпатии Драйзера к коммунизму усиливаются в годы мирового экономического кризиса (1929—1933), который сильнее всего поразил США. Уже летом 1930 г. Драйзер заявил о своей поддержке Коммунистической партии США, «потому что это единственная партия, которая борется против капитализма».

В годы кризиса, «голодных походов» безработных в Вашингтон, грандиозных забастовок Драйзер не остался сторонним наблюдателем. Летом 1931 г. бастующие шахтеры округа Гарла (штат Кентукки) пригласили его приехать к ним, чтобы он рассказал потом общественности о произволе угольных компаний. Это было прямое

признание авторитета Драйзера как художника, защищающего интересы трудового народа. Возглавив группу прогрессивных писателей и журналистов, Драйзер отправился в Гарлан. Он участвовал в пикетировании шахт, стоя в одной шеренге с забастовщиками. На протяжении многих дней перед глазами писателя разворачивались страшные картины. Он видел, как шахтеров, бастовавших, чтобы не умереть с голоду, бросали в тюрьмы, расстреливали, вешали на колючей проволоке на столбах. Материалы обследования составили документальную книгу «Говорят горняки Гарлана» (1932), предисловие к которой написал Драйзер.

Кризис 1929—1933 гг., события в Гарлане усилили социальный гнев писателя и явились стимулом к созданию книги «Трагическая Америка» («Tragic America», 1931). В этом шедевре публицистики Драйзер подводит итоги своим наблюдениям над Америкой и раздумьям о ее будущем.

Если в своем знаменитом романе писатель показал трагическую судьбу одного человека, то в «Трагической Америке» речь идет о трагедии нации, миллионов американских тружеников. В этой книге, полной гнева, огня и страсти, Драйзер приводит неопровержимые цифры и факты, вскрывающие всю глубину бесправия, гнета и нищеты, в обстановке которых существовал американский народ.

Своеобразным прологом книги является первая глава — «Зрелище Америки». Лихорадочный темп жизни, отчаянная борьба с конкурентами, вечная озабоченность — таков общий характер жизни американцев, порожденный властью олигархии Уолл-Стрита. «Этот звериный индивидуализм, эти типично капиталистические формы борьбы и делают нашу жизнь столь мрачной; это-то и лишает нас уверенности в завтрашнем дне».

Драйзер обрушивает на читателя лавину фактов, уничтожающих миф об Америке как стране демократии и свободы (глава «Банки и корпорации — наше фактическое правительство»). В главе «Конституция — клочок бумаги» автор, кропотливо исследуя правительственные документы и прессу, убедительно раскрывает, что народ бесправен, несмотря на громкие декларации, провозглашенные в американской Конституции. Он показывает «всеохватывающую и безграничную власть капитализма над Конституцией США». В главе «Ущемление личности» мужественный писатель доказывает, что власть капиталистической олигархии означает глумление над личностью. В современной Америке, пишет автор, «как нигде в мире, обыкновенного человека теснят, грабят, подавляют его волю, и все это ради выгоды немногочисленных капиталистов, ловких дельцов, одержимых жаждой власти».

Драйзер борется с иллюзиями рядовых американцев, слепо верящих в «американские возможности». Он негодует по поводу апатичности широких слоев населения. «Американцы, — с горечью заявляет великий патриот, — столь ловкие и умелые в механике и спорте, в вопросах экономики и политики, являются, вероятно, са-

мым тупым народом в мире». В этих словах есть боль, но не презрение к американскому народу; Драйзер верит в его силы, называет его «великим народом», он постоянно апеллирует к народу в своей книге.

Автор разоблачает внешнюю политику американского империализма в главе «Агрессивна ли Америка?». Беспощадно высмеивает он лицемерные речи о «свободе», которую США несут колониальным странам. Империализм, отмечает писатель, несет человечеству постоянные войны.

Из всего этого Драйзер делает смелые и глубокие выводы. Он заявляет, что дело не в кучке дельцов, а в порочности самой системы. Указывая на экономический кризис, Драйзер восклицает: «Можно ли представить себе более безумную экономическую систему? Потому что произведено слишком много продуктов питания, народ должен умирать с голоду! Потому что выращено слишком много хлопка, люди должны ходить в отрепьях!»

В заключительной главе книги писатель ставит вопрос о создании нового строя в США. Он подчеркивает, что никакие реформы не помогут, что «нужны фундаментальные изменения всей системы». В своих предложениях Драйзер во многом опирается на пример и опыт Советского государства. В качестве основного мероприятия он выдвигает требования ликвидации частной собственности на средства производства и передачи власти в руки народа. В то же время автор выступает против слепого копирования опыта СССР, справедливо считая, что Америка своим путем придет к социализму, опираясь на собственные традиции и национальные формы жизни.

В 30-е годы Драйзер отдается политической борьбе и мало пишет. Он принимает участие во всех политических кампаниях, проводимых коммунистами США внутри страны, борется против мировой реакции и фашизма. В 1938 г. он едет в Испанию и в своих выступлениях клеймит империалистов Англии и США как негласных пособников испанского и немецкого фашизма. На втором всемирном Конгрессе деятелей культуры в Париже (1938) его избирают председателем Конгресса, он произносит блестящую вступительную речь, напомнив собравшимся о высокой миссии писателя — глашатая правды и защитника народных интересов.

В начале второй мировой войны Драйзер пишет новую публицистическую книгу «Америку стоит спасать» («America is Worth Saving», 1941), пронизанную тревогой за судьбы не только Американского, но и Европейского континента. Ведущая тема книги — страстный протест против империалистической войны. Гневно осуждая фашистскую Германию, развязавшую войну, Драйзер приводит факты, говорящие о том, что американские монополии щедро финансировали Гитлера. Он уличает англо-американских империалистов в преступной политике натравливания фашистской Германии на СССР. «Кого нужно было избрать, чтоб нанести удар

по России? Очевидно, Германию впридачу с Японией, которая отвлекала бы добрую половину русской армии на Восток».

Через всю книгу проходит требование народной демократии. «Если мы не изменим эту систему или не отбросим прочь группу, угнетающую народ,— тогда мы не настоящие американцы». При всем этом все надежды писатель возлагает на народ: «Только массы вытащат Америку из беды».

После нападения фашистской Германии на СССР Драйзер совершает поездку по США и призывает к открытию второго фронта, к оказанию помощи героическому советскому народу. Победу Страны Советов писатель рассматривает как закономерное событие, как знак грядущего торжества коммунизма во всем мире. Поскольку после войны Коммунистическая партия США подверглась новым гонениям, Драйзер вступает в ее ряды 20 июня 1945 г., указав в своем заявлении, что к этому шагу его привела логика всей его жизни и творческой деятельности.

«Оплот». В последние годы жизни Драйзер работал над окончанием двух романов — «Оплот» и «Стоик», вышедших посмертно. В «Оплоте» («The Bulwark», 1946) Драйзер осуждает капиталистическую деятельность, «холодный, ищущий прибылей бизнес», который калечит человека и «нормальные человеческие отношения». В романе показан распад семьи банкира Солона Барнса, пытавшегося сочетать погоню за долларом с жизнью честного человека.

Хотя «Оплот» был начат в 1913 г., до «Американской трагедии», он несет новые черты творческого метода писателя. Драйзер в этом романе более сдержан, экономен, более точен.

Капитализму вынесен здесь поистине убийственный приговор. Капиталистическая действительность осквернила семейный очаг Барнсов, разбила семью, искалечила жизнь всех ее членов, погубила Стюарта, как она погубила Клайда Гриффитса. Буржуазное предпринимательство извращает все — перед ним не устоит ни честность, ни религиозность, ни высокие моральные принципы.

Фабула романа предельно проста, в нем мало внешнего драматизма, зато велик внутренний драматизм книги, опирающийся на глубокое раскрытие душевной драмы Солона Барнса, убедившегося, что в царстве «холодного бизнеса» невозможны ни семейное счастье, ни отцовская привязанность, ни честная жизнь. Роман отмечен благородной простотой, отсутствием внешних эффектов и умением создать напряженную эмоциональную атмосферу.

Большой художник, существовавший обогативший американскую литературу XX в., давший совершенные произведения в жанре социально-психологического романа, Драйзер всем своим творческим путем доказал, что служение передовым идеям времени, тенденциозность писателя не только не являются помехой таланту, но гарантируют его развитие, превращение его в национальное достояние.

Эптон Синклер (Upton Sinclair, 1878—1968) — один из крупнейших представителей критического реализма XX в., писатель-социалист, сумевший вместе с Т. Драйзером, Ф. Норрисом, Д. Лондоном глубоко запечатлеть жизнь бедняков, рабочих масс, социальные контрасты США. Он известен не только как романист, но и как драматург, критик, журналист. Он автор девяноста книг, которые переведены на многие языки мира.

В лучших своих романах Синклер выступал против власти плутократии. Он внес свою долю в дело открытия и исследования современной Америки, поднимая в своих книгах важные вопросы современности. Не случайно в письме к Синклеру Б. Шоу замечал, что когда его просили рассказать о событиях, пережитых им за свою долгую жизнь, то он не отсылал любознательных к газетным подшивкам, а советовал читать романы Эптона Синклера.

Эптон Синклер родился в Балтиморе (штат Мэриленд) в известной, но обедневшей семье аристократов-южан. Отец стыдился своего неумения зарабатывать деньги и содержать семью, часто пил.

По приезду в Нью-Йорк Эптона отдали в школу в Ист-Сайде. В 1892 г. он поступил на пятигодичные курсы при Нью-Йоркском городском колледже.

С пятнадцати лет Эптон Синклер зарабатывал на жизнь сочинением шуток, стихов, которые охотно покупали юмористические журналы и художники, рисовавшие для этих журналов.

Начало писательской деятельности. Уже ранние произведения Синклера содержат элементы протеста против подавления личности в буржуазном обществе: «Король Мидас» («King Midas», 1901), «Дневник Артура Стирлинга» и др., — но социальные проблемы решены автором в узкопсихологическом плане. Значительный шаг вперед сделан Синклером в романе «Манассас» («Manassas», 1904), посвященном Гражданской войне 1861—1865 гг. Джек Лондон отозвался об этом романе как о лучшей из всех известных ему книг о Гражданской войне. Герой романа, молодой южанин, переходит к аболиционистам и участвует на стороне северян в борьбе против рабовладельческого Юга.

Знакомство в 1903 г. с социалистической литературой расширило кругозор писателя, способствовало усилению в его творчестве

критических и реалистических элементов. Вместе с известными журналистами и социологами он входит в группу «разгребателей грязи». В воззрениях Синклера-социалиста было много наивного. На первый план он выдвигал мирный путь борьбы — предвыборную агитацию, которая поможет собрать большинство голосов избирателей. Новое общество Синклер представлял себе как индустриальную республику, в которой правительство берет в свои руки функции руководителей корпораций и трестов. Однако, по мнению писателя, в такой республике сохранялись конкуренция и борьба за существование.

В. И. Ленин еще в 1915 г. писал о его манифесте против империалистической войны: «Синклер — социалист чувства, без теоретического образования. Он ставит вопрос «попросту», возмущаясь надвигающейся волной и ища спасения от нее в социализме... Синклер наивен со своим призывом, хотя этот призыв глубоко верен в основе,— наивен, ибо игнорирует полувековое развитие массового социализма, борьбу течений в нем, игнорирует условия роста революционных действий при наличии объективно-революционной ситуации и революционной организации. «Чувством» этого не заменишь. Суровой и беспощадной борьбы могучих течений в социализме, оппортунистического и революционного, риторикой не обойдешь»¹.

Синклер принимал активное участие в дискуссиях, развернувшихся в США по вопросам искусства и литературы. Он не признавал «чистого искусства» и отмечал, что «настоящее искусство всегда было связано с народом, и великие художники, создававшие его, влияли на народ».

Писатель решительно осуждал безыдейное, развлекательное искусство, преследующее корыстные цели наживы и отвлекающее читателя от решения важных вопросов общественной жизни. Он справедливо видел в искусстве «средство борьбы за свободу и справедливость». Руководствуясь этим критерием, Синклер смог понять величие таких американских писателей, как Уитмен, Твен, Норрис. Особенно высоко оценивал он деятельность Лондона, отмечая в своих статьях, что произведения Джека Лондона, посвященные социальным проблемам, «ставят его в один ряд с великими революционерами нашей страны». Синклер горячо поддерживал лучшие творения писателей-современников. Великолепным романом назвал он книгу Д. Стейнбека «Гроздь гнева».

Синклер — большой знаток европейской политической и художественной литературы. Об этом свидетельствует составленная им книга «Вопль справедливости. Антология социального протеста». Д. Лондон назвал ее «Библией рабочего класса», которая всегда будет учить пониманию и сочувствию целям борьбы рабочих. В эту антологию были включены «Интернационал», «Марсельеза», отрыв-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 26, стр. 270—271.

ки из произведений К. Маркса и Ф. Энгельса, образцы творчества Бернса, Шелли, Гейне, Уэллса, Лондона и других авторов. Синклер считал книгу своим любимым детищем.

Своими статьями и суждениями Синклер вносил определенный вклад в дело развития реалистической теории у себя на родине, но в его эстетике было немало спорного и ошибочного. В искусстве он особенно ценил религиозные, «страдальческие» мотивы. Односторонним было и его понимание нравственных проблем, трактовка морали как внеисторической категории.

«Джунгли». В 1904 г. по поручению газеты социалистической партии «Призыв к разуму» писатель едет в Чикаго, где изучает жизнь рабочих чикагских боен. В статье для газеты он рассказывал правду, увиденную своими глазами. 30 тысяч экземпляров статьи охотно читались забастовщиками. Тогда газета предложила своему корреспонденту написать роман из жизни рабочих мясопромышленного треста. Обобщив огромной важности документальный материал, Синклер создал актуальный современный роман «Джунгли», обладавший несомненными художественными достоинствами.

В 1905 г. «Джунгли» начали печататься на страницах газеты. Убедившись в невозможности найти издателя, Синклер решил сам издать книгу и попросил помощи у Д. Лондона, который в обращении к читателям («Призыв к разуму» от 18 ноября 1905 г.) горячо поддержал молодого писателя: «Книга товарища Синклера «Джунгли» имеет все шансы выполнить по отношению к сегодняшним наемным рабам ту роль, какую сыграла «Хижина дяди Тома» в судьбах черных рабов... Она изображает нашу страну не такой, какой она должна была бы быть или какой она выглядит в фантазиях прекраснодушных апостолов Четвертого июля, — обителью свободы и равенства возможностей, нет, она рисует нашу страну такой, какова она на самом деле, страной гнета и несправедливости, кошмаров нищеты, нечеловеческих страданий, адом, джунглями, где звери пожирают друг друга». Отдельным изданием книга вышла в 1906 г. и сразу же попала в число бестселлеров. Конгрессу пришлось начать обследование условий труда на чикагских бойнях.

Синклер взял для романа наиболее характерное явление действительности — тяжелую жизнь национальных меньшинств в США. В свое время об этом рассказали М. Твен («Письма китайца»), В. Короленко («Без языка») и другие. Поверив вербовщикам рабочей силы, расхвалившим так называемую безбедную жизнь за океаном, скопив с трудом деньги, из глуши Беловежской пушчи приехала в Америку семья эмигрантов-литовцев, подобно многим другим семьям, покидавшим родные места. Все они — крестьяне и мелкие ремесленники — привыкли трудиться с ранних лет, не знакомы с крупным машинным производством. Им нужна только работа, трудности их не страшат. Эти честные люди не представляли

себе, что можно жить нечестным путем, что на каждом шагу им придется сталкиваться с ложью и лицемерием. Сначала жизнь как будто улыбалась им. Они устроились на работу.

Читатель постепенно узнает о потере иллюзий у героев романа, об утрате ими веры в Америку, где к беднякам якобы относятся хорошо. Каждый рабочий день заставлял их по-новому оценивать прожитую жизнь. Из разрозненных сообщений о работе на бойнях складывалась страшная, полная преступлений картина: разрешалась разделка мертвых животных, умерших в пути, на предприятиях радовались туберкулезу у откармливаемых животных, потому что туберкулезный скот быстрее жиреет, сюда же со всего континента свозили купленное «старое, прогорклое мясо, залежавшееся в бакалейных лавках и «окислили» его при помощи сжатого воздуха, чтобы уничтожить запах, а потом вновь сбивали его, смешав предварительно со снятым молоком, и брусками продавали покупателям!» Испорченное мясо шло в колбасу или на изготовление консервов.

В романе разоблачаются методы чудовищной эксплуатации рабочих чикагских боен.

Нечеловеческие условия работы: издевательства мастеров, страх потерять место, неотапливаемые помещения, отсутствие элементарной охраны труда, санитарии и гигиены — дополняются плохими бытовыми условиями (нет приличного жилья, доброкачественной пищи, хорошей одежды и обуви). Тяжело переживает герой романа Юргис все тяготы, выпавшие на долю семьи: жена умерла от преждевременных родов, отдав производству все свои силы; смерть второго ребенка, первый — полуторогодовалый Антанас утонул в уличной грязи — за ним некому было присмотреть; дом отобрали за неуплату очередного взноса, пропали все деньги, которые ранее были уплачены за дом; Мария, став инвалидом, вынуждена была встать на путь проституции, чтобы помочь Эльжбете с детьми; умер больной сын Эльжбеты Кристофорас, другого сына Станиславаса загрызли крысы. Синклер сталкивает Юргиса с различными сторонами жизни Америки: он — рабочий на бойне, безработный, отчаявшись найти хоть какую-нибудь работу, поступает на завод искусственных удобрений, сидит в тюрьме за избиение обидчика жены — мастера Коннора, одно время работает на заводе сельскохозяйственных машин и на сталелитейном заводе; не выдержав трагической смерти сына, становится бродягой и перебивается случайными заработками у фермеров, бездомный в Чикаго, сообщник взломщика и грабителя Джека Дьюана, собирает голоса среди избирателей-рабочих для босса на выборах в чикагское городское управление, штрейкбрехер.

«Джунгли» — первый роман, в котором показан тяжкий путь простого, неграмотного рабочего, пережившего страшные тяготы жизни и сумевшего прийти в ряды сторонников нового справедливого общества. С. Льюис отмечал, что Синклер написал блестящую

трагическую книгу о боянях, в которой «он без колебаний заявил, что социализм является единственным выходом из положения»¹.

На примере жизни Юргиса Рудкуса и членов его семьи Синклер смог показать многие стороны жизни в США. В романе большого социального звучания им подняты проблемы, волновавшие его и современников: махинации двухпартийной политической системы, незаконные боссы и хозяев трестов, детский труд и проблемы воспитания и другие. Смелая книга прославила автора. Название романа стало символом монополистической Америки.

Автор выступил с проповедью идей социализма, но не признавал революционного преобразования жизни. Для Синклера социализм — «новая религия человечества или, можно сказать, воплощение старой, ибо она подразумевает почти буквальное приложение всех заветов Христа».

Вспоминая впоследствии о шуме и травле, поднятых американской «желтой» прессой по поводу «Джунглей», Синклер говорил: «Я перестал бороться с социальными язвами хрупким оружием поэзии: вместо него я вытащил тяжелый меч современных фактов и вонзил его в сердце паразитов, сосущих жизнь и кровь из американского народа. Именно в этом и была разница».

Успех романа сделал молодого автора обладателем почти тридцати тысяч долларов; на эти деньги он основал в Энгельвуде (штат Нью-Джерси) кооперативное предприятие — Геликонскую колонию, жители которой должны были вести нечто вроде натурального хозяйства и сами себя содержать. Синклер тяжело переживал гибель колонии, уничтоженной пожаром. Став снова бедняком, он вел бродячую жизнь. В 1908—1909 г. Синклер организовал передвижную театральную труппу для исполнения социалистических пьес и поставил три собственные пьесы.

«Король Уголь». В 1917 г. появился новый значительный роман «Король Уголь» («King Coal») — о забастовке углекопов в Колорадо. Издание книги достойно увенчало ту большую и трудоемкую работу, которую провел среди горняков писатель, собирая трагические факты из истории рабочего движения в Америке.

Забастовало одиннадцать тысяч углекопов. В ответ власти выгнали их из домов. Синклер узнал из газет Социалистической партии, что в пасхальную ночь на 20 апреля 1914 г. солдаты национальной гвардии и агенты предпринимателей в Ладлоу облили бензином и подожгли палатки, в которых жили со своими семьями бастующие горняки. В огне погибло четырнадцать детей и три женщины. Буржуазная пресса замалчивала это преступление, да это и не удивительно: шахты, где учинили расправу с забастовщиками, принадлежали миллионеру Рокфеллеру. Синклер организовал демонстрацию протеста у здания Рокфеллер-центра в Нью-

¹ С. Льюис. Кингсблад потомок королей. Рассказы, Статьи, Очерки. Лениздат, 1960, стр. 740.

Йорке. Писатель в числе других демонстрантов был арестован полицией. В то время как он находился в тюрьме, пикетирование продолжала его жена. После освобождения из заключения Синклер уехал на шахты Колорадо, чтобы собрать материалы о забастовке горняков. Некоторые из этих материалов и легли в основу книги.

Главный герой романа — неискушенный Хал Уорнер, сын богатого шахтовладельца, решил познакомиться с условиями труда на шахтах, чтобы проверить, правильно ли преподают ему курс политической экономии. Такова завязка сюжета.

Синклер правдиво рассказал о тяжелых условиях труда шахтеров. Здесь систематические нарушения санитарных норм и правил техники безопасности, беззастенчивое обирание рабочих с помощью специальных магазинов компании и многое другое.

В романе изображена борьба рабочих против произвола предпринимателей. Автор делает Хала одним из руководителей забастовки. Но более интересен образ Мэри Берк — простой ирландской девушки из шахтерской семьи, которую датский критик Георг Брандес назвал «Валькирией рабочего класса», всегда готовой с оружием в руках стать на его защиту. Прав Ф. Делл, писавший, что «если бы центральной фигурой была Красная Мэри, то, — может быть, в ущерб четкости рисунка и описания отдельных эпизодов — получился бы, без сомнения, новый шедевр, новые «Джунгли»¹.

Противоречия романа, односторонность в описании борьбы рабочих объясняются идейной позицией автора, сохранявшего иллюзии, что в США можно ограничиться одной лишь экономической борьбой. Тем не менее роман «Король Уголь» при всех его недостатках является своего рода литературным памятником забастовке горняков в Колорадо 20 апреля 1914 г. «Это не повесть об отдельной личности, а история одиннадцати тысяч шахтеров, — писал Синклер, — с их женами и детьми, которых держали, как рабов, и которые вели отчаянную борьбу за человеческие права».

В 1916 г. Синклер начал писать продолжение романа «Король Уголь» под названием «Угольная война», где действовала та же героиня. Книга была закончена, но не увидела света; по объяснению автора, он не напечатал ее, «потому что наступила мировая война и никто больше не интересовался рабочим вопросом».

Синклер в конце 10-х и 20-е годы. Война началась в 1914 г., и Америка была охвачена военной лихорадкой; вскоре Соединенные Штаты втянулись в европейскую войну. Значительное число членов Социалистической партии вышло из ее рядов и стало поддерживать американскую буржуазию.

Всякого, кто выступал против милитаризма и войны, клеймили как изменника отечеству и «гермаофила». Многие американцы вынуждены были покинуть родину. Это напряженное время и от-

¹ Флорйд Делл. Эптон Синклер, стр. 127.

разил Синклер в романе «Джимми Хиггинс» («Jimmie Higgins», 1919). Синклер проявил большие колебания в связи со вступлением США в войну, и в конце концов встал на сторону шовинистов. С апреля 1918 по февраль 1919 г. он издавал ежемесячный журнал «Эптон Синклер». В 1918—1919 гг. он, однако, протестовал против вооруженной интервенции США в Советскую Россию, оказал моральную и материальную поддержку Альберту Рису Вильямсу, написавшему после поездки в молодое социалистическое государство брошюру «Большевики и Советы — 76 вопросов и ответов». Синклер входил в Международный руководящий комитет организации «Кларте», состоял членом небольшой американской группы этой организации, возникшей в 1920 г. В 1918 г., сперва в «Эптоне Синклере», а после того, как этот журнал прекратил свое существование, в «Призыве к разуму» писатель начал печатать «Джимми Хиггинса». В романе писатель впервые говорит о своем отношении к Октябрьской революции, создает впечатляющий образ рядового американского солдата-социалиста, для которого идеи большевиков стали делом жизни. У. З. Фостер, один из виднейших деятелей компартии США, писал, что Синклер «обессмертил живой и значительный тип, знакомый любому участнику профсоюзного и революционного движения... Это образец неутомимого, преданного, дисциплинированного, готового к самопожертвованию, смелого рабочего, пролетария до мозга костей». Синклер прослеживает предательское поведение социалистов, их измену социалистическим лозунгам. Автор осуждает рабочих вождей Америки, поддержавших войну.

Большой и несомненный интерес представляет роман «100%: Биография патриота» («100%: The Story of Patriot», 1920), в котором Синклер рассказал о преследованиях прогрессивных элементов американской реакцией. Напуганная Октябрьской революцией и размахом революционного движения в Европе, американская буржуазия под предлогом борьбы с «красной опасностью» начинает широко применять методы шантажа, клеветы, провокаций. Роман «100%» — смелая и глубокая социальная сатира. Герой романа Питер Гедж — тупой и низкий человек, трус и подлец — оказывается «стопроцентным американцем», преуспевающим на достойном его поприще шпиона и провокатора, предателя рабочего класса.

В эти годы Синклер выступает и как публицист, создавая серии очерков о современной церкви, о продажной прессе, о буржуазной системе образования, об искусстве и литературе в классовом обществе. В очерках сказались реформистские взгляды писателя. Так, в книге «Медный жетон» («The Brass Check», 1920), раскрывающей нравы американской печати, выдвигается в качестве всеобщего и надежного средства идея создания независимой газеты под редакцией самого Синклера — «трибуны, с которой американский народ мог бы услышать правду о событиях во всем мире и тем са-

мым решить все индустриальные проблемы мирным путем, без кровопролития и бесполезного разрушения». Книга, содержащая много правдивых и критических оценок действительности, породила международный резонанс. Р. Тагор писал Э. Синклеру: «Прочитал «Медный жетон». Ваша бесстрашная защита правды, всего, что справедливо, взгляд на то унижение, к которому приводит людей преклонение перед деньгами, на отвращающее влияние денег, которые возбуждают пустое высокомерие, лишают человека собственного достоинства, обесценивают его,— словом, на все те проклятия, которые возникают, когда доллар владеет человеком,— эти идеи, которые вы воплощаете в своей книге, вызвали во мне симпатию к Вам»¹.

Реформистские иллюзии оставили след на обличительных романах: «Нефть!» («Oil», 1927), повествующем о деятельности монополистов, и «Бостон» («Boston», 1928) — о процессе Сакко и Ванцетти. Работа над романом «Бостон» говорила о стремлении Синклера бороться за общественную справедливость, о желании быстро откликнуться на наиболее крупные политические события. В предисловии к книге автор отмечал: «Решение написать этот роман было принято в половине десятого вечера (время Тихоокеанского побережья) 23 августа 1927 г. после телефонного сообщения, полученного мною из газеты, о том, что Сакко и Ванцетти казнены. Автор подумал, что мир пожелает, может быть, узнать истину об этом деле, и его предположение оказалось верным: с пяти континентов посыпались каблогаммы и письма, требовавшие, чтобы автор сделал именно то, что он решил сделать».

Творчество 30-х годов. В 30-е годы Эптон Синклер не принимал активного участия в выступлениях передовых деятелей американской культуры, воздерживался от присоединения к прогрессивным организациям писателей. Из произведений, написанных в этот период, наиболее значительны «Автомобильный король» («The Flivver King», 1937) — о Генри Форде, предпринимателе, у которого демагогическая проповедь гармонии интересов капиталиста и рабочего сочеталась с самой беспощадной эксплуатацией; «¡No Pasaran!» («Они не пройдут», 1937) — отклик Синклера на войну испанского народа против фашизма. В этой небольшой повести рассказано о судьбе американцев, которые нашли свое место в жизни в борьбе с реакцией не только у себя на родине, но и за ее пределами.

Эпопея о Ланни Бэдде и поворот «направо». Как и многие другие американские писатели, мастера искусств и общественные деятели, Синклер горячо приветствовал героическую борьбу советского народа в Великой Отечественной войне. «Вести о союзе моей страны и Англии,— писал он,— с народом СССР для победы в вой-

¹ «Огонек», 1964, № 37, стр. 24.

не и создания постоянного мира — это самые счастливые вести за всю мою жизнь».

Но Синклер так и не стал сознательным социалистом, убежденным сторонником социалистического строя. Теоретическая путаница, пронизательно замеченная В. И. Лениным еще в 1915 г., определила комплекс идей писателя и его творческую эволюцию.

С 1940 по 1953 г. публиковалась одиннадцатитомная эпопея о Ланни Бэдде, над которой Синклер начал работать в конце 30-х годов и которая должна была охватить период от первой мировой войны до начала второй половины века.

Ранние романы серии — «Крушение мира» («World's Eng», 1940), «Между двух миров» («Between Two Worlds», 1941) и другие — отражали реальные стороны идейной и политической жизни ряда стран, начиная с империалистической войны 1914—1918 гг. Хотя автор и здесь недооценивал роль монополистического капитала в подготовке и развязывании мировых войн, тем не менее он смог показать связь американских реакционных кругов с гитлеровской военной машиной. За роман «Зубы дракона» («Dragon's Teeth», 1942), отмеченный воинствующим антифашизмом, Синклер был награжден Пулитцеровской премией по литературе, но заключительные книги эпопеи содержат «идеалы» буржуазной Америки.

В заключительной книге эпопеи Синклер защищает капитализм. Он рассказывает о работе героя эпопеи Ланни Бэдда в Западном Берлине на радиостанции РИАС — этом центре клеветнической кампании против СССР и стран социалистического лагеря. Сестра Ланни, Бесс — член коммунистической партии, и за ней по поручению ФБР следит ее муж, вступивший специально для этого в компартию. В предисловии к роману Синклер откровенно ссылается на книги провокационного характера, использованные им в качестве фактических источников.

«Автобиография» («The Autobiography of Upton Sinclair», 1962) включает большую часть написанной ранее автобиографической книги «Американский аванпост» (1932). Избранный Синклером «беспечный и непринужденный тон», желание развлечь и позабавить новое поколение читателей обернулись для автора провалом. В истории американской литературы жанр автобиографии занимал видное и почетное место, и книга Л. Стеффенса, например, стала книгой «о времени и о себе», учила современников критически относиться к капиталистическому миру. «Автобиография» Синклера не входит в число таких книг. В ней приводится немало интересных фактов, но они тонут в обилии подробных сведений о родственных связях автора с богатыми и влиятельными семьями Юга, о его трех браках. Синклер обходит молчанием вопрос о своем отношении в те годы к Великой Октябрьской социалистической революции, забывает даже упомянуть повесть «¡No Pasaran!» и роман «100%». Окончательно скомпрометировал себя старый писатель, отказавшись поставить подпись под Стокгольмским воззва-

нием о запрещении атомной бомбы, хотя впоследствии выступил против угрозы «ужасной трагедии ядерной войны».

Незадолго до смерти Э. Синклер передал через Дж. Норга пожелание советскому народу: «Продолжайте делать то, что вы сейчас делаете, и человечество будет благодарно вам. Ваше дело грандиозно и величественно».

Э. Синклер внес свой вклад в развитие современной американской литературы. Актуальная и смелая постановка жизненно важных социальных проблем обогатила американский роман XX в. Многие романы появились как отклик писателя на социальную несправедливость. Он не мог смириться с потогонной системой труда («Джунгли»), забыть о преступлениях и махинациях монополистического капитала («Король Уголь» и «Нефть»), замалчивать паразитическую жизнь миллионеров («Столица», «Менялы»), преследования прогрессивных элементов, судебный произвол («100%», «Бостон»). Быстрая реакция Синклера на важнейшие политические и социальные явления, большая эмоциональная взволнованность, справедливое отношение к людям способствовали его широкой популярности в стране и за рубежом.

Синклер создал жанр документального романа. Писатель отдавал предпочтение не «поэзии», т. е. художественному обобщению, а «тяжелому мечу современных фактов» и был очень близок к Золя, признавал даже, что хотел писать в духе французского романиста. Документальный роман давал возможность быстро откликнуться на важнейшие события экономической и политической жизни. Синклер смело вводил в роман публицистику, социально-экономические сведения. Лучшие его книги обнаруживают блестящее умение писателя строить сюжет и давать психологическую мотивировку поведению героев, хотя сложность внутренних человеческих переживаний мало его занимала.

Синклер пошел дальше «разгребателей грязи». Воплотив в жизнь тему пролетария, рассказав о жизни рабочих масс, он относится к тем писателям, кто проложил путь социальному роману, он один из непосредственных предшественников литературы социалистического реализма.

Синклер Льюис (Sinclair Lewis, 1885—1951) по праву занимает место рядом с такими мастерами американской литературы XX в., как Хемингуэй, Фолкнер, Драйзер, Стейнбек. Выдающийся представитель критического реализма, смелый и язвительный сатирик, он оставил обширное наследие; его путь, сложный и противоречивый, охватывает почти четыре десятилетия. Его лучшие романы прочно вошли в историю американского реализма как выразительные критические свидетельства художника об эпохе.

Начало пути. Синклер Льюис родился в семье врача в маленьком провинциальном городке Сок Сентр (штат Миннесота). У Синклера Льюиса рано обнаружили литературные интересы. В возрасте пятнадцати лет он пробует свои силы в местной газете, ведет раздел провинциальной «светской» хроники. Во время учебы в Йельском университете он активно сотрудничает в студенческих журналах и альманахах, где помещает стихи и очерки. После университета он примерно в течение четырех лет тянет лямку газетчика в Калифорнии, где заводит знакомство с Джеком Лондоном и даже продает ему сюжеты для рассказов; далее сотрудничает в газете «Дейли курир» в Айове. В 1912 г. он перебирается в Нью-Йорк, где получает место редактора-составителя книжной рекламы одного из издательств. И лишь в 1916 г., после успеха романа «Полет сокола», он целиком отдается художественному творчеству.

Он, как и многие другие американские писатели, немало времени посвятил журналистике и газетной работе. Это дало ему огромный запас наблюдений, наложило отпечаток на его стиль — деловито-фактографический, детализированный, конкретный и суховатый. Льюис идейно формировался в период подъема социалистического движения, в канун первой мировой войны; около года он был членом Социалистической партии. Правда, представления о социализме в ту пору он черпал не столько из трудов Маркса, сколько из теоретических сочинений Шоу и Уэллса, а также некоторых либерально-буржуазных реформаторов, но социалистическая «закалка» стимулировала его социальный критицизм. Она давала себя знать и много лет спустя, когда непосредственные связи писателя с рабочим движением порвались.

В ранних романах Льюиса («Полет сокола», 1915; «Дело», 1917) уже заметен интерес к повседневным, будничным явлениям и к судьбам человека «массы»; в этих книгах формируются некоторые сатирико-иронические приемы повествования, свойственные зрелым произведениям Льюиса. Но у писателя еще не сложилось ясного и цельного критического взгляда на американскую действительность.

После окончания войны Льюис написал серию романов, принесших ему не только американскую, но и европейскую славу. Эти произведения отразили острое недовольство, которым были охвачены широкие слои американского общества, прежде всего радикальная интеллигенция. «Двадцать лет тому назад были бы невозможны книги такого типа, как «Элмер Гентри» и «Эроусмит» Синклера Льюиса»¹, — писал в 1927 г. Горький, высоко ценивший американского писателя.

Льюис продолжал верить в джефферсоновско-линкольновскую демократию, очищенную от расизма, шовинизма и империалистических тенденций, дающую действительный простор для «свободного, критического, ищущего духа» (его любимое выражение). В то же время ощущая иллюзорность и несостоятельность своего идеала в условиях современной ему Америки, Льюис стремился выйти из круга буржуазно-демократических представителей к иным, социалистическим горизонтам.

У него были свои герои, своя излюбленная среда — «средний класс». Больше всего Льюиса интересовал «средний американец», человек рядовой, заурядный, в меру обеспеченный. Вообще романист имел пристрастие к повседневному, общераспространенному, при этом он любил говорить, что обыденное ничуть не менее интересно для искусства, чем исключительное, необычное. Он хотел найти некое «среднеарифметическое» характера, образа жизни, культуры современной ему Америки.

Романы Льюиса обладают огромным познавательным значением. Их условно можно было бы назвать путеводителем по «американскому образу жизни».

«Главная улица». Роман «Главная улица» («Main Street», 1920) Льюис считал своей «главной книгой». С нее, по словам писателя, начинается его литературная карьера.

В книге, поразившей читателей новизной и масштабностью, Льюис продолжал уже сложившуюся в США реалистическую традицию изображения провинциальной жизни, придав своему изображению исключительную широту обобщения, раздвинув границы «локальности» и «региональности». Льюис не только изобразил провинциальную Америку; он показал, что повсюду в Штатах жизнь, в сущности, провинциальна. Его роман свидетельствовал

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 25. М., Госполитиздат, 1953, стр. 106.

о том, что дух «одноэтажной Америки» гнездится и в Америке небоскребов, а «все великие сенаторы и президенты — провинциальные банкиры, выросшие до девяти футов». В «эпиграфическом» прологе к роману Льюис писал о всеобщности явления, им изображенного: «В нашем рассказе городок называется Гофер Прери, штат Миннесота. Но его «Главная улица» — это продолжение Главной улицы любого другого города».

В центре романа — история молодой девушки Кэрол Мильфорд, вышедшей замуж за врача Уила Кенникотта, вернувшегося в свой родной городок. Писатель последовательно и подробно прослеживает вехи ее жизни: замужество, первые неудачные «реформы», смутные порывы, потребность в любви и участии, разочарования.

Кэрол Кенникотт всюду терпит неудачи. Она хочет перепланировать Гофер Прери, но «отцы города» в этом отнюдь не заинтересованы и ради общего блага не пожертвуют ни центом. Глохнет ее попытка организовать Драматическую ассоциацию. Инерция ленивого, механического существования в Гофер Прери убивает в зародыше всякую инициативу. Наконец героиня капитулирует перед этим царством «обожествленной скуки». Важно, однако, что в деятельности, в недовольстве Кэрол автор видит знамение времени; его героиня — одна из миллионов американок, «которые читают Роллана, Нексе, Шоу, Драйзера», стремятся «выработать в себе классовое самосознание», чувствуют, что «все охвачены беспокойством». И все же, как трезвый художник-реалист, Льюис не мог не раскрыть всей тщетности и иллюзорности реформ как средства исправления коренных общественных пороков.

Не одна Кэрол жертва мещанской среды. Адвокат Гай Поллок, один из немногих образованных и критически мыслящих людей в Гофер Прери, «отравлен ядом провинции», который «страшнее рака». Веселый, непосредственный нрав молоденькой учительницы Ферн Маллинз служит в глазах Главной улицы неоспоримым доказательством ее испорченности; ее с позором изгоняют из города.

Правда, в романе есть человек, который решительно враждебен миру мещан, — это «красный швед» Майлс Бьорнстам. Но он не политический вожак, не образованный социалист, а излюбленная Льюисом фигура бунтаря-индивидуалиста, человека независимых, критических воззрений.

Главной героине противопоставлена в романе среда, олицетворенная в образе типичного провинциального городка, — среда, оказавшаяся сгущением выражением всей провинциальной жизни, своеобразной американской «окуровщины».

В романе разрушается миф о «милой американской деревне, населенной добродушными поселянами». Многие фигуры обитателей Гофер Прери даны романистом с явным сатирическим нажимом.

Всего органичнее дух Гофер Прери запечатлен в образе Уила Кенникотта. Это первая фигура в льюисовской галерее «средних американцев». Он уравновешен, трезв, трудолюбив, отличный ра-

ботник, примерный семьянин и в то же время — собственник, который мыслит крайне плоско, утилитарно, с позиций мещанского «здорового смысла», готовый оборонять свой городок от «красных» и «радикалов». Льюис конкретно показал своим романом, как мещанство несет тенденцию к застою, питает страх перед всем новым и непривычным.

Эту мысль он художественно развивает в очерке «Главную улицу замостили» (1924), ставшем своего рода эпилогом к роману. Писатель в качестве корреспондента либерального журнала «Нейшн» берет воображаемое интервью у героев своей книги, которые претерпели серьезную эволюцию: Уила Кенникотта окончательно засасывает мещанское болото; Кэрл Кенникотт отодвинулась на второй план, превратилась в безликую раздобревшую матрону, во всем разделяющую «здравый смысл» своего мужа, этого американизированного Ионыча...

«Бэббит». В следующем романе, «Бэббит» («Babbitt», 1922), Льюис продолжает линию «Главной улицы». Он берет явления примерно того же социального качества — мещанство, только более крупномасштабное: это уже «средний» буржуазный класс в чистом виде. Действие нового романа происходит в Зените, типичном для Америки городе с 300 000 населения, «меньшем, чем Нью-Йорк, но большем, чем Гофер Прери».

Написав сатиру на американского бизнесмена, Льюис внес в трактовку отнюдь не новой темы свежие краски. В противовес апогетической литературе, усиленно распространявшей легенду о том, что в США добиваются успеха лишь сильные и способные, Льюис показал своего героя подчеркнуто тупым, пошлым, зауридным.

Бэббит — торговец недвижимостью, специфически американский мещанин, похожий на тысячи ему подобных, наглядный продукт массовой стандартизации. Вся его жизнь подчинена какой-то механической инерции. В образе Бэббита отчетливо проявилась присущая Льюису-художнику манера лепки характера: автор рисует его, накапливая огромное количество мелких деталей, относящихся к одежде, бытовому окружению, речи персонажа. Воспроизведение бытовых аксессуаров целенаправлено; оно подчеркивает резкий контраст между высоким уровнем техники и духовным убожеством буржуазного существования.

И все-таки даже такой человек, как Бэббит, не может удовлетвориться своим уделом. Сюжет романа строится на изображении судорожных попыток Бэббита вырваться из рутины существования. Но «бунт» завершается капитуляцией. Забастовка, потрясшая Зенит, приводит Бэббита в стан собственников, в ряды черносотенной Лиги Добрых граждан.

Образом Бэббита писателю посчастливилось открыть чрезвычайно массовый тип, дать ему имя, ставшее нарицательным, вошедшее в быт соотечественников и сделавшееся прочным достоянием английского языка. Бэббит был всеобщим знакомцем, миллионы

американцев сталкивались с ним повседневно — и на службе и дома. Более того, очень многие из них узнавали себя в льюисовском герое. Это был мещанин, бизнесмен, человек, порожденный бездушной капиталистической цивилизацией и «массовой культурой».

Бэббит, несущий признаки социальной среды, «репрезентирует» собой целый «средний класс»; как индивидуальность, личность он не сильный хищник, деловой человек, подобный бальзаковскому Нусингену или драйзеровскому Каупервуду. Он зауряден, посредствен во всех отношениях, духовно убог и сер — торжествующий, самодовольный мещанин. В Бэббите Льюис запечатлел важную сторону «отчуждения» личности — через ее стандартизацию, выхолощивание из человека всего живого и подчинение его господствующим нормам и образцам.

Бэббит — «микромир» среднего класса, клетка, в которой писатель изучает процессы, происходящие во всем организме. Вокруг него — целый мир Бэббитов! Это — его семья, его жена, заурядная и скучная, его сын, столь же бездарный, как и отец. Это — его коллеги, дельцы, фабриканты пружинных матрацев, клиенты Атлетического клуба, все почетные ротарианцы, люди «здравых» политических убеждений, голосующие за Республиканскую партию. Это — Чам Фринк, «рекламный поэт», убежденный в том, что в США «процветающий писатель неотделим от честного бизнесмена».

Непосредственное продолжение «бэббитовской» темы дано Льюисом в сатирической повести «Человек, который знал Кулиджа» («The Man Who Knew Coolidge», 1928), построенной в виде пространного комического монолога главного героя — Лоуэла Шмальца, этого характерного продукта «кулиджевской» Америки.

В «Бэббите» (особенно в финале) заметно раздвоение чувств Льюиса по отношению к своему герою; автору порой жалко его, подавленного конторской рутинной. В «Человеке, который знал Кулиджа», «каталогизируя» благоглупости Лоуэла Шмальца, Синклер Льюис выставляет «кулиджевский» бэббитизм на полное и безжалостное осмеяние.

«Эроусмит». «Главная улица» и «Бэббит» оказались важнейшими фрагментами создаваемой Синклером Льюисом американской панорамы. Эти два произведения были своеобразной почвой, из которой вырастали побеги новых книг Льюиса. В них содержались как бы зародыши будущих образов, завязки будущих конфликтов. Некоторым из обитателей Зенита, пока еще фигурам эскизным, явно «второго плана», суждено было «переселиться» в будущие романы, чтобы предстать там перед читателями уже во весь рост. Льюис словно подносил к своим героям увеличительное стекло, и они оживали потом в резко укрупненном виде.

Другой закономерностью его развития были настойчивые попытки противопоставить бэббитизму иное, здоровое, положительное начало. Сквозь все творчество писателя проходит антитеза двух характеров, двух жизненных философий: мещанско-деляче-

ской, стяжательской, потребительской и иной — творческой, подвижнической. Наиболее полное выражение положительный идеал Льюиса нашел именно в романе «Эроусмит» («Aggowsmith», 1925), книге о жизни и труде ученого, над которой он работал совместно с де Крюи, будущим автором «Охотников за микробами».

В романе Льюиса история человека науки предстает как один из аспектов классической темы о судьбах таланта в мире собственности.

В романе подробно запечатлен процесс все более углубляющегося разлада ученого Эроусмита с капиталистическим миром; это человек, мужаяющий в противоборствовании окружающей среде. Но Мартин — и это не случайно — наделен писателем подчеркнутым индифферентизмом к вопросам политики; финал романа, где Эроусмит удаляется на лоно природы, пессимистичен.

В «Эроусмите» Льюис одним из первых дал художественно-конкретное изображение труда ученого как особой формы творчества. Льюис был достоверен не только в передаче чисто медицинской «технологии», но и в раскрытии внутреннего мира исследователя как творца, переживающего волнение, радость открытия.

Писатель строит роман-обозрение таким образом, что каждая ступень в жизни Эроусмита дает возможность осветить ту или иную сторону американской действительности. Так, в уитсильванском эпизоде, вводящем в знакомый мир провинциализма, выделяется блестящий групповой сатирический портрет узколобых мещан — семьи Тозеров. Главы, рассказывающие о работе Мартина в Мак-Герковском институте, содержат язвительные характеристики бизнесменов от науки — Холаберда, Таббза, Роско Гика и других.

В «Эроусмите» Льюис затронул некоторые проблемы, имеющие принципиальное значение для литературы критического реализма на Западе. Об этом свидетельствует роман «Цитадель» Кронина, герой которого Эндрю Мэнсон напоминает Эроусмита, и особенно «Живи с молнией» Митчелла Уилсона; в последнем произведении уже звучит подсказанная сегодняшним днем мысль о том, что ученый не может быть независим от общественной жизни, не должен оставаться равнодушным к тому, как будут использованы его открытия.

Работая над произведением, продолжающим лучшие традиции антиклерикальной сатиры Твена, Льюис специально изучал быт и нравы американских церковников; он показал слияние церкви с бизнесом, коммерческой рекламой, превращение ее в особую форму предпринимательства — в «торговлю спасением».

В «Элмере Генри» (1927) собирательный образ американского священника дан во весь рост. Этим образом автор как бы ответил на призыв критика Генри Менкена, советовавшего Синклеру Льюису изобразить «наиболее американского из всех американцев, истинного американца, злобного моралиста, каннибалоподобного,

тупого, толстолицего пуританина»¹. Невежда, произносящий с кафедры трескучие проповеди о «свете знания», пьяница, организующий крестовые походы во имя «нравственности», оратор, мнящий себя духовным властителем Америки и бубнящий одну и ту же сплсанную у атеиста Ингерсолла проповедь на тему «Любовь — утренняя звезда», — таков он, американизированный Тартюф, вооруженный новейшими средствами «уловления душ» с помощью различных приемов — от газетного «пэблисити» до радиопроповедей.

Элмер Гентри — образ, данный в развитии. Он не родился негодяем, но общество стимулирует самые порочные стороны его натуры. Меняется его внешность, он «грузнеет», голос обретает вкрадчивые интонации, проповеди «обогащаются» взятой напрокат трескучей библейской фразеологией, в отношении к людям бывшая грубость сменяется ловким иезуитизмом; он становится «профессионалом», вызубривает восемнадцать синонимов к слову «грех».

В финале романа Элмер Гентри, провозглашающий «начало крестового похода за полное торжество морали, власти христианской церкви на земле», вырастает до символа двуличия всей общественной жизни в стране, в которой разителен контраст высоких, но пустых слов и невиданной по своему цинизму буржуазной практики.

Возвышение Элмера Гентри оттеняется горестной судьбой Фрэнка Шалларда, прямодушного, честного человека, попавшего в лоно церкви, испытывающего сомнения в сущности веры, в то время как типичность главного героя лишь подчеркивается многочисленными фигурами подобных ему дельцов от религии — хикенлуперов, тумисов, риггсов. Они рекламируют свои доктрины, борются за влияние на верующих, словно торговые фирмы, конкурирующие друг с другом; здесь Льюис остроумно осмеивает «товарный» характер религии, которая подчиняется законам купли-продажи.

«Элмер Гентри», получивший высокую оценку Горького, был последним значительным достижением Синклера Льюиса в 20-е годы. Как раз в период «просперити» в развитии Льюиса, которое после «Главной улицы» шло по восходящей линии, обнаружили первые спады — в чисто развлекательной повести «Капкан» («Mantrap», 1926) и особенно в романе «Додсворт» («Dodsworth», 1929), где автор попытался создать привлекательную фигуру «делового человека», но не «Бэббита», а бизнесмена большого масштаба, автомобильного короля, мужчины энергичного, деятельного, незаурядного.

Путь Синклера Льюиса 20-х годов достойно завершился знаменитой речью в декабре 1930 г. при вручении ему, первому американскому писателю, Нобелевской премии по литературе. Это был энергичный, получивший широкий резонанс манифест реалистиче-

¹ Henry L. Mencken. Prejudices. N. Y., 1926, p. 88.

ского искусства, в котором Льюис отождествил себя с целой плеядой писателей, срывавших лицемерные покровы, развеивавших «мифы» и говоривших суровую правду о капиталистической Америке.

Синклер Льюис в 30-е годы. Путь Синклера Льюиса в два последних десятилетия его жизни отмечен резкими колебаниями. Во многих отношениях писатель шел вперед; он стал видеть пороки «американского образа жизни» не только в морально-бытовом, но и в общественно-политическом плане; его сатира стала резче, суровее. Однако в эти годы проявились и страх писателя перед активными выступлениями масс, его иллюзии и предрассудки, связанные с верой в возможности американской системы.

Отзвуки острой классовой борьбы в 30-е годы заметны в романе «Энн Виккерс» («Ann Vickers», 1933). Хотя Льюис обращается к излюбленной схеме романа-биографии, история здесь уже не «фон», как в прежних книгах писателя: глазами героини автор смотрит на тридцатилетнюю эпоху в жизни страны, подводя итог исканиям целого поколения американских интеллигентов и либералов.

Энн — в какой-то мере «эроусмитовский» характер. Не мещанское счастье одного лишь добропорядочного семейного очага, а общественное благо, свое, нужное и полезное дело влечет ее. Окончив колледж, она приезжает в Нью-Йорк, где начинается полоса ее увлечения суффражизмом — борьбой за женское равноправие. Она становится агитатором, смело вступает в схватку с полицией, ораторствует на митингах и участвует в манифестациях. Эти страницы романа любопытны с познавательной точки зрения, так как освещают одну из важных вех общественной борьбы в Америке.

Энн Виккерс находит себя в педологии; на этом поприще она преуспевает, получает признание, ей даруют почетные ученые степени. Эпизоды ее работы в доме заключения для женщин Копперхед-Гэп исполнены обличительной силы; здесь роман Льюиса заставляет вспомнить о бурных, сенсационных разоблачениях «разгребателей грязи». Тюремные сцены, выдержанные в резкой, реалистической манере, — сердцевина книги. В сущности, впервые в творчестве Льюиса звучат трагические ноты; не впадая в сентиментальность, он пишет о страданиях тысяч «униженных и оскорбленных», о человеческой боли и отчаянии. Незабываемы страницы романа, на которых описана казнь негритянки Хозекии, смерть от побоев бывшей учительницы Фильсон, «бунт» женщин и другие ужасы в «заведении» доктора Слелка.

Впервые у Льюиса появляются, хотя и эпизодически, образы не бунтарей-одиночек вроде Майлса Бьюристама из «Главной улицы», сознательных борцов против капитализма. Это — революционерка Ван Тайль, которая, находясь в тюрьме Копперхед-Гэп, смело борется за права заключенных, вызывая уважение своей стойкостью. Это — подруга Энн по колледжу, коммунистка Перл Маккег. Прав-

да, рисуя коммунистов, особенно Перл Маккег, Льюис утрирует черты догматизма и сектантства. Этот недостаток в изображении левых сил характерен и для романа «У нас это невозможно».

Но путь Ван Тайль и Перл Маккег — революционный, решительный — оказывается неприемлемым для героини... Образцовая Стайвентсентская тюрьма, во главе которой становится Энн Виккерс, — с доброкачественной пищей, чистыми половиками и культурными надзирателями — была тем самым «средним» путем, который Льюис уготовил своей героине. И все же роман, несмотря на примирительный, слабый финал, объективно доказывал бесплодность реформизма и филантропии.

«У нас это невозможно». Когда «коричневая чума» нацизма стала в Европе реальной угрозой, а буржуазные либералы продолжали верить, что в США фашистская диктатура немыслима, появился роман Синклера Льюиса, полемически названный «У нас это невозможно» («It Can't Happen Here», 1935). В нем писатель, соединив политический памфлет с художественной утопией, экстраполировал уже наметившиеся тенденции американской политической жизни в самое ближайшее будущее. В романе идет речь о том, как на выборах 1936 г. в Белый дом с помощью беззастенчивой демагогии и апелляции к «забытым людям» проходит кандидат реакционных сил Без Уиндрик, как в стране устанавливается фашистская диктатура и в ответ на нее ширится движение Сопротивления.

Без Уиндрик — язвительная сатира на фашистского диктатора. Мелкий политикан, ставший сенатором, он с пеной у рта твердит о своей верности демократии и разыгрывает из себя друга «простого народа». Однако Льюис верно подмечает демагогию фашиствующих реакционеров, их камуфляж под лозунгами «сверхпатриотизма» и «сверхамериканизма». Выученик немецких нацистов, Уиндрик клянется, что он «не фашист, не нацист, а доморощенный демократ джефферсоновско-линкольновско-кливлендовско-вильсоновского толка». Но обильно вкрапленные в текст романа цитаты из его книги «В атаку» живо напоминают гитлеровскую «Майн кампф». А организованные им банды «минутных молодцов» — недвусмысленный намек на гитлеровских штурмовиков.

Обрисовывая фашистский лагерь, Синклер Льюис обращается к наиболее сильнодействующим сатирическим средствам — к сарказму, гротеску, карикатуре. Став президентом, Уиндрик немедленно забывает о своей программе из пресловутых пятнадцати пунктов. Обещанный им «земной рай» оказывается адом для трудящихся, зато процветают и обогащаются крупные дельцы. Страна покрывается сетью концлагерей. Милитаризируются университеты. Уничтожаются буржуазно-демократические свободы. Начинается дикая травля всех инакомыслящих. В костры летят лучшие произведения мировой литературы.

Однако в позитивной части романа Синклер Льюис оказался слабее, чем в критической, негативной. Уиндриповской своре противопоставлен лишь Дормэс Джессэп, скромный провинциальный журналист, фигура весьма бледная в художественном отношении, которая, по мысли Льюиса, олицетворяет радикально-демократическую традицию в США. При этом писатель заблуждался, противопоставляя демократию фашизму и коммунизму одновременно; своего героя он спешит отмежевать от «красных». Льюис судит о прогрессивном движении на основании его недостатков, слабостей, которые под его пером приобретают почти карикатурный характер. В «У нас это невозможно» коммунисты — при всей их честности и мужественности — представлены (особенно рабочий Карл Паскаль) как догматики и сектанты.

Вскоре после выхода романа Льюис совместно с драматургом Сиднеем Ховардом сделал по нему инсценировку, премьеры которой с огромным успехом состоялась одновременно в двадцать одном театре десяти крупнейших городов США.

Однако противоречия, которые проявились в романе «У нас это невозможно», углубились и привели писателя в конце 30-х годов к новому творческому кризису. В романе «Блудные родители» («The Prodigal Parents», 1938) идеализированный, облагороженный «Бэббит» изображен чуть ли не столпом современной цивилизации. Сентиментальностью и слащавостью отмечен и следующий роман Льюиса «Бетель Меридей» («Bethel Merriday», 1940) — о быте актеров.

«Гидеон Плениш». Но события второй мировой войны вновь вывели Льюиса из состояния кризиса. В 1943 г. увидел свет его роман «Гидеон Плениш» («Gideon Planish»).

В этом произведении, вобравшем мотивы ряда прежних книг Льюиса, он вернулся к критике бэббитизма — на этот раз в новом облике. Гидеон Плениш — невежда с дипломом доктора философии. Он подвизается как раз на том «общественном поприще», о котором мечтал его духовный сородич, торговец недвижимостью из Зенита. Пестр послужной список Гидеона Плениша, мелкого карьериста, уроженца «великого штата Уиннемака», созданного воображением писателя: сначала профессор провинциального колледжа, затем гастролирующий лектор, редактор-«стимулятор», профессиональный «филантрёп», — «общественник», умеющий лишь жонглировать звонкими, но пустыми словесами «в мире демагогических лозунгов, и либеральных мыслей, и штампованных фраз о демократии».

Гидеон Плениш — антигерой, подчеркнуто посредствен и ничтожен. Под стать Пленишу его жена, энергичная и хищная Пиони, «семейная» разновидность льюисовских женщин-буржуазок; это она подстегивает тщеславие супруга, сводит его с «нужными людьми». Льюис, ниспровергший в своих книгах немало «мифов», обнажает в «Гидеоне Пленише» самую механику буржуазной фи-

лантропии, разяще переименованной им в «Филантрёпию». Автор показывает, чего стоит мнимое «бескорыстие» филантропов: для миллионеров пожертвования служат средством саморекламы и уклонения от налогов; попутно в филантропических организациях свивают себе гнезда реакционеры и профашисты.

«Гидеон Плениш» — одна из самых веселых книг Льюиса. Остроумие романиста выливается в афористических формулах, бесконечных «клише», комических неологизмах, проническом словоупотреблении. Целая галерея по-льюисовски выразительно-комичных образов, сенаторов и епископов, генералов и профессоров, потомственных аристократов и просто «знаменитостей», обрамляет фигуру Гидеона Плениша. Среди них бесподобный дьякон Уэйфиш, «Энри Медович», «добыватель высшего полета», в уста которого писатель вкладывает подлинный шедевр комического монолога — речь о «безошибочной технике» выкачивания средств у жертвователей; «сильный человек» полковник Мардук, изобретатель «тоталитарных доктрин» фашистского толка; Сандерсон-Смит, или Санди-Угорь, литератор и «эстет», оказавшийся нацистским агентом.

Пленишу и пленишам противостоит в романе скромный провинциал Джонсон. Этот образ, явно бледный в художественном отношении, олицетворяет «простого человека». В известной степени перед нами вариация образа Дормеса Джессэпа, фигура, воплощающая убеждение писателя в силе американской демократической традиции, способной противостоять реакции.

«Кингсблад, потомок королей». В мае 1947 г. в США вышел очередной роман Синклера Льюиса — «Кингсблад, потомок королей» («Kingsblood, Royal»); это — мужественное антифашистское произведение, взбудоражившее Америку, было весьма органично для писателя-гуманиста с его жгучей ненавистью ко всем формам унижения и подавления личности, не раз выступавшего против дискриминации негров, антисемитизма и других проявлений расового «превосходства».

Герой романа Нийл Кингсблад — довольно привычная для творчества Льюиса фигура «среднего американца», несущего к тому же груз расовых предрассудков. Но Кингсблад прошел сквозь горнило второй мировой войны, и это многое изменило в его облике. Лежа в госпитале, он мечтает, что солдаты, вернувшись домой, «подадут свои голоса за справедливость и процветание и за то, чтобы не было больше войны».

Именно мужество и чувство справедливости заставляют Нийла Кингсבלа обнаружить то, что он на $\frac{1}{32}$ принадлежит к расе отверженных, к неграм. Так антирасистская тема органически сливается в романе с другой, не менее важной темой гражданского мужества. Он «открывает» для себя негритянский народ, впервые проникнув в «гетто для цветных» и убедившись на собственном опыте в «диком, ни с чем не сравнимом идиотизме расовых теорий». Вчерашний «добропорядочный американец», он осознает

себя «борцом против Федеринга», и не только за себя лично, но и за свою семью и своих новых друзей-негров. Он не подчинился требованиям расистов, не покинул собственного дома, а встретил их с оружием. Ведь он был ветераном и снайпером!

В «Кингсбладе» писатель избежал примиряющего финала: его герой стал на путь протеста. Он ушел со страниц книги непобежденным — с поднятой головой и дымящейся винтовкой в руках!

Разоблачая расизм, Льюис в «Кингсбладе» показывает, что дух презрения к неграм, евреям и «прочим» составляет непременный элемент пресловутого «американизма».

В «Кингсбладе» автор запечатлел первые приметы того, что он назвал революцией. Гетто Гранд Рипаблик — это зеркало всей Америки. Льюис показывает молодое поколение «новых негров», которые не хотят мириться с угнетением. Важен и сдвиг Льюиса в отношении к коммунистам; с симпатией, хотя и бегло, обрисован в романе «самый левый» среди героев, ветеран войны Райан Вулкейп, произносящий «пламенные речи о расовом вопросе».

«Кингсблад» был последним творческим достижением Льюиса. Писатель старел, часто болел; его отлучки в Европу стали продолжительнее, все глубже обозначался его разлад с родной страной, вступавшей в полосу маккартизма, о котором он как-то очень метко сказал: «Я люблю Америку, но она мне не нравится».

Печать усталости лежит на его последних романах — «Богосискателе» («The God-Seeker», 1949), действие которого отнесено к эпохе аболиционизма, и «Мир так широк» («World So Wide», 1951), повествующем о быте скучающих богатых американцев в Европе. Синклер Льюис умер вдали от родины, в Риме, 10 января 1951 г.

Метод и стиль. «Истинный анатом американской культуры»¹, Льюис оставил после себя романы, до краев насыщенные реалиями быта, поэтому они сами кажутся почти вещественно ощутимым элементом этой культуры. Образы его слагаются из совокупности множества мелких деталей, относящихся к одежде, быту, убранству дома, манере говорить. Характерным для Льюиса было убеждение в том, что о нравственности, вкусах и морали американцев всего удобнее судить отнюдь не на основании речей политических деятелей и трудов историков, а на основании каталога фирмы «Сирс Робэкс», посылавшей товары по почте, ибо в этих товарах заключена «истинная вера» «среднего американца».

Вместе с тем детали в его книгах впечатляют не каждая сама по себе, а именно в совокупности, множественности. Вообще манера повествования Льюиса — «каталогизирующая», жесткая, суховатая; кажется, что пишет он не широкими густыми мазками, а гравировывает острой иглой по меди, вырисовывая с большим упорством,

¹ Слова Генри Менкена. Цит. по кн.: Mark Schorer. Sinclair Lewis: An American Life. N. Y., 1961, p. 741.

даже с некоторым педантизмом многие мелкие подробности. Но эта сухость манеры в известной мере соответствует стерильности, предности «бэббитовского образа жизни».

Объективное повествование сосуществует у Льюиса с различными видами иронии, гротеска, пародии, юмора. Писатель как бы подносит к изображаемому вогнутую линзу, что накладывает на объект или на отдельные его стороны сатирическую ретушь. Так, иронические «клише» и «формулы», обильно прославляющие стиль Льюиса, осмеивают хваленый американский стандарт, в них как бы аккумулируются «прописные истины» обывателя. Поточный характер американской «массовой культуры» вызвал к жизни другой льюисовский прием — комическое перечисление, когда писатель ставил в длинный ряд весьма разнородные понятия и предметы. В «Бэббите», например, упомянуты некие заочные курсы по радио, которые учили «Искусству писать короткие рассказы, Исправлению Памяти, Мастерству Киноактера и Развитию Духовных Сил, Банковскому Делу и Испанскому Языку, Хироподии и фотографии» и т. д. Важную роль играет иронический авторский комментарий, зачастую сопровождающий у Льюиса объективное изображение.

Ощущение подлинности изображаемого в его книгах усиливается введением в текст рекламных объявлений, деловых бумаг, текстов речей, газетных статей, «документального материала»; в его романах присутствуют как бы живые куски действительности. Но эти «документы» обладают, конечно, лишь мнимой подлинностью; они либо искусная стилизация, либо едкая, тонкая пародия.

Книги Льюиса исполнены национального колорита, который ощутимо представлен и в описаниях быта и в языке — в той разноголосой стихии американского просторечья, которая шумит на страницах его книг. У Льюиса абсолютный слух на живую речь героев, уловленную и переданную с почти магнитофонной точностью.

Убежденный реалист, Синклер Льюис не раз заявлял о своих симпатиях, довольно традиционных, и о вкусах, весьма «старомодных». Его писательское кредо заключалось в своеобразном культе максимально простого и естественного.

Метод Льюиса не свободен от недостатков. Иногда его книги страдают излишеством подробностей, растянутостью, нарочитой драматизацией сюжета. Скотт Фицджеральд, имея в виду «Главную улицу», писал, что ее автор «создает атмосферу, но не дает сюжета»; в другом месте он упрекал его за «недостаток отбора», «стремление высказать все разом»¹.

Произведения Льюиса — это пространный сага о бэббитовской Америке, объединенная не только общностью предмета изображения. Льюис создал свою географию (штат Уиннемак, города Зенит,

¹ Цит. по кн.: J. E. Miller. F. Scott Fitzgerald. N. Y., 1964, p. 121.

Монарк, Вулкан) и превратил эту область Америки с ее типичным среднезападным «миннесотским» пейзажем в плацдарм, на котором разыгрывал действие некоторых своих книг. В Зените жили не только Бэббит и его присные, но также его друг и духовный собрат Лоуэл Шмальц; там развернул свою бурную деятельность по борьбе с пороком Элмер Гентри, там в больнице стажировался Мартин Эроусмит. Романы Синклера Льюиса с их отчетливо выраженной эпической масштабностью можно назвать «энциклопедией бэббитовской Америки». Будущий историк, бесспорно, сможет судить по его книгам о существенных особенностях американской общественно-политической жизни между двумя войнами.

Романы Льюиса, напоминая по творческой целеустремленности Фолкнера, создателя округа Йокнапатофы и его обитателей, не были соединены столь органично; самый его принцип был не «генеалогическим», как у Фолкнера, а скорее «социологическим»; через его произведения тянулись «династии» героев, сходных по признакам классовым, общественным, даже профессиональным. Эта льюисовская типология сохранила свою жизненность. Ошиблись буржуазные критики, не раз упрекавшие Льюиса в том, что он «устарел», «сгущал краски», что Америка якобы уже переросла своего сатирика.

Подлинный аналитик американской действительности, он сумел многое предвидеть: в «Кингсбладе» предугадал негритянские выступления 60-х годов, в «У нас это невозможно» — вполне реальную опасность, грозящую сегодняшней Америке «справа» в лице голдуотеровщины и «ультра».

Лучшие книги Синклера Льюиса переиздают, читают, им суждена долгая жизнь.



ШЕРВУД АНДЕРСОН

Шервуд Андерсон (Sherwood Anderson, 1876—1941) родился на Среднем Западе Америки, в провинциальном городишке Кэмден (штат Огайо). Семья Андерсонов была довольно многочисленной и очень бедной: у Андерсона было шесть братьев и сестра. Семья вела кочевой образ жизни, переходя с места на место, так как у нее не было даже собственной лачуги. Отец семейства Джон Андерсон был умельцем — мастером на все руки: он понимал толк в кузнечном деле, был хорошим спорником, плотником, маляром, каменщиком. Мать Шервуда была прачкой.

Будущему писателю пришлось рано познакомиться с трудом: с восьмилетнего возраста он стал работать рассыльным, затем — газетчиком, пастухом. А когда ему исполнилось двенадцать лет, он стал маляром и работал вместе с отцом по десять-двенадцать часов в сутки. Учился Андерсон урывками, делая большие перерывы в занятиях, иногда бросая школу на несколько лет.

Подобно Джеку Лондону, он так и не сумел окончить колледж и получить систематическое образование. Пробелы в своих знаниях он впоследствии пополнял далекими странствиями, усиленным чтением и беседами с бывальными людьми. Не сразу нашел Андерсон путь в литературу, осознал свое призвание художника.

Двадцати лет от роду он покинул провинциальное захолустье и переехал в Чикаго — столицу Запада Америки.

С неослабевающей энергией юноша пытался завоевать место в жизни, достигнуть успеха, разбогатеть. К этому же стремились сотни тысяч и миллионы его сверстников, привлеченных в Чикаго миражем богатства и успеха: Андерсон тех лет — то грузчик на знаменитых чикагских бойнях, то маляр, то агент рекламного бюро. А в 1898 г. он был мобилизован в армию и принял участие в боевых действиях в период американо-испанской войны.

Демобилизовавшись в 1899 г., он снова окунулся в деловую жизнь Чикаго и вскоре начал преуспевать: в 1907 г. Андерсон стал управляющим, а в 1908 г. и владельцем посылочной фирмы в Огайо.

Казалось, что Андерсон сделался теперь типичным бизнесменом, интересующимся исключительно извлечением прибыли, игрой на бирже. Однако на тридцать пятом году жизни он внезапно почувствовал себя больным от той обстановки, в которой протекала

его жизнь. Ему опостылел его процветающий бизнес, стала противна роль предпринимателя; теперь его отношения с людьми представлялись ему нечистыми, основанными на лжи. Осознание глубокой неправоты американских порядков наполнило его беспокойством. Боль души заставила Андерсона бросить фирму и отойти от деловой жизни.

С жадным вниманием он начал изучать мысли, дела и души своих соотечественников, придирчиво оценивая каждый их поступок, каждое слово. Люди предстали перед ним в новом свете — не безликими и бездумными автоматами, без конца повторяющими на службе и на улице штампованные фразы о том, что Америка — страна свободы и равных возможностей для всех, где каждый, кто пожелает, может стать Фордом или Рокфеллером. Он сумел увидеть живых людей с их индивидуальной судьбой, надеждами, страхами, любовью, страданиями.

Он вскоре научился вникать в их интересы, приобщаться к их жизни, доходить до сокровенного смысла их существования. К своему писательскому труду Андерсон отнесся как к подвигу; он был одним из тех американских писателей XX в., кто не побоялся сказать правду об американском образе жизни, бесстрашно обнажил социальные язвы процветающего общества.

И публика, воспитанная на ложной героике так называемой «литературы красной крови» и голливудских идиллиях о ковбоях, внезапно поняла, что перед ней крупный талант, который говорит ей беспощадную правду, о которой боялись даже вскользь упоминать многие даровитые американские художники начала века.

«Мы стали какими-то другими людьми с тех пор, как среди нас появились его рассказы и романы, — писал один литературный критик тех дней. — Мы как-то по-другому смотрим на те улицы, по которым ходим, на людей, которых встречаем...»

Андерсон нанес своими рассказами сокрушительный удар мифу об Америке — Америке вечно юной, бешено-активной, страстно-деловой. На страницах его книг возникает гротесковый портрет той Америки, в которой сгнили и рухнули устои демократии и разума, Америки, пораженной безумием, где «торжествует яйцо» — символ болезненной никчемности и тягучей нелепости (рассказ «Триумф яйца»).

Первые новеллы Андерсона появились на страницах американской периодики в 1914 г. Через два года он опубликовал свой первый роман «Сын Уинди Макферсона» («Windy McPherson's Son»), в 1917 г. — второй («Люди на марше» — «Marching Men»). Эти книги, хотя и отмечены индивидуальностью стиля и социальной заостренностью темы (в первой из них говорится о духовном кризисе благоденствующего предпринимателя, во второй — о героическом бунтаре, поднявшемся из «низов» и бросившем гневный вызов преуспевающей Америке), еще не совершенны в художественном отношении. Они не стали событием в литературной жизни США;

широкая известность пришла к их автору лишь в 1919 г., после выхода в свет первого (и самого лучшего) сборника новелл Андерсона «Уайнсбург, Огайо» («Winesburg, Ohio»).

Литературное наследие Андерсона сравнительно обширно, но весьма неравноценно. Его романы, за исключением «По ту сторону желаний» («Beyond Desire», 1932 — о стачке текстильщиков в штате Северная Каролина в 1929 г.), уступают в идейно-художественном отношении его рассказам. Они не лишены историко-литературного и познавательного интереса, но в целом малоудачны. «Бедный белый» («Poor White») — попытка сочетать трезвую критику капиталистического производства с наивным романтическим требованием возврата к патриархальным, «доиндустриальным» нормам жизни и быта. В романах «Много браков» («Many Marriages», 1923) и «Темный смех» («Dark Laughter», 1925) отдана щедрая дань фрейдистской трактовке интимной жизни человека. Их «натужный психологизм» и одержимость сексом зло высмеял Хемингуэй в пародии «Вешние воды» (1926). Особняком стоят автобиографические книги Андерсона, в частности заслуженно известная «История рассказчика» («A Story-Teller's Story», 1924) — удивительное, проникновенно-лирическое и горькое повествование, одно из лучших в этом жанре в американской литературе.

Однако самой значительной, бесспорной частью наследия Андерсона были и остаются его новеллы.

Новеллы. Рассказы Андерсона собраны в несколько сборников, лучшие из которых — «Уайнсбург, Огайо», «Триумф яйца» («The Triumph of the Egg», 1921), «Конь и люди» («Horses and Men», 1923). Многие новеллы, опубликованные в свое время в разных изданиях, впоследствии не были включены автором в сборники, в том числе такая, например, блистательная вещь, как «Шедевр Блекфута». Этот рассказ утверждает всем своим образным строем жесткую и суровую истину: настоящее искусство способно возвыситься над своим создателем, оно органически противится тому, чтобы его превращали в предмет купли-продажи.

Стиль, мастерство психологического анализа, интонационный «ключ» Андерсона-новеллиста оказали в свое время благотворное воздействие на начинающих литературную карьеру Фолкнера и Хемингуэя. Рассказ Андерсона вобрал лучшее из национальной новеллистической традиции, будучи в то же время явлением оригинальным и новаторским. Так, писатель отверг принципы сюжетной новеллы с четкой композицией и парадоксально-острой развязкой (О. У. Холмс, О. Генри). Динамизм действия заменен им диалектикой настроения, незримыми переменами в чувствах и душевных движениях действующих лиц, которые он фиксирует с точностью и скрупулезностью тонкого психолога. Разрабатывая художественные средства, позволяющие ему проникнуть в глубь человеческого сердца и проследить всевозможные оттенки переживания и ощущение

ния, Андерсон опирался на опыт не только своих соотечественников и современников (американских романтиков, Т. Драйзера, которого он высоко ценил, Г. Джеймса, Г. Стайн), но и классиков русской литературы.

«Читая мои рассказы, — писал он своему русскому переводчику, — вы должны были заметить, что я очень многим обязан вашим русским писателям, и я буду очень рад, если смогу хоть немного уплатить долг, доставляя эстетическое наслаждение русским читателям, или показать русскому народу более полно жизнь в Америке. До тех пор, пока я не нашел русских прозаиков, ваших Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова, я никогда не читал прозы, которая бы меня удовлетворяла...»

На протяжении своего творческого пути Андерсон испытывал воздействие разного рода эстетических (от реализма до модернистской школы Г. Стайн) и социальных идей. Писатель-гражданин, Андерсон дерзко и бесстрашно выступил в годы жестокого экономического кризиса 30-х годов против бесчеловечной власти монополий; совместно с Драйзером, Синклером Льюисом, Хемингуэем, Скоттом Фицджеральдом, Линкольном Стеффенсом и другими мастерами американской культуры Андерсон протестовал в печати против репрессий, которым подвергались бастующие горняки Харлема, безработные батраки Юга, рабочие промышленных центров. Впоследствии его радикализм пошел на убыль, но своих демократических симпатий и убеждений он никогда не менял. Этим демократизмом, доходящим до боли сострадания к простому человеку в «каменных джунглях» проникнуты его лучшие книги, и в первую очередь его новеллы.

С неподражаемым мастерством рисует Андерсон неведомые миру страдания миллионов рядовых американцев, задыхающихся в ядовитой атмосфере ненависти, всеобщего отчуждения, глухой вражды. Глубокого и незаметного трагизма исполнена, например, история молодой девушки, томящейся в провинциальном захолустье в напрасной жажде счастья, простора, света... «Все эти три томительных года... — сообщает автор, — она только ждала. По утрам у нее была работа по хозяйству, а остальная часть дня как-то проходила. Вечером отец отправлялся в город, а она сидела с матерью. Они почти не разговаривали. Затем Розалинда уходила к себе и долго лежала в постели без сна, в каком-то странном нервном состоянии, страстно желая чего-то, что никогда не случалось» («Из ниоткуда в ничто»). Герой другой новеллы дожид до седых волос в этом жадном и напрасном ожидании, что случится что-то значительное, необыкновенное; герой новеллы «Братья» — сгорбленный старичок с маленькой собачкой на руках — имеет обыкновение часами стоять на околице деревушки, возле широкого пыльного тракта, что ведет к огромному, многолюдному Чикаго. Он останавливает редких здесь прохожих, чтобы обменяться с ними парой фраз.

«Вся история одиночества людей, их стремление к недостижимой красоте, пыталась выразить себя устами этого жалкого бормочущего старика...» Собственная его жизнь промелькнула, как бесцветная, мимолетная тень, но он изо всех сил стремится доказать прохожим, что он — личность значительная, незаурядная. Для этого он прибегает ко лжи, уверяя, что его сестра замужем за знаменитым Карузо. А в другой раз он таинственно сообщает, что его родной брат — убийца. Все знали, что у старика не было ни братьев, ни сестер. Но однажды в Чикаго и в самом деле случилось убийство, о котором заговорили все газеты. И старик не преминул воспользоваться этим и приписать печальную «славу», преступления своему несуществующему брату. На самом деле убийство совершил мастер велосипедной фабрики. Казалось, что этот человек жил спокойной, размеренной жизнью — «по вечерам мастер сидел при электрическом свете с женой и тещей. Двое детей спали в соседней комнате. В скором времени жена ожидала третьего ребенка. Сегодня муж ходил с ней в кино, и скоро они вместе лягут спать.

Вот он лежит с открытыми глазами и думает. Прислушивается, как скрипят пружины кровати в другой комнате, где его теща укладывается спать. Жизнь заключена в слишком тесные рамки. Он будет лежать в напряженном состоянии, ожидая — ожидая чего?»

Мастер точно так же, как и старик на дороге, мечтает о красоте, об участии, дружбе, большой, светлой любви... но всего этого ему не может дать унылое, монотонное чередование безотрадно-болотных буден, выпадающих на долю каждого, кто должен ежедневно идти по гудку к семи часам утра к проходной будке чикагских заводов.

И от этого томительного однообразия человек внезапно обезумел: возвращаясь с женой домой после обычного вечернего сеанса в кино, он выхватил нож из кармана и нанес женщине несколько сильных ударов в спину...

Немые муки одиночества, неудачные попытки найти хоть одну родственную душу и стремление обрести сочувствие, моральную поддержку, напрасная жажда счастья, любви, настоящей деятельности — вот что характерно для героев и героинь большинства лучших произведений Андерсона.

Таков, например, очень неглупый, начитанный Мелвил Стонер и его соседка — красавица Розалинда Уэлси (рассказ «Из ниоткуда в ничто»), таковы Элси Линдер из новеллы «Уроженка Новой Англии» и талантливый педагог Уинг Бидлбом (рассказ «Руки»), навсегда отказавшийся от преподавания в школе после того, как он сделался жертвой произвола со стороны невежественных и грубых фермеров. Таковы многие другие герои писателя.

Смысл и внутренняя «настроенность», интонация новелл Андерсона раскрываются во вступительном рассказе к сборнику «Уайнсбург, Огайо», который назван «О гротескных людях».

Гротескны люди, изуродованные жизнью в обществе, пораженном безумием наживы. Для них, говорит Андерсон, не существует обычных человеческих радостей жизни, у них нет семейного счастья и любви. Потерпев поражение в жизненной борьбе, они утрачивают силу воли, способность постоять за себя. Комплекс неполноценности присущ в той или иной мере каждому, кто родился в современной Америке и кто мирится со скверной бытия. Правда, случается, что «гротескные люди» пробуют протестовать против унижительного, жалкого положения, что они занимают в мире бизнеса. Но это по большей части лишь эксцентрические, дикие выходки, непонятные для окружающих. Так Элмер Коули, ненавидящий мир мещан провинциального городка Уайнсбурга, спасается от него бегством. Его месть находит свое выражение в том, что он сбивает с ног сильным ударом кулака юношу Джорджа Уилларда — корреспондента местной газетенки, помещавшей на своих страницах нелепые городские сплетни и слухи.

Джордж Уиллард — герой ряда новелл Андерсона. Он родился в Уайнсбурге; он не успел еще в полной мере воспринять мораль мещан-обывателей. Жажда успеха и денег еще не овладела целиком его душой. Мать Джорджа мечтает о том, чтобы ее сын никогда не стал бизнесменом. «Пусть никогда не будет он преуспевающим и самодовольным», — говорит она перед своей кончиной.

Алчность, чванство, самодовольство мещан — и добропорядочных и линчевателей — глубоко ненавистны Андерсону. В целом ряде новелл он показывает, что мещанская косность, пошлость, звериная злоба и предрассудки губят все то светлое, чистое, передовое, что появляется на американской почве.

Весь уклад жизни в Америке способствует утрате взаимопонимания, нравственному одичанию людей. Герою рассказа «Повесть о человеке» поэту Эдгару Уилсону Америка представляется страной, разделенной высокими серыми стенами на сотни тысяч крохотных тюремных камер. Эти стены старательно возводят всю жизнь мещане-обыватели, причем каждый стремится построить свою стену как можно выше. «Хороший забор — хороший сосед» — вот их излюбленная фраза, выражающая их взгляд на мир и себе подобных.

Поэт Эдгар Уилсон противопоставляет антисоциальным устремлениям дикарей XX столетия свой гуманизм, он призывает людей к единению, к дружбе, он зовет их жить и трудиться сообща.

Однако косный мир мещан не прощает поэту его независимости, стремления «обнаружить всю фальшь, облегающую миллионы жизней».

Нанесенная поэту тяжелая душевная травма убивает в Уилсоне художника и гражданина. Не менее свирепо расправляется мир доллара и с талантливым живописцем Блекфутот («Шедевр Блекфута»), смелым творцом красоты, которого алчный скупщик доводит до сумасшедшего дома.

Губительная власть «больших денег» особенно выпукло прослежена в новелле «Братья и смерть».

Герой ее помещик Джон Грей — олицетворение беспощадной власти частной собственности. Для него не существует никаких иных соображений и мотивов, кроме соображений пользы, выгоды. Он безжалостно выгоняет из дому старшего сына Дона только за то, что тот воспротивился решению отца срубить деревья, украшавшие участок на ферме. Но Дон вскоре подавил свой протест и вернулся домой с изъявлением покорности, «боясь лишиться своих владений, своей удачи, своей очереди распоряжаться». И эту сделку с совестью во имя приобретения собственности автор считает духовной смертью человека, преращением его в безумный механизм для выколачивания долларов.

Герои большинства рассказов Андерсона спасаются бегством. Они капитулируют перед окружающей их жестокой действительностью.

«Мои собственные рассказы, рассказанные и нерассказанные, полны побегими — ночью по реке в лодке с течью, побегими от создавшегося положения, побегими от скуки, от притязаний, от тяжелой серьезности мнимых художников», — писал Андерсон в «Истории рассказчика». Побег, бегство — в прямом смысле воздух, которым дышат его герои. У них не остается ни мужества, ни сил для борьбы.

Ни в одном из своих рассказов Андерсон не вывел счастливых любовников, не изобразил счастливый брак. Любовь приносит его героям и героиням лишь страдание и гибель («Повесть о человеке», «Другая женщина», «Смерть»).

Основа творчества Андерсона — ненависть к миру частной собственности и его законам. Грустные, а порой и жестокие истории-притчи о «гротескных людях», жертвах и обвинителях этого мира, которые он рассказал, и та пронзительная сила участия, то виртуозное мастерство проникновения во внутренний мир человека, с какими он сделал это, — вот что ставит его в один ряд с большими мастерами американской прозы XX в. Психологическая новелла Андерсона — явление в истории американской литературы, несомненно, выдающееся.



ФРЕНСИС СКОТТ ФИЦДЖЕРАЛЬД

Фицджеральд, один из характерных представителей литературы «потерянного поколения», назвал свою эпоху джазовым веком. «Ритмы джунглей и ностальгическое завывание джаза, — пишет английский критик К. Кросс, — идеально выражали то безнадежное отчаяние, с которым молодые мужчины и женщины Фицджеральда пытались насытить сладостным опытом каждое дорогое убегающее мгновение юности»¹.

Сам термин «век джаза» дал новую оценку послевоенной Америки. Он выразил ощущение неустойчивости, мимолетности жизни, во всяком случае в понимании жизни многими молодыми людьми, изверившимися в ней и спешившими жить и тем самым убежать, пусть иллюзорно, от своей «потерянности».

Фрэнсис Скотт Фицджеральд (Francis Scott Fitzgerald, 1896—1940) происходил из состоятельной семьи, учился в Принстонском университете, где остро ощутил различие между собой и детьми более богатых родителей. Он был призван в армию, но на фронт не попал.

Еще во время учебы в Принстоне Фицджеральд приобрел, как он писал впоследствии, «прочное недоверие, враждебность к классу бездельников — не убеждения революционера, а затаенную ненависть крестьянина. В последующие годы я никогда не мог перестать думать о том, откуда появлялись деньги моих друзей, не мог перестать думать, что однажды нечто вроде права сеньора может быть использовано одним из них по отношению к моей девушке».

Это острое затаенное чувство недоверия к богачам пронизывало все творчество Фицджеральда — от самого начала до оставшегося незавершенным романа из жизни «сильных мира сего», «Последний магнат» («The Last Tycoon», 1941). В то же время оно вселяло в душу писателя неверие и разочарование. Он с трудом опубликовал свои первые рассказы и быстро обнаружил, что серьезные произведения не печатаются массовыми журналами, которые способны платить большие гонорары, а принимаются лишь так называемыми маленькими журналами. И молодой писатель был

¹ K. G. W. Cross. Scott Fitzgerald. Edinburgh — London, 1964, pp. 32—33.

вынужден, подобно Джеку Лондону, временно поступаться своими убеждениями ради высоких гонораров.

Интересно понимание реализма Фицджеральдом. Писатель выступает за реализм, но для него реалистический рассказ — одновременно «цинический» и «пессимистический». Реализм в представлении Фицджеральда был в это время неизбежно связан с пессимизмом и даже с цинизмом. Впрочем, цинизм Фицджеральд проявлял в большей степени тогда, когда он писал рассказы, не соответствующие его писательскому кредо. Что касается цинизма, о котором говорит Фицджеральд, то в лучших его рассказах это был прежде всего цинизм по отношению к буржуазным ценностям. В этом цинизме было много здорового.

Начало творчества. Первый роман Скотта Фицджеральда «По эту сторону рая» («This Side of Paradise», 1920) сразу же принес ему славу и известность. В нем проявилась основная тенденция творчества Фицджеральда: обращение к проблеме богатства и его воздействия на судьбу человека. Один из героев романа протестует против нищеты, на которую были обречены миллионы американцев, он не хочет быть в их числе: «Я не люблю бедных людей... Я ненавижу их за то, что они бедные. Бедность когда-то была прекрасна, но теперь она отвратительна. Это самая отвратительная вещь в мире. По существу, лучше быть развращенным и богатым, чем невинным и бедным».

Но перспектива нищеты толкает Амори к радикализму, заставляет сочувственно отнестись к социалистическим идеям: «Я устал жить при системе, при которой самый богатый человек получает самую прекрасную девушку, если он хочет ее, при которой художник без постоянного дохода должен продавать свои таланты пуговичному фабриканту... Социальная революция может поднять меня на вершину. Конечно, я самолюбив... Я ненавижу бизнес, я люблю перемены и убиваю свое сознание... Я продукт гибкого ума беспокойного поколения и имею все основания отдать свой ум и перо радикалам». Хотя личные мотивы как раз и мешают ему стать социалистом, логика жизни толкает его к социалистическим идеям.

«Рассказы о веке джаза». Ненависть к богатым — определяющий мотив творчества Фицджеральда — выявилась в его «Рассказах о веке джаза» («Tales of the Jazz Age», 1922). Эта тенденция составляет суть рассказа, выдержанного в духе традиций американского фольклора, — «Бриллиант величиной с отель Риц». Один из героев этого рассказа-притчи, подобный всемогущему Дэви Крокету из рассказов-анекдотов Дальнего Запада, сказочно богат. Он владелец бриллианта величиной с отель и считает себя всемогущим, даже пытается дать взятку богу. Смысл новеллы раскрывается в реплике одного из персонажей: «Во всем мире только бриллианты, бриллианты и, может быть, жалкий дар разочарования».

Подкупить бога владельцу гигантского бриллианта не удалось, и тем не менее в земной жизни Америки только владельцы таких

бриллиантов являются хозяевами жизни. Бриллианты приводят в действие то, что Фицджеральд называл «жалким даром разочарования». Всемогущество богачей вызывало в Фицджеральде это разочарование, этот пессимизм и даже цинизм. Особенно зло выступает писатель против богатства в рассказе с характерным названием «Богатый парень». Во вступлении он пишет: «Даже думающие и бесстрастные репортеры жизни сделали страну богатых такой же нереальной, как и страну сказок. Дайте мне рассказать вам о самых богатых. Они отличаются от вас и от меня. Они рано постигают власть и наслаждение. От этого с ними что-то происходит; они мягче там, где мы жестки, циничны там, где мы доверчивы. Таким образом, если только вы не родились богатым, понять это очень трудно. В глубине души они убеждены, что они лучше, чем мы, потому что мы сами должны зарабатывать себе на хлеб и пристанище. И тогда, когда они погружаются в нашу жизнь или даже тонут и опускаются ниже нас, они все равно продолжают считать себя лучшими, чем мы. Они другие. Единственный способ, которым я могу описать Энсона Хантера, — это подходить к нему так, как если бы он был чужестранцем, и упорно придерживаться этой моей точки зрения. Если я приму его точку зрения хотя бы на миг, я пропал — я ничего не покажу, кроме нелепой кинокартины».

Фицджеральд рассказывает о судьбе Энсона, человека фантастически богатого, который к тридцати годам становится стариком. У него нет семьи, хотя он был знаком со многими женщинами и неоднократно собирался жениться. Он жесток по отношению к женщинам, с которыми близок, его жестокость порождена богатством, ощущением того, что ему все позволено, и полным пренебрежением к человеческим, гуманным сторонам жизни. Он вмешивается в судьбу своей тетки, когда узнает, что она изменяет дяде: он читает нотацию женщине, которая старше его, и ее любовнику. После этого разговор любовник кончает жизнь самоубийством, а через некоторое время умирает и тетка. Энсон «никогда не винил себя за участие в этом деле. Ситуация, которая вызвала его, была создана не им». Он полагает себя «правой стороной» и продолжает считать себя подлинным столпом общества.

Богатство обеспечило Энсону положение в высшем свете и в мире бизнеса. Вместе с тем в Хантере есть какая-то червоточина, которая губит его, делает его человеком бессодержательным, — червоточина, связанная с его богатством. У него «совсем не было того качества, — отмечает Фицджеральд, — которое по-разному называют то идеализмом, то иллюзиями». Энсон принимал безоговорочно мир больших финансов и экстравагантностей, разводов и развлечений, снобизма и привилегий. Большинство наших жизней кончается компромиссом — компромиссом началась его жизнь».

Этот компромисс с жизнью и есть та червоточина в характере Энсона, которая губит в нем человека, если компромисс с жизнью достигается за счет человечности. Энсону кажется, что деньги мо-

гут все, что они дают ему чувство превосходства над людьми. Для Фицджеральда это чувство было равнозначно враждебности к человеку, к человеческому, делало героя «чужестранцем». «Богатый парень» Энсон для Фицджеральда — человек другой социальной породы.

Для Фицджеральда категория богатства не была чисто экономической категорией, и это тонко подметил Хемингуэй. В рассказе «Снега Килиманджаро» писатель Гарри вспоминает о Фицджеральде: «Богатые — скучный народ. Все они слишком много пьют или слишком много играют в триктрак. Скучные и все на один лад. Он вспомнил беднягу Скотта Фицджеральда, и его восторженное благоговение перед ними...»

Хемингуэй прав, утверждая, что для Фицджеральда богатые были особой расой, но с ним нельзя согласиться, когда он говорит о восторженном благоговении Фицджеральда перед ними. Да, Фицджеральд понимал, что богатство приносит много благ человеку в буржуазном мире, но он не столько благоговел перед богатыми, сколько ненавидел их. Для него богатство не сводилось только к количеству денег, находящихся в руках того или иного человека. Богатые действительно были для него особой расой, но не биологически, а социально. Богатство с точки зрения Фицджеральда — явление не только экономическое, оно имело для него определенные моральные, этические стороны. Духовная глухота богатых, дегуманизирующая сила богатства — вот основное этическое свойство этой расы. И Хемингуэй, конечно, едва ли прав, заявляя устами своего героя, что эта раса богатых была окутана «дымкой таинственности» для Фицджеральда. Наоборот, Фицджеральд своим творчеством стремился проникнуть в чуждый ему мир богатых, чтобы рассказать о нем не так, как это делалось в дешевых и нелепых кинофильмах голливудского производства.

В этом глубоком ощущении социальных аспектов американского общества и тесной связи социальной и морально-этической сторон основного его конфликта, порождающего «американские трагедии», — главный пафос раннего творчества Фицджеральда.

Трагизм американской жизни видел и Хемингуэй, но причины его они понимали по-разному. Хемингуэй, не принимая позиции Фицджеральда, в рассказе «Снега Килиманджаро» и особенно в повести «Праздник, который всегда с тобой» пытался высмеять Фицджеральда как бытописателя богатых, и в этом он был неправ, хотя понятно и оправданно его огорчение по поводу неумеренной растраты таланта Фицджеральда в поденной работе для массовых журналов, где он пытался получать большие гонорары.

В отношении Хемингуэя к Фицджеральду сказалось различие их творческих индивидуальностей. Хемингуэй стремился показать сильного, мужественного человека. Поиски настоящей человечности вели его к людям, лишенным страсти к наживе и преуспеянию. Человечность же Фицджеральда проявлялась в его ненависти к бо-

гатым, стремлении показать, как богатство убивает людей. И когда героями Фицджеральда становились люди, не растленные богатством, эти человеческие герои оказывались жертвой бесчеловечности богатых, были не в состоянии противостоять богатым.

Фицджеральд всегда высоко ценил Хемингуэя и преклонялся перед его талантом. Хемингуэй же, говоря о своих симпатиях к Фицджеральду, был к нему очень (и, пожалуй, не всегда справедливо) строг. Хемингуэя отпугивали такие стороны в творчестве Фицджеральда, которые заставляли самого Фицджеральда говорить о своем цинизме и пессимизме. Хемингуэй сам был во многих своих произведениях пессимистичен, но цинизм, даже в фицджеральдовском смысле, был для него неприемлем.

У Фицджеральда было постоянное ощущение глубокой беды и несчастья, грядущей катастрофы, которая угрожает Америке. «Все истории, которые приходили мне в голову, — писал он, — имели оттенок катастрофы». «Ощущение катастрофы, — пишет английский критик Кросс, — в самом центре работы Фицджеральда»¹.

Это не просто ощущение — это апокалипсическое откровение о катастрофическом трагизме американской жизни, которым проникнуто все творчество Фицджеральда и которое сближает его с Драйзером. Характерно, что из писателей «потерянного поколения» только Фицджеральд был ценителем и поклонником таланта Драйзера. Хотя изящный и легкий стиль Фицджеральда был далек от тяжеловесного и насыщенного множеством деталей стиля Драйзера, у обоих писателей было нечто общее не только в отношении к буржуазной Америке; их сближала своеобразная «поэзия отрицательных величин», которая наглядно проявилась в «Трилогии желаний» Драйзера, а у Фицджеральда — во многих его произведениях, и прежде всего в романе «Великий Гэтсби» («The Great Gatsby», 1925).

«Великий Гэтсби». Эту книгу сам Фицджеральд считал высшим своим достижением и выражением главного направления своего творчества. Герой, по имени которого назван роман, участвовал в первой мировой войне и дослужился до чина майора. Вернувшись на родину, он оказался без средств к существованию. Голодного, его подобрал биржевой спекулянт и мошенник Вольфсхейм и вовлек в свою компанию. Гэтсби стремится спрятаться под личиной преуспевающего мецената, каким он предстает перед глазами своих соседей по роскошной загородной вилле, где он устраивает частые пышные приемы, переходящие в оргии. Но случай раскрывает прошлое Гэтсби и проливает свет на его карьеру.

Первоначальное название романа «Среди мусорных куч и миллионеров» выявляет в какой-то степени основной его смысл — контраст между огромными материальными богатствами и духовной ни-

¹ K. G. W. Cross. Scott Fitzgerald, p. 34.

щетою тех, кто ими обладает. Гэтсби — нувориш. Богатство для него — не самоцель, но средство для того, чтобы иметь все, что могут дать деньги. В деньгах Гэтсби видит ключ к счастью. Эта мысль наиболее наглядно выявлена в отношении Гэтсби к Дейзи Бьюкенен, жене богатого соседа, которую Гэтсби полюбил еще в юношеские годы, но не смог на ней жениться из-за бедности. Дейзи несчастна, ее муж, богатый человек, не любит ее. Гэтсби казалось, что его счастье близко, но ему не удается его добиться, и этому мешает не только муж Дейзи, но и сама Дейзи. В ее характере появляются новые черты. Гэтсби говорит о Дейзи: «Ее голос полон денег», а это предполагает не только богатство Дейзи, но и принадлежность к расе богатых, то есть вполне определенные черты ее морального облика.

У Дейзи нет уже настоящего чувства к Гэтсби, и он сознает свое моральное банкротство еще до того, как было раскрыто его прошлое. Встреча с Дейзи показывает ему, что не только его мечта оказывается неосуществимой, но что и Дейзи и он сам убиты своим богатством, убиты морально.

Часто говорят, что для Фицджеральда Гэтсби чуть ли не положительный герой. Едва ли это так. Гэтсби практически становится человеком того же круга, что и Том Бьюкенен, Дейзи и другие участники его оргий. Фицджеральд восхищается, может быть, сила и энергия этого человека, которые так отличают его от Тома Бьюкенена, но это не меняет того очевидного факта, что для автора Гэтсби отнюдь не является положительным героем. Различие между Гэтсби и Бьюкененом Фицджеральд усматривает в разном их отношении к богатству: для Бьюкенена оно существует от рождения и определяет его социальный и моральный облик ненавистного Фицджеральду богатого человека; Гэтсби также богат, но его богатство — результат собственных усилий — лишь средство осуществления его самых заветных устремлений. В этом смысле Гэтсби в чем-то сродни драйзеровскому Каупервуду, для которого деньги также не самоцель, а лишь средство для реализации его необузданных желаний. И подобно тому как Каупервуд становится стойком, убедившись в том, что деньги бессильны принести ему счастье, так и Гэтсби не обретает счастья разбогатев. Счастье не покупается за деньги.

И Драйзер и Фицджеральд любят силу и энергию своих героев. Оба писателя в какой-то степени идут здесь по пути Бальзака, которого они высоко ценили. К ним в известной мере можно отнести замечание советского исследователя творчества Бальзака В. Р. Гриба относительно некоторых особенностей поэтики «Человеческой комедии»: «Главный эффект «Человеческой комедии» состоит в удивлении перед контрастами парижской жизни, перед моральными чудовищами, которые шевелятся на дне большого города. Поэзия Бальзака — это поэзия отрицательных величин... Гобсек, Вотрен, Растиньяк пользуются уважением и даже любовью авто-

ра, несмотря на то, что они отнюдь не являются героями добродетели»¹.

Фицджеральд, как и Драйзер, следует этой традиции Бальзака. Для него Гэтсби интересен не как объект «разоблачения» (таким объектом выступает скорее Том Бьюкенен), но и не как образец неспорченного человека — Гэтсби не блещет добродетелями, да и нажился он на биржевых спекуляциях и мошенничествах. Фицджеральда привлекают его энергия и сила и тревожит пустая трата человеческих возможностей. Гэтсби, подобно Каупервуду, — фигура в определенной степени трагическая. Это — трагедия «отрицательных величин», трагедия незаурядной личности, которая отдала себя служению бесполезному делу — накоплению денег. В богатстве думали эти люди обрести ключ к человеческому счастью, с его помощью стремились добиться осуществления своих мечтаний — и ошиблись, тем самым доказав бесплодность и бессмысленность погони за деньгами.

Не случайно многие американские критики справедливо говорят о трагедии Гэтсби, о том, что Гэтсби чувствует несостоятельность своей «американской мечты», и подчеркивают при этом сугубо американский характер судьбы Гэтсби. И действительно, в чем-то трагедия Гэтсби близка к трагедии Гриффитса у Драйзера. И Гриффитс и Гэтсби стремятся к богатству. Но если Клайд Гриффитс — человек обычный и заурядный, и именно заурядность и эта обыденность приводят его к гибели при попытке осуществить эту мечту, то Гэтсби — человек иной, необычный, вызывающий восхищение смелостью своих действий и силой своей личности. Если Гриффитс погубил Роберту, стремясь жениться на богатой девушке, то Гэтсби добивается богатства ради того, чтобы завоевать право на любимую женщину, но это оказывается невозможно, и в этом его трагедия. Судьбы Гэтсби и Гриффитса не похожи одна на другую, но первопричина катастрофы одна — это «американская трагедия», трагедия человека, погубленного буржуазной Америкой с ее девизом: деньги все могут.

Ненависть Фицджеральда к богатству, к богатым нашла в романе «Великий Гэтсби» наивысшее выражение. Богатство перерождает и самого Гэтсби — характерно, что он даже изменил имя и фамилию; Джон Гэтс — так его звали на самом деле. В юношеские годы он составил план своего самоусовершенствования, но жизнь заставила его отказаться от работы над собой и посвятить себя погоне за деньгами — за той призрачной властью над душами людей, которую дает богатство. Разбогатев, он носит другую фамилию не только с целью скрыть прошлое — это символ его перевоплощения в «чужестранца».

«Великий Гэтсби» — подлинно трагический роман. Опубликованный одновременно с «Американской трагедией», он развивал те

¹ В. Р. Гр и б. Избранные работы. М., ГИХЛ, 1956, стр. 267—268.

же идеи, хотя выявлял их в иной художественной манере, также близкой к Драйзеру, но к Драйзеру скорее «Трилогии желания», чем «Американской трагедии».

«Поэзия отрицательных величин» в «Трилогии желания» и «Великом Гэтсби» предполагает всестороннее раскрытие того, что Фицджеральд назвал в романе «Прекрасные и проклятые» («The Beautiful and the Damned», 1922) «бессмысленностью жизни», «бессмысленностью всего этого».

По той же линии шло и последующее развитие творчества Фицджеральда. Его роман «Ночь нежна» («Tender is the Night», 1934) также посвящен теме разрушения человека, соблазненного богатством, трагедии человека, который любит богатую женщину, но губит ради этой любви свою жизнь.

Трагедии Гэтсби и героя романа «Ночь нежна» Ричарда Дайвера были близки и самому Фицджеральду, который вынужден был часто писать рассказы, не вызывающие у него удовлетворения, писать ради заработка, ради того, чтобы иметь больше денег. Эту свою трагедию Фицджеральд глубоко понимал и осознавал; в данном отношении тревога Хемингуэя за его талант была вполне обоснована.

Фицджеральд пытался найти новые ценности, которые можно было бы противопоставить призрачным ценностям буржуазной цивилизации. Он читал «Капитал» Маркса, интересовался социалистическими идеями. Но они не отразились в его творчестве — не только потому, что он не стал социалистом, хотя, судя по всему, сочувствовал прогрессивным движениям своего времени, но и в силу его творческой индивидуальности.

Известный американский историк литературы Уиллард Торп утверждает, что современная репутация Фицджеральда в большой степени основана на том, что писатель был своеобразным летописцем поступков американских богачей и мотивов этих поступков¹. Но если Фицджеральд и был таким летописцем, то отнюдь не беспристрастным. Он утратил веру в буржуазные идеалы, а новых ценностей не обрел, что и определяет многие особенности его творчества и стиля. Но он никогда не терял художественной зоркости в изображении «бессмысленности всего этого» и даже свою «потерянность» сумел превратить в источник социально-этических откровений о мире богатства, растлевающего человека.

¹ Willard Thorp. American Writing in the Twentieth Century. Massachusetts, 1960, p. 119.

Путь Дос Пассоса (John Dos Passos P., 1896) в литературе во многом напоминает путь других представителей «потерянного поколения». Накануне первой мировой войны он учился в Гарвардском университете. Как писал сам Дос Пассос, он «находился тогда под большим влиянием статей Джона Рида».

«Я поступил добровольцем в Красный Крест и отправился на фронт с французскими войсками... Я был в 1917 г. под Верденом, а в конце года меня перевели в Италию... Весь опыт, пережитый мной в связи с войной, имел для меня огромное значение; я впервые почувствовал себя стоящим в самом низу социальной пирамиды, где человек равен собаке, и далеко от стен той башни из слоновой кости, за которой пребывает интеллигенция, и я ощутил на себе весь гнет капиталистического общества»¹.

Начало творчества. Война, очевидцем и участником которой стал Дос Пассос, заставила его по-новому посмотреть на капиталистическое общество. Свое неприятие его он выразил в первой же своей книге, которую опубликовал в 1920 г. под названием «Посвящение одного молодого человека — 1917». («One Man's Initiation»). В этой небольшой автобиографической книге рассказывалось о судьбе американского юноши Мартина Гоу, который едет во Францию, чтобы участвовать там в войне в составе санитарного отряда. В повести очевидным образом выражено неприятие буржуазного мира и империалистической войны. Эта повесть Дос Пассоса, изданная в Англии, была первым американским антивоенным произведением.

Судьба Мартина Гоу рассказана в виде своеобразных, внешне не связанных между собой кусков его внутренних монологов. Эта разорванность композиции была, очевидно, призвана передать наиболее полно внутренний мир Мартина, точнее — крушение внутреннего мира молодого американца, которое и было его посвящением в жизнь 1917 г.

Первая повесть послужила своеобразным наброском романа «Три солдата» («Three Soldiers», 1921), рассказывающего о судьбе трех американцев, участников первой мировой войны. В этой книге

¹ «Вестник иностранной литературы», 1928, № 9, стр. 132.

еще ошутимее стремление Дос Пассоса отказаться от традиционной формы романа, от единого сюжета. В центре внимания автора — судьба трех молодых людей. Один из них — Дэн Фюзелли — мечтает стать капралом. Он любит девушку Мэб, которая осталась в Сан-Франциско, где он работал в магазине оптических приборов. Другой, Крисфильд, — из Индианы, с двадцати лет работал на ферме. Наконец, Джон Эндрюс — композитор. Теперь все они солдаты и представляют как бы различные слои американского общества и различные районы Соединенных Штатов. Судьба трех солдат вначале связана с тем, что они вместе отправляются за океан, но затем их пути расходятся. Дэн Фюзелли заболевает венерической болезнью, попадает под суд и служит в штрафном батальоне. Крисфильд, остро ненавидящий правофлангового Андерсона, который для него воплощает нелепость войны и всей военной машины, убивает его во время боя, продолжает некоторое время служить в армии, а потом дезертирует. Эндрюс, раненный во время боевой операции, убеждается в том, что «цивилизация была не чем иным, как огромной башней лицемерия. И война явилась не крушением, а самым полным и совершенным проявлением ее».

Эндрюс особенно близок Дос Пассосу, потому что он *художник*, человек искусства. Эндрюс мечтает о том, чтобы выразить свой бунт против войны в творчестве: «Если бы только ему удалось передать в музыке всю боль этой искалеченной жизни, весь жалкий ужас этой механизированной, превращенной в отрасль промышленности бойни!» Он не верит в возможность развития человеческой личности в буржуазном мире. Его пугает не только тирания капиталистического строя, но и возможность победы революционных масс. Ему кажется, что в любом случае не останется места человеческой индивидуальности. «Теперь все идет к скоплению и прессовке масс, — размышляет Эндрюс, — люди уподобились муравьям. Может быть, неизбежно, чтобы массы все глубже и глубже погружались в рабство, что бы ни победило — тирания сверху или самопроизвольная организация масс, — для индивидуальности места нет.»

Это неверие в возможность революционного выступления масс против империалистической бойни, против неприемлемого теперь для Эндрюса буржуазного миропонимания ведет героя к своеобразному индивидуальному бунту против буржуазного мира, против ненавистной ему военной машины: он дезертирует. Ему в голову постоянно приходят слова песни о Джоне Брауне, и, став дезертиром, он, даже берет себе имя Джона Брауна. Тем самым писатель как бы подчеркивает бунтарский дух дезертирства Эндрюса.

Образ Эндрюса особенно очевидно выявляет антивоенную, антиимпериалистическую сущность романа и вместе с тем обнажает слабые стороны концепции автора, его взгляда на мир.

Эндрюс не верит в возможность победить буржуазный мир, не верит в возможность раскрепощения человеческой личности. Ущем-

ление индивидуальности представляется ему законом — несправедливым, жестоким, но тем не менее вечным законом жизни.

В романе — соединение бунта против буржуазного мира с признанием невозможности преодолеть пороки этого мира. Последние представляются Дос Пассосу универсальными пороками человеческого общества.

«Три солдата» свидетельствуют о дальнейшем развитии своеобразия метода Дос Пассоса — своеобразия, наметившегося уже в первой повести того же автора. Он представляет героев с помощью таких же разорванных отрывков, рисующих различные эпизоды их жизни. Больше того, судьба каждого из трех солдат имеет относительную самостоятельность и соединение трех сюжетных линий не составляет общего единого сюжетного «стержня». Книга в значительной степени распадается на три самостоятельных повествования.

Существенную роль играют названия частей, которые подчеркивают общий смысл романа. Часть первая — «Отливается форма» — посвящена описанию подготовки солдат к отправке из Соединенных Штатов в Европу. Часть вторая — «Сплав остывает» — переезд во Францию через океан и первые разочарования, связанные с войной. Часть третья — «Машины» — как бы завершает процесс превращения героев романа в винтики военной машины. В этой части описаны непосредственно военные действия. Часть четвертая — «Ржавчина». Война окончена, и становится особенно ощутимым, что военная машина, как, впрочем, и весь уклад жизни, насквозь проржавела, прогнила. Часть пятая — «Внешний мир» — рассказывает о столкновении Эндрюса с новой для него мирной парижской жизнью. И наконец, часть шестая — «Под колесами» — рассказывает о службе Эндрюса в дисциплинарном батальоне, о его дезертирстве и аресте. Эндрюс оказывается жертвой ненавистных ему порядков.

Таким образом, самые заголовки частей передают движение авторской мысли и несут достаточно большую смысловую нагрузку, объединяя различные сюжетные компоненты, выявляя основную антивоенную, антимилитаристскую линию романа. Эти заголовки даже создают нечто вроде собирательного образа военной машины, которая, и заржавев, давит своими колесами Эндрюса и его друзей.

«Манхэттен». Роман «Манхэттен» («Manhattan Transfer», 1925) лишен сюжета в общепринятом смысле слова. Он состоит из большого количества эпизодов американской жизни, объединенных местом действия, — все они происходят в Нью-Йорке. Роман представляет собой калейдоскоп событий и имен, в котором читатель может с трудом проследить судьбы нескольких человек, причем эти судьбы не всегда перекрещиваются и сталкиваются. Книга как бы состоит из нескольких самостоятельных произведений, действие которых происходит в одно и то же время, в одном и том же месте и которые здесь намеренно переплетены. Дос Пассос счи-

тал, что подобное построение романа позволяет ему более всесторонне и объективно показать действительность, передать уже не поток сознания героев, а своеобразный поток жизни Нью-Йорка, крупнейшего города Америки, олицетворения буржуазного мира.

Более полно в романе очерчены судьбы Эллен Течер, Джимми Хэрфа и Джорджа Болдуина. Эллен Течер — актриса, которая становится потом журналисткой. Ее судьба чем-то напоминает судьбу драйзеровской Керри. Она бросает неудачников, за которыми замужем, — актера Оглторпа и журналиста Хэрфа — и выходит замуж за адвоката Болдуина, как бы капитулируя перед его силой и богатством, отрекаясь от людей, которых любит. Ее судьба воплощает тему утраченных иллюзий. Джордж Болдуин делает карьеру на несчастье молочника Гэсса Мак-Нила, попавшего под поезд. В суде он добивается от железной дороги компенсации для молочника, сам получает большой гонорар и завоевывает славу, которая открывает ему путь к преуспеянию. Он становится типичным дельцом-политиканом.

Ближе всего к автору в этом романе журналист Джимми Хэрф. Он единственный, кто не поддается соблазнам буржуазной Америки и пытается им противостоять. Хэрф бежит из Нью-Йорка, выходит на шоссе и просит шофера подвезти его. Когда тот спрашивает, куда ему ехать, Джимми отвечает: «Не знаю. Довольно далеко». Этой символической фразой, завершающей роман, автор как бы выражает свой резкий, хотя и неопределенный протест, против буржуазной Америки.

Столкновения героев происходят в романе как бы случайно. Каждый из них воплощает положение различных слоев Нью-Йорка — в зависимости от их положения в мире. В романе действуют не только журналисты, актеры, адвокаты, молочник, но и безработные эмигранты, преступники, многие другие люди. Автор вкрапляет в текст романа отрывки из газетных текстов, зарисовки нью-йоркской жизни, непосредственно не связанные с судьбами героев, перемешивает внутренние монологи героев и описания их жизни, так что вначале читателю трудно даже выделить основные сюжетные линии. Книга кажется беспорядочным скоплением различных отрывков, посвященных жизни большого города.

Все эти отдельные, часто мастерски сделанные зарисовки нью-йоркской жизни уподобляют роман «Манхэттен» альбому, где несколько крупных портретов героев теряются во множестве эскизов, рисующих различные детали обстановки того времени и того места, где они живут, а именно Нью-Йорка начала XX в. Дос Пассос считал, что путем такого построения ему удалось достигнуть наиболее полного и всестороннего воспроизведения действительности, как бы подчеркивая, что героем, точнее — началом, объединяющим внешне произвольное соединение образов, зарисовок, эпизодов, внутренних монологов, газетных заголовков, является большой город — Нью-Йорк.

В этой книге автор усиливает роль заглавий отдельных частей романа, которые он теперь сопровождает своеобразными эпиграфами, дающими поток жизни города. Особенно наглядно роль вводных эпиграфов выступает в третьей главе — «Доллары». Здесь мы как бы подслушиваем выхваченный из сутолоки городской жизни обычный разговор обычных, средних людей. Он заканчивается фразой: «Америка — страна больших возможностей — фразой, которая предваряет изображение мира делячества, бизнеса, доллара.

Отталкиваясь от ходячего лозунга официальной пропаганды, Дос Пассос показывает оборотную сторону американской жизни и опровергает этот лозунг.

Роман «Манхэттен» был первым значительным экспериментом Дос Пассоса, который привел к тому, что в романе новизна формы порой подавляет его содержание. Разорванная композиция затрудняет общее восприятие произведения, лишает читателя возможности прийти к тем большим обобщениям, к которым хочет его подвести автор. Наоборот, автор как бы отпугивает его от обобщения, надеясь, что калейдоскоп представлений и даст общую картину хаотичности жизни Нью-Йорка. Но едва ли хаотичность структуры книги успешно воплотила хаотичность буржуазного общества. В этом хаосе среди прочих общих представлений и идей в конечном счете теряется и сама идея передать хаотичность окружающего мира.

Не случайно многие критики называли роман «Манхэттен» произведением импрессионистской литературы. Прав был Мальколм Каули, который утверждал, что «социальные идеи романиста в «Манхэттене» находятся в состоянии войны с его личными эмоциями»¹. Эти личные эмоции и находят свое выражение в «рваной» композиции романа.

Неудачу эксперимента Дос Пассоса подчеркивал и американский литературовед Джозеф Уоррен Бич: «Фрагментарные моменты показаны с поражающей быстротой движения и с определенной интимностью в передаче чувств и настроений. Мы никогда не ставим под сомнение реальность характера или ситуации. Но столь быстры переходы от ситуации к ситуации, от характера к характеру, столь широки интервалы между их появлением, что мы не можем вполне ухватить ту нить, которая связывает воедино психическую жизнь личности. Они — индивидуумы, ибо у них свои тела, голоса и социальное положение. У них есть имена и адреса в телефонной книге, но они не совсем личности, ибо нас не заставили почувствовать, что они представляют из себя самостоятельные действующие души»².

¹ «After the Genteel Tradition. American Writers: 1910—1930». Ed. by Malcolm Cowley. Carbondale, 1964, p. 173.

² Joseph W. Beach. American Fiction: 1920—1940, N. Y., 1960, p. 37.

Действительно, разорванность композиции мешает Дос Пассосу показать связи, существующие в буржуазном обществе, мешает создать широкую картину жизни. Отказ от обобщения, попытка заменить выводы аргументами, которые эти выводы обосновывают, оказывается неудачной. Аргументы не могут заменить выводы.

В «Манхэттене» Дос Пассос предпринял эксперимент, в чем-то напоминающий эксперимент Фолкнера в романе «Шум и ярость»: в обоих случаях авторское отношение к описываемым событиям намерено «убрано» из ткани произведения. Писатель стремится передать поток городской жизни, прибегает часто к внутренним монологам, к психологическому анализу и тщательно уклоняется от того, чтобы высказать авторское отношение к изображаемому. Техника потока сознания здесь поставлена на службу своеобразному урбанистическому, импрессионистскому, пожалуй, даже социологическому эксперименту. В данном случае исходная точка формального эксперимента — отказ от обобщений — обрекает его на неудачу, на невозможность передать эти обобщения, раскрыть закономерности развития общественной жизни.

В дальнейшем Дос Пассос отказывается от чрезмерной калейдоскопичности, свойственной «Манхэттену», и в 30-е годы пытается усилить обобщающие моменты в своем творчестве. В конце 20-х годов начинается сближение Дос Пассоса с прогрессивными силами. Он выступает в защиту Сакко и Ванцетти, тогда же заявляет о своем интересе к деятельности коммунистов. Анализируя свою эволюцию, он писал в 1928 г. в очерке «Моя жизнь»:

«Именно война сделала из меня, как из некоторых других писателей, радикала. Я сомневаюсь в том, чтобы имел до тех пор вообще какие-нибудь убеждения. Но чем больше я знакомлюсь с условиями промышленной жизни, протекающей под знаком капитализма, тем определеннее становится мой «красный» цвет. Однако я никогда не примыкал ни к одной из революционных партий и делал очень мало попыток к прямой пропаганде своих идей. Происходит это, вероятно, не столько благодаря моим теориям, сколько благодаря воспитанной с детства привычке к одиночеству. Я считаю, что если американский писатель старается изображать известные ему стороны жизни возможно правдивее и научнее, то его произведения едва ли нуждаются в определенной идеологической окраске, они и без того являются приговором современной американской жизни. Думаю, что в эпоху кризиса я стал бы работать с коммунистами, целям которых сочувствую до конца. Но в настоящем я стараюсь в своих произведениях быть возможно меньше партизаном. Удастся ли это мне вполне — не знаю.

Вместе с тем я очень ясно ощущаю, что мощь фабулы и языка и материалистическая точность идей возникают у писателя только как результат его погружения в рабочие массы. Тот язык и те истории, которые обрабатывает интеллигент, — ими дышат рабочие, фермеры, крестьяне, рыбаки и босяки. И в этом смысле, для меня

очень важным, все действительно хорошие писатели являются и писателями пролетарскими»¹.

Таким образом, пролетарский писатель для Дос Пассоса — писатель, который пишет языком рабочих, фермеров, крестьян, рыбаков, босяков; это — писатель, который погружается в рабочие массы, в результате чего у него возникают необходимые образы и идеи.

В этих взглядах Дос Пассоса на литературу отражено, с одной стороны, стремление выразить наиболее полно основные направления современной американской жизни и, с другой стороны, стремление сделать это, не внося авторскую точку зрения непосредственно в ткань книги, а раскрывая ее в своеобразии самой структуры художественного произведения.

«США». В результате стремления Дос Пассоса откликнуться на самые острые проблемы современности, дать обобщающую картину современной ему жизни Америки, в 1930 г. появился роман «42 параллель» («The 42-nd Parallel») — первая часть трилогии «США» («USA»), в которую вошли также романы «1919» (1932) и «Большие деньги» («The Big Money», 1936). В 1937 г. Конгресс американских писателей отметил «Большие деньги» как лучший роман года.

Действие трилогии охватывает картины жизни Америки с начала века до первого послевоенного кризиса. Дос Пассос создает эпическое полотно, рисующее жизнь страны за тридцать лет. Стремясь к большей стройности своих книг и к усилению обобщающих моментов, автор разрабатывает специальную схему построения художественного произведения. Конструкция каждого из романов трилогии включает четыре основных компонента: портреты литературных героев, портреты-биографии исторических личностей, «Новости Дня» («Экран Новостей») и «Камеру Обскуру» («Киноглаз»).

Роман строится на чередовании всех этих элементов в определенной последовательности. Каждый из конструктивных элементов призван сыграть существенную роль в развитии эпопеи и несет определенные идейно-художественные функции. Портреты-биографии исторических личностей должны, по мысли Дос Пассоса, дать представление об историческом фоне первого тридцатилетия XX в. в Америке. «Новости Дня», которые вкрапливаются между отрывками, повествующими о жизни главных героев романа, призваны на документальной основе передать историческую обстановку того или иного момента в истории американского общества, воссоздать конкретный исторический колорит эпохи. Наконец, «Камера Обскура». Это — своеобразные отрывки потока сознания автора, передающие его личное, авторское отношение к жизни в определенный исторический момент, к описываемым событиям.

¹ «Вестник иностранной литературы», 1928, № 9, стр. 133.

Что касается собственно литературных героев, то их истории, так же как в «Трех солдатах» и в «Манхэттене», даны в виде отрывков, которые, если их соединить вместе, позволяют проследить жизненный путь того или иного персонажа, причем «линии» многих героев даже не пересекаются. Подобное построение, с точки зрения Дос Пассоса, позволяет дать всестороннюю картину жизни Америки: передать чаяния, думы и мысли представителей различных слоев американского народа через образы литературных героев; передать основное направление исторического развития с помощью портретов-биографий исторических персонажей; воссоздать необходимый конкретно-исторический колорит с помощью «Новостей Дня»; наконец, придать роману большую эмоциональную силу и сочетать все это с эмоциональным накалом личных авторских впечатлений, зафиксированных «Камерой Обскурой».

Романы трилогии содержат очень острую критику буржуазной Америки. Безусловная удача Дос Пассоса — образ Джона Уорда Мурхауза, который, по существу, является центральным для всей трилогии. Сын кладовщика на железнодорожной станции, Мурхауз начинает трудовую деятельность агентом по распространению книг, потом учится в Филадельфийском университете, работает в конторе по продаже недвижимости. Постепенно продвигаясь по службе, он женится на богатой женщине, разводится с ней, женится на другой богатой женщине и в конце концов становится специалистом по пропаганде, борющимся против профсоюзного движения. Во время войны он занимает видный пост в администрации Красного Креста и превращается под пером Дос Пассоса в символ бизнесмена и дельца, чем-то напоминающего Каупервуда.

Кроме Мурхауза, в романе действуют еще одиннадцать литературных героев, представляющих различные слои общества.

Мак — сын рабочего, он сближается с организацией Индустриальных рабочих мира (ИРМ), едет в Мексику, отходит от активного участия в рабочем движении и становится владельцем книжного магазина, который продает, среди прочего, и книги прогрессивных авторов. Дженни Вильямс — дочь отставного капитана, стенографистка, работает секретарем Мурхауза сначала в Нью-Йорке, потом в Париже. Элинор Стоддарт, дочь рабочего с чикагских боен, находит свое призвание как художник-декоратор, состоит вместе с Мурхаузом в Красном Кресте. Чарли Андерсон начинает с профессии автомобильного механика, служит в армии и попадает во Францию, где выучивается на летчика. Вернувшись в Америку, он делает состояние в авиапромышленности, женится на актрисе и гибнет в автомобильной катастрофе. Ричард Эллсворт Сэведж, адвокат некогда левых взглядов, поступивший затем в услужение к Мурхаузу, превращается в сторонника американизма, олицетворение продажности определенного рода литераторов. Эвелин Хэтчинс, дочь протестантского священника, которая подобно Элинор Стоддарт, является художником-декоратором и работает в Красном

Кресте в Париже, кончает жизнь самоубийством, приняв чрезмерную дозу снотворного. Джо Вильямс, брат Дженни Вильямс, служит моряком в военно-морском флоте, дезертирует и глупо погибает во время пьяной драки в кабаке. «Дочка», девушка из Техаса, с которой адвокат Сэвэдж знакомится в Риме, гибнет при авиакатастрофе. Марго Даулинг, из семьи актеров, становится кинозвездой в Голливуде. Бэн Комптон, социалист, несмотря на преследования, отстаивает свои идеалы. Наконец, Мэри Франч, участница рабочего движения, которую бросают в тюрьму за выступления против казни Сакко и Ванцетти.

Важнейшие вехи в развитии американского общества передают портреты исторических личностей. Всего их двадцать пять. Они представляют мир бизнеса, науку, инженерное дело, рабочее движение, искусство, печать. Первым в ряду портретов исторических личностей идет Юджин Деббс. Образ героя американского рабочего движения нарисован тепло и впечатляюще. Автор говорит о Деббсе: «За долгие ночные дежурства кочегара огонь, прорываясь сквозь дым, обжигал его, сплавлял бурные слова, которые потом бились в сосновые стены сарая. Он хотел, чтобы его братья стали свободными людьми».

В том же романе «42 параллель» мы встречаем портреты «Чудодея ботаники» Лютера Бербанка; «Большого Билла» Хэйвуда, выдающегося деятеля американского рабочего движения, одного из основателей американской компартии; «Мальчика-оратора с Платы» Брайана, опытного демагога, выступавшего в 1896 г. кандидатом в президенты от Демократической партии и потерпевшего тогда поражение; «Карибского императора» Майнера Ч. Кейта, создателя «Юнайтед Фрут Компани», ставшей безраздельной фактической владелицей многих латиноамериканских республик, и многих других.

Во второй части («1919») серия портретов исторических личностей открывается очерком «Шалун» — портретом Джона Рида. «Дом Морганов» — один из лучших очерков книги — посвящен Дж. П. Моргану, крупнейшему американскому монополисту. Этот портрет заканчивается словами:

«Война и паника на финансовой бирже
пулеметы и пожары,
банкротство, военные займы,
голодная смерть, вши, холера и тиф,
благоприятная погода для Дома Морганов».

Очерк «Джо Хилл» поэтически воспроизводит облик замечательного поэта американского рабочего класса; «Поль Бэньян — лесоруб» рассказывает о линчевании Уэсли Эвереста, члена ИРМ; наконец, очерк «Тело американца», завершающий книгу, посвящен неизвестному американскому солдату, похороненному на Арлингтонском военном кладбище в Вашингтоне.

В «Больших деньгах» Дос Пассос обращается к образам Фредерика Уинслоу Тейлора, автора потогонной системы труда; Генри Форда; Айседоры Дункан; советского поэта Сергея Есенина; популярнейшего голливудского киноактера 20-х годов Родольфо Валентино; братьев Райт; Фрэнка Ллойда Райта, одного из величайших архитекторов XX в., и других. Всю трилогию венчает миниатюра «Вэг» — лирический портрет обычного рядового американца, в чем-то напоминающий портрет «Неизвестного солдата» из «1919».

Один только перечень этих имен дает действительно достаточно широкое представление об американской жизни; чтобы не превратить свою книгу в энциклопедический справочник выдающихся исторических личностей, Дос Пассос каждый портрет строит как своеобразную поэму — стихотворение в прозе.

«Мужчина должен многое делать в жизни.

Рид был уроженцем Запада, он говорил то, что думал.

Все, что у него было, и себя самого бросил он в Смольный;

диктатура пролетариата,

СССР,

первая рабочая республика

создана и стоит.

Рид писал, выполнял поручения правительства (повсюду были шпионы), работал, пока не свалился, заболел тифом и умер в Москве. («Шалун»)

В этом отрывке нет определенной ритмики, нет рифмы, но он поэтичен по самой своей сути, по образному богатству. И некоторое нарушение грамматических связей придает, пожалуй, даже большую эмоциональную выразительность проникновенному слову Дос Пассоса о Джоне Риде.

В трилогии «США» существенную роль играют «Новости Дня» (всего их 68). Каждый отрывок включает различные компоненты, передающие облик эпохи: куплеты популярных песенок, газетные заголовки, отрывки из газетных сообщений и т. п. Литературный монтаж, по мысли Дос Пассоса, должен передать колорит времени. Так, «Новости Дня I» открываются популярной песенкой времен испано-американской войны, газетными заголовками «Столицы на грани нового века», «Требуем Филиппины на вечные времена», «Церковь приветствует новый век». Среди цитат из газет обращают на себя внимание слова из светской хроники относительно выступления сенатора Бевериджа: «XX век будет веком Америки. Человек Америки будет господствовать в нем. Прогресс Америки покажет ему путь. Деяния Америки обессмертят его».

Слова о том, что «XX век будет веком Америки», служат как бы прологом к трилогии, и все ее содержание опровергает этот прогноз сенатора. Темы падения престижа Америки и разоблачения «Американской мечты» подчеркнуто иронически поставлены уже в этих «Новостях Дня».

Последние в эпопее «Новости Дня LXVII» («Большие деньги») начинаются с заголовка «Уолл-стрит потрясен», за которым следуют материалы, посвященные кризису, рабочему движению, безработице, падению акций, утрате веры американцев в буржуазные ценности.

Таким образом, «Новости Дня» несут большую идейную и смысловую нагрузку и в значительной степени воплощают структуру романа, оттеняя в трилогии ее эпическую сторону, не только ограничивая хронологические рамки, но и передавая движение американского общества, запечатленное в газетных заголовках, популярных песенках, в важнейших исторических событиях.

Наиболее сложным составным элементом художественной ткани произведения является «Камера Обскура», лирическое повествование, представляющее поток сознания автора.

В «Камере Обскуре (19)» Дос Пассос сообщает:

«Я любил книги Упадок и Падение Римской империи Гиббона и роман Капитана Марриэтта и хотелось уехать отсюда за моря в чужие города...» Это не просто информация о том, что читал в юности Дос Пассос; мы узнаем существенные моменты в жизни многих американцев, которые, подобно Дос Пассосу, были воспитаны на таких книгах.

В заключительном томе трилогии «Камера Обскура (50)» — внутренний монолог автора, участника демонстрации протеста против казни Сакко и Ванцетти, которую разгоняют полицейские, вооруженные дубинками:

«Они построили электрический стул и наняли палача, чтобы включить ток.

Ладно, мы две нации

Америка наша нация была побита чужаками, которые купили законы...»

Авторский внутренний монолог передает здесь важнейшую мысль романа: Америка не едина, Америка — это две нации. И Америка — «наша нация», нация народа, была побита чужаками — богачами, которые казнили Сакко и Ванцетти, которые расправляются с прогрессивным движением. Таким образом, и «Камеры Обскуры» не только лирический дневник автора, вмонтированный в текст книги, но, по мере того как взрослеет автор вместе с героями трилогии, его авторский комментарий (внутренний монолог) становится более осозанным и зрелым. Голос автора звучит все яснее, органичнее сливаясь с содержанием романа. Авторская оценка из смутного детского восприятия мира Америки на рубеже XIX и XX вв. перерастает в проникновенное лирико-публицистическое раскрытие контрастов современной Америки писателем, умудренным опытом прожитых лет.

Трилогия «США» Дос Пассоса, безусловно, стала самобытнейшим и большим явлением американской литературы и уникальным по широте охвата исторического материала эпическим произведе-

нием о трех первых десятилетиях американской жизни XX в. Дос Пассосу удалось во многом по-новому окинуть взглядом великую державу, показать крушение иллюзий об «американском веке» и выявить тот антагонизм, который разделяет американскую нацию на две нации — нацию капитала и нацию народа. Дос Пассос показал тенденции развития Америки за эти тридцать лет, показал крушение иллюзий и надежд американцев, крушение веры в буржуазную Америку.

Его собственная позиция, выраженная во внутреннем монологе — «Камере Обскуре», — горчайший пафос отрицания официальных «ценностей» буржуазной Америки. Эта позиция, сильная в своем неприятии и в анализе современного состояния страны, слаба в позитивной своей части. Дос Пассос не видит для своих героев возможности обрести внутреннюю цельность и убежденность революционера. Все они оказываются либо «прирученными» и преуспевающими, либо неудачниками. Неудачником оказываются и самые Соединенные Штаты. Недаром книга завершается кануном величайшей неудачи Америки — кризиса 1929 г. Но тех, кто мог бы подсказать пути преодоления пороков буржуазного мира, нет среди его литературных героев. Писатель восхищается борцами за новую жизнь — Джоном Ридом, Биллом Хейвудом, — но не верит в возможность изменения социальных условий и человеческих судеб. Здесь, как в «Трех солдатах» и в «Манхэттене», человеческая природа представляется автору неизменной и неизменяемой. В этом отношении Дос Пассос в трилогии «США» уступает и Хемингуэю 30-х годов, и Стейнбеку «Гроздьев гнева».

Прав был Мальколм Каули, который отмечал: «Романы трилогии дают нам необычайно разнообразную картину современной жизни. Но им не удастся включить по крайней мере одну ее сторону — волю к продолжению борьбы, товарищество по борьбе, сознание новых людей и новых сил, постоянно поднимающихся. Хотя мы можем быть на время и разбиты, борьба не окончена»¹.

Каули ссылается на слова из авторского внутреннего монолога — «Камеры Обскуры (50)» — о разбитой нации и полемизирует с ними, призывая видеть перспективы развития действительности. Каули осуждает отказ Дос Пассоса продолжать борьбу и именно в этом плане истолковывает итог романа «Большие деньги». Основания для подобного вывода дал сам Дос Пассос, который в конце 30-х годов отошел от революционного движения и стал выступать с выпадами против коммунистов.

Но последующая эволюция Дос Пассоса не снимает тех несомненных успехов, которых он добился в развитии эпоса, и заставляет тем более внимательно отнестись к оценке его трилогии. Дос Пассос мог бы стать родоначальником современной литературы, но у него не хватило для этого широты и глубины видения жизни, в ре-

¹ «After the Genteel Tradition», p. 185.

зультате чего его эксперименты оказались незавершенными, остались в истории литературы в большей степени экспериментами, чем творческими свершениями, хотя заслуги Дос Пассоса в развитии современной литературы США несомненны и их никак нельзя недооценивать.

Очевидно, что сами по себе такие приемы, как введение в текст «Новостей Дня» и портретов исторических персонажей, не предполагают отхода от реализма. Сложнее обстоит дело с такими композиционными элементами, как «Камера Обскура». Здесь, особенно в романе «42 параллель», действительно, ощутимы определенная автоматичность и искусственность, которая подчас лишает читателя возможности понять смысл лирических монологов автора.

С критикой именно этой части романа «42 параллель» выступил и Эптон Синклер. Говоря о различных моментах в романе, он отмечает, что все это «довольно интересно и много места не отнимает, а потому мы не возражаем особенно. Но я не могу сказать того же про третью разновидность, которая называется «Глаз киноаппарата». Снова мельком упоминается наскоро о том и о сем, о вещах, не имеющих никакого отношения к роману или к отдельным частям его, и передано это так, точно взято из записной книжки автора, а может быть, из его сновидений. Возможно, что все это было пережито самим Дос Пассосом за тот период, когда он писал книгу. Будем надеяться, что он когда-нибудь нам расскажет об этом. В настоящей книге он этого не рассказал»¹.

Следует отметить, что неограниченность раздела «Камера Обскура» особенно сильно выступает именно в «42 параллели»; гораздо теснее связана она с основным повествованием, точнее — с другими его составными частями в романе «Большие деньги», где Дос Пассос, по существу, становится полноценным и очень активным действующим героем романа, в отличие от инфантильных отрывков «Камеры Обскуры» первой части.

В одном из своих высказываний, сделанных в 1928 г., Дос Пассос отметил, что основная задача писателя — дать «сырой материал»².

Подобные утверждения, конечно, принижают роль художественной литературы и наглядно выявляют слабые стороны эксперимента, сопряженного с отказом от обобщений. К счастью, Дос Пассос не был последователен в своем эксперименте. Он не стал бесстрастным хроникером времени, он стал его историком и художником-исследователем; его книги по-новому осмыслили историю первых тридцати лет XX в. в Америке.

Если внимательно проанализировать формальные средства Дос Пассоса, суть его эксперимента раскроется в том, что он обнажает компоненты литературной конструкции, которые есть в любом художественном произведении эпического плана. Действительно,

¹ «Вестник иностранной литературы», 1930, № 8, стр. 148—149.

² См.: Джон Дос Пассос. 42 параллель. М., ГИХЛ, 1936, стр. 462.

любое эпическое произведение призвано давать представление об историческом фоне, который Дос Пассос хочет передать с помощью своих «Новостей Дня». Очень часто эпический роман включает в свою ткань портреты выдающихся исторических личностей — вспомним портреты Кутузова и Наполеона у Толстого в «Войне и мире». Для эпического произведения необходимо также и выявление авторского отношения к описываемым событиям, не говоря уже о создании литературных характеров, призванных воплотить народные судьбы.

Однако все эти конструктивные моменты эпического произведения Дос Пассос, как бы обнажает и подчеркивает, пытаясь создать своеобразный новый стиль литературного конструктивизма. Но литературное произведение — не архитектурное сооружение. Слова, образы — не кирпичи, не бетон, не железобетонные конструкции, ими нельзя произвольно распоряжаться в пространстве, не считаясь с законами образного мышления, а этого не учитывает Дос Пассос. В его романе есть все необходимое для того, чтобы был роман. Образно говоря, здесь и соль, и сахар, и вода, и мука, и дрожжи, но их раздельное помещение по коробочкам на одной полке не дает еще ни теста, ни, тем более, готового хлеба.

Композиционная разорванность трилогии подрывает возможность целостного восприятия мира. Формальный эксперимент Дос Пассоса оказывается чуждым именно эпическому началу — обособленность конструктивных элементов лишает его монументальности, важнейшего свойства эпического произведения. Не случайно по пути Дос Пассоса не пошли другие писатели, хотя некоторые его приемы и были восприняты в американской литературе.

Сегодня трилогия Дос Пассоса представляет интерес отнюдь не как воплощение формального эксперимента, а как поистине эпическое неприятие буржуазной Америки, как талантливая и грандиозная панорама жизни США за тридцать лет, воссозданная часто вопреки разорванной и расчлененной ее структуре.

Дальнейшая эволюция Дос Пассоса, который так и не поверил в возможность победы человека над социальными болезнями, шла по линии отхода от прогрессивных идеалов. Его последние произведения, такие, как романы «Великие дни» («The Great Days», 1958), «Середина века» («Midcentury», 1961), отмечены оскудением таланта, проникнуты реакционными идеями, проповедуют антикоммунизм. Даже реакционное англо-американское литературоведение не может сегодня не признать, что за политический конформизм Дос Пассос заплатил самой дорогой ценой, какой может платить художник, — своим талантом.

Но ранние книги Дос Пассоса и эпопея «США», выдающееся художественное произведение, в котором отразились передовые идеи современности, по-прежнему принадлежат к числу значительных явлений американской литературы XX в.

«Никогда не бойтесь возвышать ваш голос за честь, правду и сострадание, против несправедливости, лжи и вождения сильных».

Эти слова, обращенные Фолкнером к молодому поколению Америки, можно было бы поставить эпиграфом к его творчеству. Художник чрезвычайно сложный, во многом противоречивый, Фолкнер близок нам прежде всего своим гуманизмом, болью за униженного жестокой действительностью «маленького человека», ненавистью к «сильным мира сего», верой в способность человека противостоять любым жизненным испытаниям. В этом плане Фолкнер — продолжатель той гуманистической традиции в американской реалистической литературе XX в., которая идет от Марка Твена и Теодора Драйзера. Другая линия традиций связывает Фолкнера с представителями позднего американского романтизма — Мелвиллом, Готорном, По — с их романтической критикой буржуазной цивилизации, противопоставлением ей патриархальных нравов прошлого, абсолютизацией моральных категорий «добра» и «зла».

Ровесник Хемингуэя, Стейнбека, Дос Пассоса, Уильям Фолкнер (William Faulkner, 1897—1962) — один из самых значительных представителей современной американской литературы.

О сорокалетнем творческом пути Фолкнера менее всего можно говорить как о гладком, внутренне органичном. Творчество Фолкнера представляет собой арену очень сложной борьбы реалистических и нереалистических тенденций, принимавшей на каждом новом этапе творчества новые формы. Итогом творческого пути писателя явилось своеобразное «открытие реализма», к которому Фолкнер шел своим, неповторимым путем. Лучшая часть творческого наследия Фолкнера — его трилогия «Деревушка» (1940), «Город» (1957), «Особняк» (1959) — явилась не только свидетельством открытия Фолкнером для себя нового, реалистического видения мира, но и своеобразной творческой лабораторией писателя, по которой можно проследить картину и итог сложных творческих исканий большого и честного художника.

Уильям Фолкнер родился 25 сентября 1897 г. в Нью-Олбени, маленьком городке штата Миссисипи. Родители Фолкнера при-

надлежали к старой рабовладельческой аристократии, разорившейся в результате Гражданской войны Севера и Юга. Юность писателя, как и большая часть его жизни, прошла в небольшом южноамериканском городке штата Миссисипи — Оксфорде, на центральной площади которого, как бы утверждая неизбежность старых патриархальных традиций, возвышался памятник солдатам рабовладельческой конфедерации.

Когда разразилась первая мировая война, Фолкнер был учеником оксфордской средней школы. В составе канадских военно-воздушных сил пилот Уильям Фолкнер должен был быть отправлен на фронт, однако авиационная катастрофа, в которую он попал во время одной из тренировок, помешала ему принять непосредственное участие в боях.

По возвращении из армии Фолкнер сменил несколько профессий. Вернувшись в родной Оксфорд, он получает пост почтмейстера в университете Миссисипи. Одновременно Фолкнер посещает университетские лекции, занимается изучением французского и испанского языков. Прослужив в должности почтмейстера около трех лет, Фолкнер уходит с работы, мотивируя свой поступок нежеланием «подвергать свою жизнь влиянию требований денежных людей». Он переезжает в Новый Орлеан, где пробует свои силы в журналистике. В Новом Орлеане Фолкнер познакомился с Шервудом Андерсоном. Несмотря на явно подражательный характер первых литературных выступлений Фолкнера, Шервуд Андерсон сумел почувствовать самобытность его таланта. «Все, что Вы знаете, — говорит Фолкнеру Шервуд Андерсон во время одной из своих первых встреч, — это маленький клочок земли там, в Миссисипи, откуда Вы вышли. Впрочем, этого тоже достаточно».

Мировоззренческие позиции Фолкнера отличаются глубокими внутренними противоречиями. Материалистическое восприятие мира сочетается у Фолкнера с непониманием закономерностей его развития, что приводит писателя к концепции хаотического мира и мятущегося в нем одинокого героя. Вера в «гордого» человека уживается у Фолкнера с неверием в возможность изменения окружающей жизни, с мотивами извечной греховности человеческой природы. Неприятие буржуазной действительности сопровождается то идеализацией патриархального прошлого рабовладельческого Юга, то преувеличением роли буржуазного прогресса, якобы способного снять классовые конфликты, создающие почву для политической борьбы.

Своеобразным показателем сложности и противоречивости мировоззренческих позиций Фолкнера явилось его отношение к негритянскому вопросу. Фолкнер неоднократно выступал против расовой дискриминации. Он не боялся во всеулышание возвышать свой голос против деятельности американского ку-клукс-клана. Присужденную ему в 1949 г. Нобелевскую премию он отдал на строительство негритянских школ. И в то же время Фолкнер был

против законодательного решения расовой проблемы, ошибочно полагая, что для ее окончательного решения время еще не пришло, что к этому не готовы ни белые, ни черные. Враждебно относился Фолкнер ко всякого рода попыткам северян вмешаться в дела Юга.

Сложностью, внутренней противоречивостью отмечены и эстетические позиции Фолкнера. Писатель неоднократно декларировал как свое глубокое уважение к традициям мировой реалистической литературы (от Шекспира и Сервантеса до Льва Толстого и Достоевского), так и неизменный интерес к эстетическим системам «отцов» современного модернизма — Джойса, Кафки, Пруста, оказавших на него несомненное влияние. Сам Фолкнер полагал, что каждый роман требует своей формы, что «сама тема, само повествование вызывает к жизни свой стиль».

Начало творческого пути Фолкнера относится к 20-м годам. Фолкнер, подобно Хемингуэю, Дос Пассосу, Стейнбеку, в поисках своего метода обращался к различным философским и эстетическим теориям, уводившим его порой далеко за пределы реализма. В этой связи следует назвать прежде всего Фрейда и его многочисленных приверженцев, с их концепцией человека как вместилища животных инстинктов и страстей, и основоположника теории «потока сознания», американского психолога Вильяма Джеймса.

Созвучным Фолкнеру в ряде случаев оказывается идея абсолютизации субъективных восприятий как единственного достоверного источника познания, а также субъективно-идеалистический подход к категории времени.

Модернистские тенденции преобладают в творчестве Фолкнера 20—30-х годов. И тем не менее даже в этот наиболее сложный период своего творчества Фолкнер не укладывается в рамки модернизма.

Ранние романы. В 1926 г. Шервуд Андерсон помог Фолкнеру опубликовать первое крупное произведение — роман «Солдатская награда» («Soldier's Pay»). Определенными сторонами своего творчества Фолкнер в эти годы близок писателям «потерянного поколения». Его роднит с ними прежде всего протест, хотя и не всегда осозанный, против бесчеловечности и ужасов войны, бесцельно гибнущие человеческие судьбы. В центре человеческого сердца. Название романа «Солдатская награда» — это страшная судьба семнадцатилетним героем романа.

Сюжет романа составляет история любви в доме отца-пастора, где прошли его детские годы. События жестоко и трагически. Чужд оптимизму. В творчестве Фолкнера, — песчинка во власти враждебных сил. Противостоятельств. Хаосу современной действительности Фолкнер противопоставляет доброту человеческого сердца, способного на самопожертвование.

Теплота человеческих отношений — вот та единственная ценность, которую видит Фолкнер в деградирующем послевоенном мире.

Уже в этом первом романе дают о себе знать те черты творческого стиля писателя, которые получат позднее свое дальнейшее развитие. Наряду с нарочитой «красивостью», напыщенностью в описании, от которой решительно откажется зрелый Фолкнер, здесь налицо повышенный интерес автора к болезненным состояниям человеческой психики. Показателен в этом плане выбор в качестве главного героя человека, сознание которого безнадежно исковеркано. Анализ болезненных ощущений Дональда и реакции на них окружающих идет в разрез с реалистической основой повествования. С романом «Солдатская награда» в творчество Фолкнера входят столь настойчиво разрабатываемые модернистами темы смерти и секса в его различных проявлениях.

Неприятие современной ему послевоенной Америки еще резко сказалось в следующем романе Фолкнера — «Москиты» («Mosquitoes»), опубликованном в 1927 г. Здесь отрицание действительности приобретает универсальный характер.

Первые книги не дали автору должного удовлетворения. Он мучительно ищет себя, свою тему. Определившей творческое лицо писателя темой становится начиная с конца 20-х годов тема плантаторского Юга.

Своеобразной разведкой этой темы явился роман «Сарторис» («Sartoris», 1929). «Начиная с «Сарториса», — говорил Фолкнер, — я обнаружил, что мой собственный крошечный клочок родной земли стоит того, чтобы писать о нем, что моей жизни не хватит, чтобы исчерпать эту тему, что, сообщая действительному высокий переносный смысл, я получаю полную свободу развить все возможности моего таланта, каким бы он ни был. Это открыло мне золотую жилу — других людей; я создал свой собственный космос». «Золотой жилой», «собственным космосом» стал для Фолкнера округ Йокнапатофа, которого нет ни на одной карте Америки и в котором американские исследователи без малейшего труда узнавали родной писателю округ Лафайет. Отныне действие всех его романов, рассказов и повестей будет связано с этим вымышленным округом и его обитателями.

«Сарторис» является переходным в творчестве Фолкнера. «Солдатская награда» темы решаются здесь в рамках темы плантаторского Юга. Философия романа — противопоставление деградации южан героическим и сильным идеалам патриархальной морали. Роман о герое — Баярда Сарториса. Пройдя через смерть своего брата, Баярд возвращается в мир, который оказывается жесточенным, безучастным ко всеобщему краху его не может спасти ни любовь, ни женитьба, ни предстоящее рождение ребенка. Он весь во власти

маниакальной идеи «сломать себе шею». Купив гоночный автомобиль, он носится по округу в надежде избавиться от бессмысленного бытия.

Однако мотив фатальной обреченности Баярда оказался необоснованным. Он препятствует реалистическому раскрытию внутреннего мира героя, снижает познавательную ценность романа.

Не видя в окружающей жизни ничего светлого, Фолкнер обращается к поискам положительного идеала к прошлому. Он наталкивает читателя на сопоставление двух Сарторисов — внука и деда. Симпатии его на стороне старика Сарториса, принадлежавшего к поколению побежденных в войне Севера и Юга аристократов. Поколение это рисуется Фолкнеру подлинно трагическим. Ушедшие в прошлое быт и нравы южан кажутся ему овечьими подлинной романтикой.

«Шум и ярость». Программным для творчества Фолкнера конца 20-х — первой половины 30-х годов явился роман «Шум и ярость» («The Sound and the Fury»), опубликованный почти одновременно с романом «Сарторис». Роман этот западная критика объявляет наряду с «Улиссом» Джойса классическим образцом модернистской литературы и вершиной творчества писателя.

«Шум и ярость» вызывает определенные ассоциации с Джойсом и Достоевским. И тот и другой были в числе любимых писателей Фолкнера. «Улисс» Джойса Фолкнер относил к числу произведений, которые следует принимать на веру, как Ветхий завет. «Братьев Карамазовых» он перечитывал ежегодно, каждый раз находя для себя что-то новое. В «Шуме и ярости» читатель найдет и введенный Джойсом в литературу «поток сознания», и интерес к «больной человеческой совести», столь свойственный Достоевскому; однако это не говорит о подражательном характере романа.

Именно в этом романе влияние философии субъективного идеализма нашло наиболее прямое и непосредственное отражение. Фолкнер склонен рассматривать пространство, время, окружающий человека мир не как объективную реальность, а как некие «рабочие идеи», «рабочие функции», существующие лишь постольку, поскольку существует их субъективное восприятие.

В основу романа легли строки из шекспировского «Макбета»: «Жизнь — это история, рассказанная идиотом, полная шума и ярости». Название несет определенную философскую идею, отражает авторское восприятие мира как начала иррационального, не поддающегося ни пониманию, ни воздействию человеческого сознания. Эта концепция нашла наиболее яркое отражение в первой части романа, представляющей «поток сознания» Бенджи. Три основные части книги написаны от имени трех братьев — идиота Бенджи, рефлектирующего интеллигента Квентина, злобного рационалиста Джейсона.

Через болезненное восприятие глухонемого, беспомощного, не имеющего практически никаких связей с окружающим миром Бен-

Джи читатель получает первые, отрывочные, туманные представления о любимице семьи — сестре Кэдди, о внутренне противоречивом, «раздвоенном» Квентине, о злобном рационалисте Джейсоне, об управляющей всеми делами в доме служанке Дилси.

«Выбор слабоумного в качестве очевидца событий и рассказчика вызван, по мнению Джона Говарда Лоусона, тем, что сами события кажутся автору сумасшествием»¹.

Во второй части, написанной от имени студента Гарвардского университета Квентина, рассказывается история Кэдди, ставшей любовницей случайного человека. Питающий к сестре противоположную страсть, Квентин кончает жизнь самоубийством. Содержание второй части романа передано в предсмертном монологе Квентина, носящем полубредовый характер.

Третья и четвертая части романа, написанные соответственно от имени Джейсона и автора, освобождены от чрезмерной усложненности формы. Из внутреннего монолога лавочника Джейсона, человека сугубо практической складки, мы узнаем историю дочери Кэдди Квентин, повторяющей судьбу матери. Содержанием жизни Джейсона становится охота за деньгами Квентин, оставленными ей матерью. Закрывающее книгу авторское повествование дописывает историю семьи Компсонов. Главной героиней этой части романа становится негритянка Дилси, единственная, кто еще хранит традиции семьи Компсонов. Круг замыкается. Семья рухнула. На поверхности остается лишь один ее отпрыск — Джейсон, в образ которого Фолкнер вложил ненавистные ему черты буржуазного предпринимательства — алчность, жестокость, беспринципность. О Джейсоне Фолкнер позднее отзовется, как о «самом отвратительном образе», когда-либо возникавшем в его сознании. Благодаря образу Джейсона роман приобретает ярко выраженную критическую направленность.

Одним из существенных компонентов романа «Шум и ярость» является категория времени. Отношение к ходу времени является для Фолкнера важнейшим критерием жизнеспособности героя, ключом к пониманию его психологического склада. Бенджи не способен уловить ход времени. Прошлое и настоящее сливаются в его представлении. Он живет обрывками первых детских впечатлений. Квентин ощущает движение времени как начало, сугубо враждебное человеческой личности. Программный характер носит сцена, предшествующая самоубийству Квентина: он ломает стрелки подаренных ему когда-то отцом часов. В этом жесте — отчаянная попытка остановить время, приносящее человеку все новые и новые утраты. И вневременное бытие Бенджи, и враждебное отношение к времени Квентина символизируют, очевидно, в представлении автора, обреченность этих героев, неприспособленность их для настоя-

¹ Джон Говард Лоусон. Уильям Фолкнер. «Иностранная литература», 1961, № 9, стр. 76.

щего, не говоря уже о будущем. И только Джейсон спокойно относится к времени. Оно пока работает на него.

Несмотря на то что Фолкнер точно датирует действие романа (2 июня 1910 г.— 6 апреля 1928 г.), фактически история семьи Компсонов раскрывается «вне времени и пространства». Глубоко социальный в своей основе конфликт выливается в причудливую историю биологического и морального вырождения рода.

В опубликованном в 1946 г. послесловии к роману «Шум и ярость» Фолкнер не только возвращается к характеристике основных героев романа, уточняя и конкретизируя ее, но и дописывает их судьбы.

«Шум и ярость» — любимое произведение Фолкнера. Со свойственной ему парадоксальностью он мотивирует свою особую приверженность к этому роману тем, что он стал его «самым высоким поражением». Фолкнер переделывал роман несколько раз. «Чувство поражения» толкало его из узких рамок метода «потока сознания» к неосознанным поискам реалистических принципов отражения действительности.

«Черные романы». В 30-е годы Фолкнер пишет романы: «На смертном одре» («As I Lay Dying», 1930), «Святынище» («Sanctuary», 1931), «Свет в августе» («Light in August», 1932), «Авессалом, Авессалом!» («Absalom, Absalom!», 1936), — в которых находят развитие и углубление все те тенденции, которые так ярко проявились в романе «Шум и ярость».

Автора как бы гипнотизируют явления страшные, патологические, исключительные. Так, в романе «На смертном одре» Фолкнер рассказывает о фермере Бандрене, который, выполняя волю жены, везет ее хоронить в город. Автор всячески обыгрывает подробности этого томительного и страшного путешествия. Одна из центральных сцен самого популярного в Америке романа «Святынище» — сцена жесточайшего убийства девицы Темпл Дрейк гангстером Лупоглазым — снабжена всеми натуралистическими атрибутами ужасного. В романе «Свет в августе» Фолкнер рисует чудовищную сцену расправы расистского выродка Перси Грима с Кристмасом и бессмысленное убийство самим Кристмасом своей любовницы Джоанны Барден. Подобные ситуации заставляют вспомнить «страшные» рассказы Эдгара По.

Как и в романе «Шум и ярость», в романах 30-х годов непомерно большое внимание уделяется исследованию патологического сознания. Из книги в книгу переходят у Фолкнера люди с комплексом психической неполноценности. У фермера Бандрена («На смертном одре») один сын слабоумный, другой — шизофреник. В Темпл Дрейк («Святынище») глупость сочетается с животной похотью. Героиня романа «Авессалом, Авессалом!» Джудит собирается стать женой сводного брата.

Фолкнера притягивают аномалии секса, он хочет заглянуть в их глубины, уяснить истоки. Фрейдистские мотивы вообще характер-

ны для названных произведений Фолкнера. И хотя Фолкнер неоднократно подчеркивал, что Фрейда он никогда не читал, подобное признание не меняет сути дела. Речь идет не о каких-то прямых заимствованиях, а о проявлении в творчестве писателя определенных тенденций, пришедших к нему, может быть, и опосредствованным путем.

Фолкнер не раз подчеркивал условность созданных им образов и сюжетов. Так, подрывая авторитет американской буржуазной критики, столь восторженно оценившей «Святылище», Фолкнер откровенно признавался в том, что, стремясь к большим тиражам, он «придумал самую страшную историю, которую только могло создать воображение, и занес ее на бумагу за три недели, снабдив своего героя — гангстера Лупоглазого, призванного символизировать зло, — двумя глазами, носом, ртом и черным костюмом».

Не следует, однако, полагать, что все сюжетные ситуации и герои указанных романов являются плодом авторской мистификации. Интерес к патологическим героям и ситуациям был довольно органичен для Фолкнера тех лет. Он являлся своеобразным показателем не только неприятия окружающей действительности, со всеми ее ужасами и аномалиями, но и глубокой растерянности Фолкнера перед этой действительностью.

«Свет в августе». «Авессалом, Авессалом!» Содержание этих лучших романов Фолкнера 30-х годов не укладывается, однако, в рамки ирреальных ситуаций и фрейдистских мотивов. Их философская проблематика значительно глубже, чем в таких образцах фолкнеровской «готики», как «Святылище». Они наряду с «Шумом и яростью» и трилогией о Сноупсах относятся к наиболее ценному в наследии писателя.

Роман «Свет в августе» свидетельствует о поисках Фолкнером положительных начал в жизни. Полными радости и света сценами наполняет Фолкнер повествование о деревенской девушке Лине Гроув, отправляющейся искать отца своего будущего ребенка. Навивная, ни на чем не основанная вера в добро вознаграждается. Лина Гроув встречается во время своих странствий с таким же добрым и открытым человеком, как и она сама, который берет ее в жены и становится отцом ее ребенка. Фолкнер находит свой положительный идеал в своеобразной разновидности «естественного человека», чье сознание не затуманено предрассудками современного буржуазного мира.

Если в поисках положительного идеала Фолкнер, автор романа «Свет в августе», идет в основном в русле прежних исканий, противопоставляя ужасу современной действительности доброту и искренность человеческих побуждений и чувств, то в решении второй сюжетной линии — трагической истории Джо Кристмаса и связанной с ней постановкой негритянского вопроса — Фолкнер во многом пересматривает свои позиции.

Образ центрального героя романа Джо Кристмаса решен в ином плане, по сравнению с образами покорных, верных своим белым хозяевам негров — персонажей предшествующих книг писателя.

Подозрение, что в его жилах течет негритянская кровь, делает Кристмаса несчастным, ломает его психику, толкает на преступление. Образ Кристмаса овеян романтикой своеобразного бунтарства, принимающего варварские, искаженные формы. Черная кровь у Фолкнера становится символом отверженности, проклятья, разрушающего начала. В этой символике нашло отражение крушение фолкнеровской веры в «терпеливого» негра, безропотного хранителя патриархальных устоев рабовладельческого Юга.

Решение негритянской проблемы в романе «Свет в августе», как и в последующем творчестве писателя, носит двойственный характер. Образ Кристмаса выдает страх Фолкнера перед той потенциальной силой протеста, которая сдерживалась патриархальными устоями и могла прорваться наружу, если бы эти устои рухнули. И вместе с тем роман полон самого неподдельного возмущения бесчинствами расистов. В резко отрицательном плане нарисован Фолкнером образ деда Кристмаса Хайнса, жаждущего смерти своего внука только потому, что он сын мексиканца, и образ совершающего гнусное убийство Перси Грима, во взглядах и действиях которого отчетливо проступают черты фашистской идеологии.

С образом священника Хайтауера, исковеркавшего своим воспитанием характер Кристмаса, в роман входит тема религии. Роман построен по принципу контрастной поэтики. Светлые картины, рисующие радость простых человеческих чувств, оттеняют мрачную, трагическую линию Кристмаса.

В романе «Авессалом, Авессалом!» Фолкнер вновь обращается к теме американского Юга. Роман этот по своей проблематике примыкает к трилогии о Сноупсах. Одна из центральных его тем — тема возвышения белого бедняка Томаса Сатпена, превращающегося благодаря сомнительным махинациям в богатого плантатора-рабовладельца, — предвосхищает историю главного героя трилогии Флема Сноупса. Фолкнер не возлагает никаких надежд на новое поколение рабовладельцев. Их мир, как и мир старой рабовладельческой аристократии, разлагается и смердит. Символом этого разложения становится в романе распад семейных связей.

«Авессалом, Авессалом!» является своеобразным исследованием истории американского Юга. В роли исследователя и судьи выступает здесь один из героев «Шума и ярости» — Квентин Компсон. Узнав от мисс Колфилд историю Сатпенов, изобилующую самыми страшными моральными преступлениями, Квентин пытается понять ее истоки. В полных болезненной экспрессии монологах Квентина его друг Шрив улавливает ненависть к родному Югу, в которой сам он (Квентин) не решается себе признаться.

Разделяющий эту ненависть автор, как и его герой, далек от понимания истинных причин агонии рабовладельческого Юга. По-

казав подрывающие его изнутри конфликты, Фолкнер склонен трактовать их скорее как результат действия неких непреходящих законов человеческого бытия. Вместе с тем в «Шуме и ярости», хотя и приглушенно, звучит мотив социальной обусловленности деградации рода Сатпенов, начавшейся в тот момент, когда подросток Томас Сатпен, изгнанный слугой-негром из дома богатого плантатора, решает стать на путь обогащения.

Мотив этот привносит новые ноты в объяснение причин самоубийства Квентина. Самоубийство Квентина оказывается результатом не только комплекса психической неполноценности, но и чувства «трагической вины» за преступления «рода».

Существенное место в художественной структуре романов «Свет в августе» и «Авессалом, Авессалом!» занимают элементы «готики», мелодрамы. Стиль повествования отличается насыщенностью и экспрессивностью, но в то же время и чрезмерной усложненностью, орнаментальностью. Проявившиеся в конце 30-х — начале 40-х годов новые тенденции получают дальнейшее развитие в творчестве Фолкнера 40—50-х годов.

В 1942 г. Фолкнер публикует сборник «Сойди, Моисей, и другие рассказы» («Go down, Moses, and Other Stories»). В состав сборника вошло одно из лучших произведений писателя — повесть «Медведь» («The Bear»).

По своей проблематике повесть «Медведь» включает Фолкнера в русло куперовской традиции. Герой повести плотник Айзек Маккаслин приходит к выводу, что причина всех людских бед — породившая мир собственности цивилизация. «Совместное владение землей» на основе «равенства и братства» представляется герою Фолкнера единственным путем к объединению людей. С чувством глубокой симпатии обрисован образ благородного художника Сэма Фазерса, потомка некогда свободных негров и индейцев.

Вышедший несколькими годами позднее роман «Осквернитель праха» («Intruder in the Dust», 1948) интересен появлением в творчестве Фолкнера нового аспекта в решении негритянской темы. Защитники справедливости выступают здесь как активная сила, которая не только действует, но и добещдает. Адвокат Гэвин Стивенс и его племянник Чарлз Маллисон доказывают ложность предъявленного негру Лукасу Бошану обвинения в убийстве белого человека, способствуя тем самым его освобождению. Образ гордого, преисполненного чувства собственного достоинства Лукаса Бошана принадлежит к числу несомненных творческих удач Фолкнера.

Трилогия о Сноупсах. Перемены, принесенные человечеству второй мировой войной и ее итогами, нашли своеобразное преломление в мировоззрении и творчестве писателя. Именно в послевоенные годы совершается переход Фолкнера на позиции критического реализма. Отражением этого нового этапа в творческом развитии Фолкнера-художника явилась его трилогия «Деревушка»

(«The Hamlet», 1940), «Город» («The Town», 1957), «Особняк» («The Mansion», 1959).

Составляющие трилогию романы — части многоплановой социальной эпопеи, раскрывающей историю становления и возвышения семейства Сноупсов, новых хозяев Америки, буржуа, прошедших путь от первоначального накопления капитала до высот промышленной, финансовой и государственной власти. Время действия эпопеи охватывает более ста лет, от начала 20—30-х годов XIX в. до 20—40-х годов XX в.

Историческим фоном действия (этот фон, как правило, присутствует или опосредованно, или в виде очень беглых упоминаний) оказываются такие важнейшие события века, как война Севера и Юга 1861—1865 гг., распад феодального уклада, утверждение власти крупного капитала в США, внутренняя и внешняя политика Америки в годы второй мировой войны и после ее окончания.

Разорившиеся аристократы, крупные и мелкие торговцы и промышленники, банкиры, служащие, ремесленники, бедные фермеры-издольщики, интеллигенция — таковы герои трилогии Фолкнера.

Несмотря на то что последние части трилогии написаны почти через двадцатилетие после первой, есть все основания рассматривать ее как единое целое. Здесь важны не только общность проблематики и героев, но и единство художественной структуры составляющих ее романов. Трилогия в свою очередь является частью большой «саги» о Сноупсах, включающей около двенадцати произведений. Завершающую часть трилогии — роман «Особняк» — Фолкнер считал итогом работы, задуманной еще в 1925 г. На протяжении тридцати лет, начиная с романа «Сарторис», создавал Фолкнер свою «сагу», вписывая в нее все новые и новые страницы. В качестве действующих лиц Сноупсы и их окружение выступают во многих произведениях Фолкнера, однако лишь начиная с «Деревушки» тема «сноупсизма» становится для Фолкнера главной, определяющей.

Действие «Деревушки», как и других частей трилогии, и всей «саги» в целом, разворачивается все в том же вымышленном округе Йокнапатофа.

Американская критика нередко называет Фолкнера летописцем американского Юга. Однако понятие «летописец» едва ли приложимо к Фолкнеру — мыслителю и художнику. На материале жизни маленького вымышленного округа Фолкнер сумел поставить проблему общегосударственной и общенациональной значимости. В их числе — остающаяся до сих пор нерешенной негритянская проблема и связанная с ней проблема отношения Севера и Юга Америки.

Основной конфликт открывающего трилогию романа «Деревушка» — конфликт между Флемом Сноупсом и деревенской общиной Французовой балки во главе с Биллом Уорнером — носит социальный характер. Подобная трактовка романа прозвучала уже в одном из первых откликов на него американской критики. Про-

грессивный американский журнал «Нью Мэссиз» охарактеризовал «Деревушку» как «потрясающую эпопею стяжательства и корыстолюбия». Начало действия романа отнесено к концу XIX в. В 1890 г. во Французовой балке появляются первые Сноупсы: нищий издольщик Эбб, человек с «клокочущими холодом глазами», за которым тянется дурная слава конокрада и поджигателя, нанимается батраком к местному богачу Биллу Уорнеру. Это — первая ступень на пути «вгрызания Сноупсов» в жизнь Французовой балки.

Главную роль в «Деревушке», как и во всей трилогии, Фолкнер отводит сыну Эбба — Флему Сноупсу. С образом Флема Сноупса связано у Фолкнера решение основной темы трилогии.

В «Деревушке» Фолкнер прослеживает первые шаги Флема на пути к обогащению и в какой-то степени механику этого обогащения. Исходной точкой возвышения Флема становится должность приказчика в лавке Уорнера. Ростовщичество, мошенничество, граничащие с наглым обманом коммерческие сделки — таковы методы обогащения Флема Сноупса в «Деревушке». Решающую роль на пути превращения Флема из сына нищего батрака в важную персону становится выгодная женитьба на дочери Уорнера Юле, «грех» которой старик Уорнер готов покрыть любой ценой. Роман заканчивается отъездом выбившегося в люди, разбогатевшего благодаря полученному приданому Флема в город Джефферсон.

Действие «Города» охватывает восемнадцать лет (1908—1926). Это период наибольшей активности Флема-собственника. Начав с весьма скромного положения владельца половинного пая дешевого рестораничка, Сноупс постепенно прибирает к рукам городскую электростанцию, становится вице-президентом, а затем и президентом банка, первым человеком в Джефферсоне. Кресла джефферсоновского банка Флем добывается путем разоблачения многолетней связи своей жены с банкиром де Спейном. «Город» заканчивается воцарением Флема Сноупса в должности президента банка, сопровождающимся бегством из города де Спейна и самоубийством Юлы.

В третьей части трилогии Флем Сноупс показан вне сферы приобретательской деятельности. Он — на вершине буржуазного Олимпа. Днем — в кресле президента банка, вечером — в лучшем особняке города, еще недавно принадлежавшем аристократу де Спейну. В заключительной части трилогии в связи с образом Флема Сноупса Фолкнер решает проблему «преступления и наказания». Роман «Особняк», в котором дописывается история «Сноупса № 1», заканчивается сценой похорон Флема, убитого Минком.

Такова, в самых общих чертах, событийная канва той сюжетной линии трилогии, в центре которой стоит Флем Сноупс.

Не знающая границ алчность, отсутствие малейших признаков человечности, лисья ловкость и изворотливость — таковы те черты, которые выдвигаются на первый план в характеристике этого буржуа-первоначальника. Своеобразие Флема Сноупса по сравнению с

такими героями, как мистер Домби или Сомс Форсайт, заключается в примитивизме ничем не маскируемого собственнического инстинкта.

Флем Сноупс выступает на фоне и во взаимоотношениях со своими многочисленными родичами. Все они являются носителями «сноупсизма». «Сноупсизм» в представлении Фолкнера — явление биологическое (отсюда — то внимание, которое уделяет автор импотентности Флема, идиотизму Айка, маниакальной страсти к убийству Минка) и моральное (Фолкнер называет его «моральным кодексом гиены»).

Именно в сфере моральной прежде всего разоблачает автор Флема и всю его многочисленную родню. История Флема представляет собой не что иное, как цепь сменяющих друг друга моральных преступлений.

Объективно «сноупсизм» предстает в сознании читателей трилогии как символ и воплощение буржуазного стяжательства.

Проследив в своей трилогии основные этапы становления и развития «сноупсизма», Фолкнер показал и его разложение. Свидетельством этого разложения является возникновение в среде Сноупсов чрезвычайно острых, принимающих социальный характер конфликтов. Один из важнейших, определяющих идейное звучание трилогии конфликтов — столкновение между Флемом и Сноупсом и его родичем Минком.

Образ Минка претерпевает на страницах трилогии весьма существенные изменения. В «Деревушке» Минк — злейший маньяк, убивающий справедливо обвинившего его за поправу добропорядочного фермера Хьюстона. Ненависть Минка к Флему — проявление маниакальной злобы и ни на чем не основанной убежденности в том, что Флем, будучи его родственником, должен выволочить его из тюрьмы. В «Особняке» история Минка приобретает новое освещение. Конфликт Минка с Хьюстоном приобретает социальный характер.

В последнем романе трилогии Фолкнер показывает начало духовного прозрения Минка, освобождение его от идиотизма деревенской жизни. Просидев в тюрьме тридцать семь лет, Минк начинает понимать истинные причины своей трагедии, в его сознании возникает понятие «они». «Они» — это богатые, которые «стоят друг за друга, чтобы бедным не взбрело вдруг в голову взять да и отнять у них все, что они имеют». Убийство Флема представляется ему справедливым возмездием за свою искаленную жизнь. Он хочет «почестному расплатиться с ним».

К концу трилогии Фолкнер приподнимает, очеловечивает Минка. Он дает читателю почувствовать, что в нем есть и гордость, и своеобразное чувство собственного достоинства, и трудолюбие, которые при иных условиях могли бы сделать из него настоящего человека. В заключительной сцене «Особняка» Фолкнер прибегает к стилю самой высокой патетики. Принимающая Минка в свое лоно

земля отводит ему место рядом с людьми самыми «прекрасными, блистательными, гордыми, смелыми». В образе Минка заложен огромный заряд гуманизма, фолкнеровской веры в человека.

Развенчание «сноупсизма» связано в трилогии Фолкнера с поисками положительных начал в жизни.

«Сноупсизму» как моральной категории Фолкнер в первую очередь противопоставляет трех героев — агента по продаже швейных машин Рэтлифа, юриста Гэвина Стивенса и его племянника студента Чарлза Маллисона. Автор называет их «крошечной ячейкой неисправимых идеалистов», ведущих борьбу со Сноупсами с либеральных позиций. Через восприятие этих героев Фолкнер проводит все основные события трилогии. Рэтлиф, Гэвин, Маллисон — три основных рассказчика, в уста которых автор влагает свои самые сокровенные мысли. Каждый из этих рассказчиков вносит в повествование определенный оттенок: Рэтлиф — здравого народного смысла и юмора, Гэвин Стивенс — рефлектирующего интеллекта, Чарлз Маллисон — детской наивности («Город») и юношеского скептицизма («Особняк»).

Борьбу со Сноупсами они считают высшим моральным долгом. Свою задачу они видят в том, чтобы «отстоять Джефферсон от Сноупсов». И они не только судят Сноупсов, но и пытаются действовать против них. Однако победы над Сноупсами эти герои не одерживают. К концу трилогии они подходят уставшими, не находящими в себе сил для продолжения борьбы.

Бесперспективность деятельности таких людей, как Рэтлиф и Гэвин, обусловлена прежде всего тем, что борьба их не затрагивает основ «сноупсизма». При всей своей симпатии к ним Фолкнер видит, что они могут претендовать лишь на роль «бедных рыцарей». Духовное здоровье — вот что прежде всего отличает любимых героев Фолкнера. Они не против собственничества вообще, они лишь против крайних форм его проявления.

Силу, способную по-настоящему противостоять «сноупсизму», Фолкнер находит в среде коммунистов. Важное место в образной системе трилогии принадлежит образу коммунистки Линды, который Фолкнер считал одним из наиболее интересных своих созданий. Будучи очень далек от коммунистической идеологии, Фолкнер, открывая для себя новые пути реалистического видения мира, рисует образы коммунистов — Линды и ее мужа Коля — с чувством нескрываемого уважения и симпатии.

В отличие от Гэвина, Рэтлифа, Маллисона, интересы которых не выходят за пределы Джефферсона, Линда и Коля — люди, находящиеся в гуще важнейших социальных и политических событий и конфликтов современности. Они не только мечтают о том, чтобы «навсегда освободить человека от трагедии его жизни, навсегда избавить его от болезней, от голода и несправедливости», но и борются за осуществление этой мечты. Талантливый скульптор Коля гибнет, отстаивая свободу испанского народа; Линда в годы второй миро-

вой войны идет работать клепальщицей на верфь, чтобы строить «транспорты для России».

Образ Линды не лишен у Фолкнера романтической приподнятости. Автору импонирует цельность природы Линды, ее человеческое и женское обаяние. Неверие в идеи коммунизма не помешало Фолкнеру назвать коммунистическую партию силой «уже доказавшей, что для пуль она неуязвима, а следовательно, бессмертна». Вместе с тем описание деятельности Линды, вернувшейся после окончания войны в Джефферсон, полно глубокого скепсиса. Судьба Линды представляется Фолкнеру трагической, итоги ее деятельности — в значительной степени безрезультатными. На смену одному Сноупсу приходят другие. Характерна в этом плане сцена похорон Флема: Гэвин замечает около гроба группу новоявленных родичей покойного, похожих на волков.

Истоки трагедии Линды Фолкнер видит в отсутствии реальной почвы для борьбы. Послевоенная Америка представляется ему страной материального благоденствия. Фолкнер солидаризируется с мыслями Чарлза Маллисона, полагающего, что «Линде теперь в Джефферсоне бороться было не с чем», так как «великие социальные нововведения... уничтожили голод и неравенство». И все же со страниц трилогии Линда уходит непобежденной. Оправдание своей жизни она находит в том, что была среди тех, кто, подобно Колку, «отдал жизнь, чтобы сказать «нет» таким, как Гитлер и Муссолини». Значимость той борьбы со «сноупсизмом», которую вела Линда, подтверждается тем, что именно в Линде видит Флем своего главного врага, именно перед ней, Линдой, «вернувшейся с коммунистической войны», Флем внутренне капитулирует, признавшись себе, по свидетельству Рэтлифа, в том, что «он уже проиграл».

Художественные особенности трилогии. Трилогия Фолкнера отражает процесс движения писателя к реализму. Одним из признаков этого движения является расширение и углубление конфликта повествования. Если в первых частях трилогии исследование субъективного мира героев шло в значительной степени в отрыве от их социального опыта («Деревушка») или параллельно с ним («Город»), то в «Особняке» Фолкнер пытается соединить эти два начала. Отражением этой новой для Фолкнера тенденции становится проникновение на страницы романа событий, передающих ход истории. Фолкнер не ограничивается, как это может показаться на первый взгляд, простым упоминанием таких событий, как война в Испании, нарастающая угроза фашизма, вторая мировая война. Авторская оценка героев находится в прямой зависимости от того, как они относятся к этим важнейшим событиям эпохи. Фашизм, в представлении Фолкнера, — результат политики «бессовестных дельцов» типа Флема Сноупса и более крупных. По их вине, утверждает Фолкнер, были развязаны и первая и вторая мировые войны. В контексте завершающего трилогию романа «Особняк»

фашизм и «сноупсизм» предстают как явления взаимосвязанные и взаимообусловленные.

Фолкнера обычно относят к числу самых мрачных писателей современности. Отвечая на вопрос, в чем причина его неиссякаемого интереса к явлениям отрицательным, ко всякого рода отклонениям от нормы, Фолкнер говорил: «Писать только о хорошем в моей стране — значит ничуть не исправить плохого».

Углубление социального видения мира предопределило существенные изменения творческой манеры писателя. Исследователи говорят о «просветлении» стиля Фолкнера, автора «Особняка», выразившемся в более четком, по сравнению с предшествующими частями трилогии, композиционном построении романа и в очистившемся от излишней выпренности и риторики языке. Было бы, однако, ошибочным рассматривать эволюцию творческого метода Фолкнера как процесс гладкий и прямолинейный — от модернизма к реализму, от усложненности к простоте. И в «Особняке» Фолкнер остается Фолкнером, с органически присущей ему сложностью художественного метода и стиля, неиссякаемой тягой к эксперименту. Многочисленные романы Фолкнера являются как бы главами одной большой книги. Обладая самостоятельностью, законченностью, они имеют вместе с тем общих героев, которые переходят из книги в книгу, порой очень существенно меняя свой облик. Учитывая эту особенность творческой манеры Фолкнера, американский критик Джон Кирк выпустил специальный «путеводитель» по Йокнапатофе с точным указанием, в каких произведениях действует тот или иной герой.

Композиция романа Фолкнера нередко осложняется включением в основную ткань повествования вставных новелл. Именно с ними врывается на страницы фолкнеровских произведений юмор. Большинство вставных новелл берут свои истоки в американском фольклоре (эпизоды с Пэтом Стемпером, Гудихэем и другие в трилогии). Многие критики писали о детективном сюжете как об одной из характерных особенностей творческой манеры Фолкнера. При этом обычно ссылаются на ярко выраженный интерес писателя к запутанным ходам, тайнам, загадкам. Однако сходство фолкнеровских романов с произведениями детективного жанра относительно. Определяющая роль событийного начала в сюжетном движении у Фолкнера объясняется скорее всего статичностью его героев.

Герои Фолкнера, как правило, появляются с заранее заданным комплексом тех или иных качеств, которые могут нагнетаться, выступать в тех или иных комбинациях, не меняя, однако, своего существа. Это порождает известную одноплановость фолкнеровских характеров, тяготеющих нередко к символической заостренности. Так, Флем предстает перед читателем как средоточие всех отвратительных качеств, порожденных погоней за деньгами, инстинктом собственности; Юла проходит по роману как воплощение «женского естества», кузнец Экк — добродушная, Армстид — отчаянная,

Минк — злобы, порожденной нищетой, Линда и Коль — самоотверженного служения своим идеям. Фолкнер вообще широко пользуется символикой — от создания больших сцен, имеющих символический подтекст (сон Рэтлифа), до деталей-символов, деталей-аллегорий (седая прядь в волосах Линды, «кусочек пустоты», который постоянно жует Флем, и т. д.).

В принципах раскрытия характеров у Фолкнера можно подметить определенную закономерность. Героев, в той или иной степени близких ему по духу или вызывающих сочувствие, Фолкнер стремится показать изнутри, исследовать их внутренний мир. Основным средством психологической характеристики таких героев, как Рэтлиф, Гэвин Стивенс, Чарлз Маллисон, Минк, служит у Фолкнера поток сознания.

Передавая поток сознания того или иного героя, Фолкнер далеко не всегда приводит его в соответствие с социально-психологической характеристикой персонажа, что зачастую превращает любимых героев Фолкнера в рупоры его идей. Относительность такого понятия, как «речевая характеристика», у Фолкнера ощутимо проступает на многих страницах романа.

В создании образов отрицательных героев приемы психологического анализа у Фолкнера, как правило, отсутствуют. Фолкнер преднамеренно лишает «права» на собственный «поток сознания» главного героя трилогии — Флема Сноудса, подчеркивая тем самым его духовное убожество, практическое отсутствие у него какой бы то ни было духовной жизни. Флем Сноупс раскрывается или в плане чисто внешних действий без их психологических мотивировок, или через восприятие окружающих (Рэтлифа, Гэвина, Чика Маллисона), или, наконец, путем краткого авторского комментария, носящего, как правило, иронический характер.

Существенное место в художественной ткани фолкнеровских произведений и трилогии, в частности, принадлежит элементам сатиры. Фолкнеру импонировала диккенсовская форма заострения, обнажения порока. Для характеристики разноликой плеяды Сноупсов Фолкнер широко использует приемы «животного эпоса». Сестер Флема автор наделяет речью, не имеющей ничего общего с человеческой. Минка уподобляет то ядовитой змее, то источающей яд осе, сам Флем выступает у Фолкнера в ряде сцен в образе какого-то странного животного, лишенного способности дышать, и т. д. Приемами «животного эпоса» Фолкнер стремится подчеркнуть отсутствие или исчезновение у Сноупсов человеческого начала.

Романы Фолкнера имеют весьма сложную, многослойную повествовательную структуру. Наличие нескольких рассказчиков — прием, при котором одни и те же события и факты даются в разных временных и психологических ракурсах — объясняет в какой-то степени те временные инверсии, постоянные переключения повествования из прошлого в настоящее и наоборот, которые так затрудняют чтение его книг.

Творческая манера Фолкнера имеет свои, подчас очень существенные «издержки» (схематизм отдельных образов, рыхлость композиции, затемненность языка и стиля и т. д.). Важно, однако, подчеркнуть, что писатель никогда не стремился ни к сознательной мистификации читателя, ни к нарочитой усложненности формы. «Трудность» своего стиля сам Фолкнер склонен был объяснять двумя причинами — стремлением к максимальной объективности повествования (за счет удаления из него авторского «я») и сознательной установкой на лаконизм. Истинные причины «трудности» стиля Фолкнера, однако, имеют гораздо более глубокие истоки. Сложность творческой манеры Фолкнера порождена в конечном итоге внутренней противоречивостью его философско-эстетических и мировоззренческих позиций. В завершающей творческий путь писателя трилогии о Сноупсах реалистическое начало, как уже было отмечено выше, побеждает. Вместе с тем проблема взаимодействия реализма и условности не снимается и по отношению к последнему этапу творчества писателя, о чем свидетельствует, в частности, такой блистательный роман, как «Притча» («A Fable»), над которым Фолкнер работал в течение десяти лет (1944—1953).

«Притча» перекликается по своей проблематике с романом «Солдатская награда». Вновь обращаясь к теме первой мировой войны, Фолкнер использует для ее воплощения жанр романа-легенды. Решение важнейшей проблемы современности — проблемы войны и мира — Фолкнер облакает в одежду религиозной символики. Повествование о капрале Стефане Бжевском, организовавшем братание во вражеских окопах и остановившего на какой-то момент машину войны, подается как своеобразная аллегория евангельской притчи о явлении Христа народу. Религиозная символика затрудняет понимание центральной в романе сцены братания, призванной, по замыслу автора, показать протест против войны ее рядовых участников.

Незадолго до смерти в одном из своих публичных выступлений писатель с горечью говорил о всеобщем страхе перед действительностью, следствием чего явилось «исчезновение духовных проблем». Обращаясь к молодым писателям Америки, Фолкнер призывал их вспомнить о единственной достойной труда писателя проблеме — «проблеме человеческой души». Это было его своеобразным духовным завещанием.

Фолкнер причислял себя к «партии гуманистов»; морально-этические критерии всегда были для него определяющими в оценке людей и событий. Однако объективное звучание его творчества далеко выходит за рамки абстрактного гуманизма. Подобно Бальзаку, Фолкнер сумел преодолеть свои «классовые предрассудки». На страницах его произведений отражены разложение рабовладельческой аристократии и деградация пришедших на смену ей хозяев новой, буржуазной Америки. Своего положительного героя Фолкнер

находит не только среди наиболее близкой ему по духу либеральной интеллигенции, но и среди простого люда Америки (Лина Гроув, Айзек Маккаслин), среди поработанного, но сохраняющего чувство человеческого достоинства и даже способного на протест негритянского населения (Лука Бошан в романе «Осквернитель праха», Дилси из романа «Шум и ярость», в среде коммунистов — Линда Коль).

Место Фолкнера в современной литературе определяется глубиной философского звучания его произведений, широкой панорамой социального и индивидуального бытия людей, в них воссозданной, неповторимым мастерством его стиля и психологического рисунка и тем оригинальным вкладом, который он внес в развитие современного романа.

Эрнест Хемингуэй (Ernest Hemingway, 1899—1961) родился в городке Оук-Парк, близ Чикаго в семье врача. Сопровождая отца в поездках по окрестным селениям, Хемингуэй еще подростком входит в близкое соприкосновение с природой, увлекается охотой, наблюдает жизнь индейцев, дружит с индейскими детьми. Учится он в городской школе, но не раз сбегает из дома, работая во время своих скитаний поденщиком на фермах, официантом, тренером по боксу. Окончив школу, он уезжает в Канзас и начинает репортерскую работу в газете «Канзас-Стар». Когда в апреле 1917 г. США вступили в первую мировую войну, Хемингуэй, поддавшись милитаристской пропаганде, порывался уйти на фронт. Но в армию его не приняли: на уроках бокса у него был поврежден глаз. Однако в мае 1918 г. с автоколонной Красного Креста Хемингуэю удается уехать на фронт в Европу санитаром. Он попадает в Италию, в зону боев с австрийскими войсками на реке Пиаве. В начале июля 1918 г. Хемингуэй был тяжело ранен: сначала его накрыла австрийская мина, а затем, когда он вытаскивал из-под огня раненого солдата-итальянца, задела пулеметная очередь. Несколько месяцев он пролежал в госпитале в Милане, потом, перед самым заключением перемирия, вновь выехал на фронт.

Начало творчества. Участие в войне и вынесенный из нее опыт в значительной мере определили все мировоззрение Хемингуэя, весь характер его творчества. В ранних своих произведениях, в 20-х годах, Хемингуэй выступил как представитель и певец «потерянного поколения» — того поколения молодых людей Европы и Америки, чья судьба была тяжело искалечена империалистической войной. Война — чужая война за чужие интересы — отняла у них здоровье, лишила их психического равновесия, выбила из привычной жизненной колеи. Вместо прежних идеалов у них были теперь травмы и ночные кошмары: тревожная, сотрясаемая кризисами и инфляциями жизнь послевоенного капиталистического Запада лишь укрепляла в их душе мучительную опустошенность, болезненную надломленность. Интеллигенты, вышедшие, как правило, из сравнительно обеспеченных кругов, но оторвавшиеся от своей сре-

ды и в то же время далекие от народа, они не видели перед собой ни надежды, ни ясной социальной цели.

Таковы герои ранних новелл Хемингуэя и его первого романа «И восходит солнце» (в первом русском переводе «Фиеста»).

Неудовлетворенность действительностью, душевное смятение — характернейшие черты образа Ника Адамса в цикле новелл «В наше время» («In Our Time», 1924—1925) — первой большой книге Хемингуэя. Рассказы о детских и отроческих воспоминаниях Ника Адамса перемежаются в этой книге с контрастными вставками, в которых рисуются трагические картины пройденной героем войны. Эти картины служат как бы ключом к внутреннему, подспудному смыслу книги и определяют всю психологическую настроенность персонажей.

В ранних новеллах Хемингуэя уже со всей ясностью определился его творческий почерк, его манера. Крайняя сжатость, лапидарность повествования, нетерпимость к высокопарному слову, к риторике и сентиментальности, мастерское введение неоднократно повторяющегося лейтмотива (будь это отдельная фраза или целый образ), естественно, во всей его обыденной шероховатости звучащий диалог, лирический подтекст, «второй план» изображаемого — эти особенности стиля Хемингуэя прочно вошли как в его новеллистику, так и в повести и романы. В двух своих новеллах из книги «В наше время», объединенных названием «На Биг-ривер», Хемингуэй повествует не только о рыбной ловле, но и о чисто инстинктивном стремлении Ника Адамса укрыться от одолевших его горестных мыслей, забыть те психические удары, которые нанесла ему жизнь. Именно этим внутренне диктуется скрупулезность описаний в рассказе, та, на первый взгляд, удивительная обстоятельность в перечислении всего, что делает Ник Адамс в дни своего похода на Биг-ривер. Скука и безрадостное томление, владеющие персонажами новеллы «Кошка под дождем», не названы, не декларированы в тексте, но донесены до читателя всей образной тканью рассказа, совокупностью всех мастерски отобранных деталей.

Подспудный, потаенный смысл новелл Хемингуэя особенно четко раскрывается в сопоставлении одного его произведения с другим; новеллы Хемингуэя, как правило, составляют определенные, связанные внутренней темой циклы; нередко они являются подступом, этюдами к большому полотну.

Герой романа «И восходит солнце» («The Sun Also Rises», 1926) — инвалид войны журналист Джейк Барнс наделен многими особенностями характера и мироощущения самого Хемингуэя 20-х годов. Рядом с Джейком перед взором читателя встает целый кружок «потерянных» молодых людей, несчастья и беды которых уходят своими корнями все в ту же войну. И мрачный Билл Хортон, и Майкл, и элегантная красавица Брет Эшли прожигают жизнь, отдаваясь пьяному угару в парижских и испанских ресторанах, по-

тому что их постоянно гложет тревожное чувство катастрофы и безысходности; образы праздных туристов, завсегдатаев кабачков и кафе, в изобилии выведенные Хемингуэем, лишь подчеркивают всю зыбкость существования, все неблагоприятие судьбы героев книги. Правда, Джейк Барнс горячо любит жизнь, богатство ее чувственных проявлений. Шумный народный праздник — фиеста — привлекает его не только возможностью забыться, но и своей неумной, буйной красочностью. В рассказах «На Биг-ривер» эту роль целителя играет природа: именно любовь к жизни всякий раз спасает писателя и его героев от крайностей пессимизма.

«И восходит солнце» — роман безрадостный и горький. Но в этом печальном романе все же есть одна бодрая нота, как бы возвышающая и автора и главного героя книги над общей безнадежной атмосферой повествования. Это — часто проскальзывающие в романе фразы о порывах к работе, к писательскому труду, которые испытывает Джейк Барнс. Рассказать о себе, о близких по духу людях, закрепить свой опыт в художественном слове — значит не только поставить диагноз, но и победить недуг, преодолеть навалившуюся тяжесть.

Одержимость творческим трудом вывела на широкий путь и самого Хемингуэя.

После краткого пребывания в США Хемингуэй вновь уезжает в Европу, на этот раз корреспондентом канадской газеты «Торонто-Стар». Главным пристанищем его долгие годы был Париж. Поездки в Испанию, Италию, на фронт греко-турецкой войны, работа на Генуэзской конференции дают ему материал не только как репортеру, но и как писателю.

«Прощай, оружие!». В 1929 г. Хемингуэй выпускает второй свой роман — «Прощай, оружие!» («A Farewell to Arms»).

В литературе Запада немного книг, где протест против войны прозвучал бы с такой искренней страстью. Две темы, переплетаясь, проходят в этом сильном, полном лиризма и горечи романе. Это тема войны и тема любви, обреченной на гибель. «Тененте» Генри — лейтенант Генри, американец, пройдя сквозь суровые испытания фронта, сознает всю бессмысленность бойни; он начинает понимать, что войну ведут правящие классы, а народ, солдаты — лишь пушечное мясо, разменная монета в этой бесчеловечной, дьявольской игре. Отрезвление от шовинистического угара, совпавшее с потерей любимой женщины Кэтрин, вызывает у лейтенанта Генри не только протест против войны, но и решение выйти из нее, заключить «сепаратный мир». Читателю неясно, куда направит свой путь раздавленный горем герой книги, шагающий под дождем по улицам маленького швейцарского городка, где скончалась в больнице Кэтрин, но совершенно очевидно, что защищать интересы капиталистов он уже никогда не будет. В романе «Прощай, оружие!» Хемингуэй вскрыл истоки той духовной трагедии, которую он обрисовал раньше в «Фиесте». В «Прощай, оружие!» еще сильнее, чем

прежде, проявляется лирическое начало прозы Хемингуэя: рассказ о судьбах поколения — это в то же время рассказ писателя о себе. Та предельная искренность, та порой жестокая прямота, которой отличается все творчество писателя, дают себя знать в романе, несмотря на нарочитую сдержанность хемингуэевского стиля.

30-е годы. Успех романов «И восходит солнце» и «Прощай, оружие!» обеспечил писателю материальную независимость, позволив ему не связывать себя газетной работой. Хемингуэй поселяется в Кип-Уэст, во Флориде, со страстью отдаваясь охоте и рыбной ловле; не раз выезжает в Африку, где в саваннах Кении и Конго охотится на львов и носорогов; посещает Испанию, изучая свой любимый спорт — бой быков. Писатель переживает творческий кризис — из-под его пера в ту пору вышли лишь две очерковые книги — «Смерть после полудня» («Death in the Afternoon», 1932) и «Зеленые холмы Африки» («Green Hills of Africa», 1935). Первая книга посвящена бою быков, а вторая — охотничьим поездкам писателя. Ни та, ни другая не принадлежат к выдающимся произведениям Хемингуэя. Зато огромной творческой удачей писателя явились две новеллы 1936 г. — «Недолгое счастье Франсиса Макомбера» и «Снега Килиманджаро». Созданные на материале охотничьих путешествий в Африку, эти новеллы, каждая по-своему, раскрывают тлетворную роль богатства в капиталистическом обществе. «Поганые деньги» сковывают и подавляют волю писателя Гарри из «Снегов Килиманджаро», они же в конечном счете побуждают миссис Макомбер застрелить своего мужа. «Недолгое счастье Франсиса Макомбера» и «Снега Килиманджаро» утвердили имя Хемингуэя среди лучших новеллистов нашего времени.

Отвращение Хемингуэя к империалистической войне не сделало его буржуазным пацифистом. Когда в 30-х годах в Европе стал поднимать голову фашизм, Хемингуэй оказался в рядах тех, кто принял активное участие в борьбе с оголтелой реакцией. Писатель увидел, что, кроме войны за барыши морганов и дюпонов, войны за колониальные захваты и передел земель, есть и «совсем другая», справедливая народная война. В 1936 г., когда на республиканскую Испанию напали объединенные силы итальянского и немецкого фашизма и испанскому народу пришлось вести тяжелейшую гражданскую войну, Хемингуэй, снарядив на свои средства санитарные автомашины для республиканцев, отправился на фронт, окунувшись в гущу героической вооруженной борьбы. Пребывание в Испании, стране, которую он издавна любил, духовно обогатило Хемингуэя; он столкнулся здесь с борцами за дело народа, с коммунистами, с воинами Интернациональных бригад. Пьеса «Пятая колонна» («The Fifth Column», 1938), цикл рассказов и очерков, сценарий «Испанская земля» («The Spanish Earth», 1938), роман «По ком звонит колокол» — всеми этими произведениями Хемингуэй обязан объятый пламенем гражданской войны Испании. Там же, в Испании, он завершил свой роман «Иметь и

не иметь» («To Have and Have Not», 1937), над которым работал давно и который долго ему не давался.

Прелюдией к роману послужил памфлет Хемингуэя, напечатанный в прогрессивном журнале «Нью Мэссис», «Кто убил ветеранов во Флориде?» (1935). Это — страстное обвинение в адрес правящих кругов Америки, которые допустили гибель многих сотен ветеранов, послав их на работу на рифы в сезон ураганов.

«Кто виноват в их гибели? — с гневом спрашивает Хемингуэй. — ...богатые люди, яхтовладельцы, рыболовы, как, например, президент Гувер или президент Рузвельт, не ездят на Флоридские острова в период ураганов... Кто послал их сюда? Надеюсь, он прочел это, — как он себя чувствует?.. Ты мертв, брат мой! Но кто бросил тебя в ураганный период на островах?.. Кто бросил тебя там? И как теперь карается человекоубийство?»

Тот же вопрос настойчиво звучит и в романе. Кто толкнул флоридского рыбака Гарри Моргана на преступление? Кто виноват в его гибели? Мир имущих, мир богатых, держащих в своих руках судьбы бесчисленных тружеников, — таков ответ писателя. Живя во Флориде, наблюдая здесь праздную жизнь хозяев Америки, Хемингуэй рисует их на страницах романа как паразитов и преступников. Впервые в крупном произведении Хемингуэй выводит простого человека, труженика, который каждое утро просыпается с заботой о куске хлеба. Это — значительный сдвиг в мировоззрении писателя: тут сказались и кризисные для экономики США годы, и те социальные выводы, к которым он пришел по опыту гражданской войны в Испании. «Человек один не может...» — в этих словах умирающего Гарри Моргана отражаются мысли много повидавшего и многое к тому времени продумавшего автора романа. «Иметь, и не иметь», может быть, самое суровое слово Хемингуэя об Америке, о социальных и общественных порядках, царящих в этой стране.

«По ком звонит колокол». Следующей значительной работой Хемингуэя, в которой необычайно ярко проявились как сила, так и слабости писателя, был роман «По ком звонит колокол» («For Whom the Bell Tolls», 1940). Это — роман о борьбе испанских республиканцев с фашизмом, показанной на небольшом участке в тылу противника, в горном партизанском крае. Но главное действующее лицо повествования не испанец, а один из тех излюбленных Хемингуэем интеллигентов-американцев, в которых так или иначе проглядывает облик их творца, самого автора и которых можно условно обозначить термином «лирический герой». При всем этом Роберт Джордан, центральный персонаж романа, по внешним признакам и обстоятельствам весьма далек от автора. Это — преподаватель испанского языка в одном из американских колледжей, доброволец в испанской войне, специалист по взрыву поездов и мостов. История засылки Джордана во вражеский тыл, подробный рассказ о трех днях и ночах, проведенных им среди небольшого

отряда партизан, о взрыве моста, который должен был сыграть существенную роль в общем наступлении республиканской армии, — таков сюжетный каркас произведения. Ценой жизни многих партизан, ценой жизни самого Роберта Джордана мост был взорван — уже после того, как противник раскрыл план наступления республиканцев и взрыв моста фактически уже не имел значения. Однако Джордан идет на опасное дело, на подвиг и ведет за собой партизан, сознавая, что непременно выполнение задания на любом, пусть самом малом, участке — залог общей победы. Взорвав мост и распрощавшись с уходящими в глушь партизанами, он, тяжело раненный, с перебитым бедром, наводит на дорогу, где должны появиться фашисты, карабины, чтобы и в последние минуты жизни разить врага. Несмотря на стойкость героя, вся атмосфера романа пронизана духом ущербной жертвенности, трагедийности. Роман создавался уже после разгрома республиканцев, который Хемингуэй пережил очень тяжело, и мрачные тени конечного поражения легли на его страницы. Сильная нота трагичности, присущая творчеству Хемингуэя вообще, особенно резко прозвучала в этом произведении.

В романе «По ком звонит колокол» Хемингуэй достиг высокого литературного мастерства, настоящей зрелости. Слог его стал свободнее и проще, он уже не отягощен той судорожной напряженностью, которая свойственна его ранним вещам. Фраза приобретает необыкновенную емкость. Посредством легкого, незаметного смещения, почти случайного поворота в мыслях героя Хемингуэй захватывает все новые широкие жизненные пласты, изменяя место и время повествования. При всей сложности взятых автором мотивов и положений, поражает общая простота романа, простота его построения. «Проза — это архитектура, а не искусство декоратора», — сказал однажды Хемингуэй. Внутренний монолог, к которому часто прибегает писатель, входит в повествование неотъемлемой, органичной его частью и чрезвычайно расширяет возможности обрисовки характеров. По-своему претворены у Хемингуэя те уроки, которые он вынес из чтения Толстого. Скупыми, далекими от привычных литературных ходов, точными мазками набрасывает он портреты испанских партизан. Самоотверженный старик Ансельмо, цыганка Пилар, струсивший и едва не павший до предательства вояка Пабло встают перед читателем как живые. Незабываема сцена гибели Эль Сордо (Глухого), командира маленького партизанского отряда. В образе Эль Сордо Хемингуэй показал истинных героев, лучших борцов за свободу. Окруженный врагами, Эль Сордо гибнет, но самообладание и отвага не покидают его до последней секунды. Простой крестьянин, он идет на смерть ради расцвета жизни на Земле. И его последние, предсмертные мысли — о земле, о ее красоте, о великом счастье жить. «Жить — это значило — нива, колеблющаяся под ветром на склоне холма. Жить значило — ястреб в небе. Жить значило — глиняный кувшин

с водой после молотыбы, когда на гумне пыль и мякина разлетается во все стороны. Жить значило — крутые лошадиные бока, сжатые шенкелями, и карабин поперек седла, и холмы, и долина, и река, и деревья вдоль берега, и дальний край долины, и горы позади». «Мир — хорошее место, и за него стоит драться, и очень не хочется его покидать», — думает Роберт Джордан. Так думает и Хемингуэй. Ответственность за судьбы Земли, за счастье живущих на ней людей, за их свободу ложится на каждого человека. Именно в этом, пожалуй, кроется смысл эпиграфа к роману, взятый Хемингуэем у английского поэта XVII в. Донна: «Нет человека, который был бы как остров, сам по себе; каждый человек есть часть материка, часть суши; и если волной снесет в море береговой утес, меньше станет Европа... Смерть каждого человека умалет и меня, ибо я един со всем человечеством; а потому не спрашивай никогда, по ком звонит колокол; он звонит по тебе».

Хемингуэй и вторая мировая война. Хемингуэй писал этот роман на Кубе, в домике под Гаваной, где он уединился по возвращении из Испании. К моменту выхода книги в свет в Европе уже бушевала вторая мировая война. Хемингуэй снова пускается в путь — в качестве военного корреспондента он побывал на Дальнем Востоке. Когда в Мексиканском заливе, у берегов Флориды и Кубы, возникла опасность появления немецких подводных лодок, Хемингуэй долгие месяцы курсировал там на своей моторке, выслеживая врага. Затем участвовал в налетах американской бомбардировочной авиации на Германию. В 1944 г. Хемингуэй вместе с отрядом вторжения высаживается во Франции и, оставив регулярные части, присоединяется к партизанам французского Сопротивления. Став во главе одной из сражающихся групп, он доходит с ней до Парижа, врывается туда в общем потоке войск и на свой страх и риск захватывает отель Ритц. За непопозволенное для корреспондента участие в боевых действиях военная полиция возбудила против Хемингуэя дело, прекращенное только после вмешательства генерала Эйзенхауэра. В конце концов он был награжден медалью «За храбрость». В декабре 1944 г. Хемингуэй — на фронте в Арденнах, где шли тяжелые бои; он был дважды ранен в голову.

В послевоенные годы Хемингуэй по-прежнему живет в своем доме под Гаваной. Он сосредоточенно работает над «большой книгой», о которой не раз сообщал в интервью и беседах. Известно, что после смерти писателя в банковских сейфах остались несколько законченных рукописей, которые автор не пожелал опубликовать при жизни. Вдова писателя пока отдала в печать лишь сборник очерков Хемингуэя «Опасное лето» и книгу его воспоминаний о первых шагах в литературе, о Париже 20-х годов «Праздник, который всегда с тобой» («The Movable Feast», опублик. 1964). По свидетельству вдовы писателя, два произведения, изданные Хемингуэем после войны, представляют собой лишь части, фрагменты единого полотна.

Книги 50-х годов. Первыми из этих произведений был роман «За рекой в тени деревьев» («Across the River and into the Trees», 1950). Он не удовлетворил читателей, разочаровал поклонников таланта Хемингуэя. Роман явился в какой-то мере перешептом, повторением того, что писатель с большой силой и яркостью сказал в прежних своих произведениях. Герой книги, американский полковник Кантуэлл, — безнадежно больной человек, хотя ему всего пятьдесят лет. Ему опостылела война, служебная военная лямка; его мучат воспоминания о бессмысленной гибели полка, который он уложил в Арденнах, подчиняясь глупым приказам ненавистных ему генералов-политиков. Трое суток предоставленного Кантуэллу отпуска — это, по сути дела, срок на то, чтобы проститься с Италией, с юной своей возлюбленной Ренатой, с жизнью. Поездка Кантуэлла на места бывших боев на Пияве — в глазах читателя лишь некая реминисценция из «Прощай, оружие!» и новелл Хемингуэя о Нике Адамсе. Любовь полковника к девятнадцатилетней венецианке Ренате не может не напомнить о другой любви, описанной Хемингуэем двадцатью годами раньше, — о любви Генри и Кэтрин: читатель видит, что в «Прощай, оружие!» это было и чище и трагичнее. Даже прекрасные описания охоты на уток, ветра, венецианских лагун почти ничего не добавляют к богатому и красочному миру хемингуэевских произведений. Мотив увядания, преждевременного душевного одряхления, звучащий в этом романе, вносит резкий диссонанс во все творчество Хемингуэя.

Настоящий творческий триумф ожидал Хемингуэя в 1952 г., когда он опубликовал свою замечательную повесть «Старик и море» («The Old Man and the Sea»).

Полная библейского величия и печали, эта книга глубоко гуманна. В широких, обобщенных, почти символических ее образах воплощена любовь к человеку, вера в его силы. Старик Сантьяго, уплывший в погоне за большой рыбой далеко в море, — из тех цельных, крепких и негибаемых людей, к которым тянуло Хемингуэя всю жизнь. «Человека можно уничтожить, но его нельзя победить». Эти слова Сантьяго — кредо самого писателя. Пусть акулы сожрали доставшуюся с таким невероятным трудом добычу, торжествует все же рыбак: он доказал, хотя бы самому себе, что он мастер, творец. Моральная несокрушимость — это, по мысли Хемингуэя, одно из тех главных качеств, которое возвеличивает человека, делает его достойным этого имени. «Человек не для того создан, чтобы терпеть поражение».

Знаменателен тот факт, что Хемингуэй избрал в качестве главного персонажа повести простого кубинского рыбака. Этому рыбаку-кубинцу Хемингуэй отдал немало своих сокровенных мыслей, своих душевных движений: в результате образ Сантьяго становится весьма сложным. Подобного человека мог нарисовать лишь умудренный Хемингуэй, писатель, прошедший долгую и нелегкую школу жизни. Он размышляет теперь не только о прошлом и на-

стоящем, его заботит и грядущее. Помощник и опекун старика, чудесный мальчик, выведенный в повести,— это как бы ступенька в будущее, преемник человеческого мастерства и умения, передаваемого из рода в род. «Старик и море» — последняя книга, опубликованная Хемингуэем, стала, таким образом, и его завещанием.

Художественные особенности. Хемингуэй — художник трагического мироощущения. Таким писателя сделала жизнь, судьба его поколения, вся душная и трагичная атмосфера Запада, пережившего за тридцать лет два небывалых по силе катаклизма, две войны. Хемингуэя нередко называли пессимистом. Это неверно по существу, и он справедливо протестовал против этого. Хемингуэю был присущ упорный, настойчивый поиск твердой общественной опоры как в творчестве, так и в жизни, и при всех противоречиях, ошибках и срывах Хемингуэй до конца остался художником, идущим навстречу людям и зовущим их к достойной, светлой жизни. Характер хемингуэевского творчества можно определить скорее как трагический героизм. Беда Хемингуэя, человека и художника, заключалась в том, что и его лирический герой и он сам, будучи отщепенцами и «блудными сынами» породившей их среды, испытывали большое внутреннее одиночество.

Труден путь героев Хемингуэя к победе. Чаще всего они ее даже не достигают. Но у Хемингуэя нет ноток мотива поражения; напротив, — и в этом состоит одна из особенностей его писательского облика — он воспевает победу в самом поражении и вопреки ему утверждает и славит упорство человеческого духа. Все любимые его персонажи, включая старика Сантьяго, отмечены печатью той стоической, гордой «философии жизни», которая, несмотря ни на что, не позволяет сдаться и сложить оружие тореадору Мануэлю Гарсиа в замечательном рассказе, названном Хемингуэем «Непобежденный».

Гибель героя, его смерть долгое время, будто завораживая, приковывала к себе творческий взор Хемингуэя. Но писатель был чужд «кладбищенским стенаниям». Смерть, внезапная, насильственная смерть, по мысли Хемингуэя, лишь раскрывает в человеке все то лучшее и все худшее, что в нем есть, до предела обнажает его натуру. Вероятно, поэтому Хемингуэй питал такое пристрастие к бою быков и столько раз возвращался к его изображению: зыбкая грань между гибелью и жизнью, по которой постоянно скользит торреро, здесь была видна писателю воочию. Но Хемингуэй никогда не поэтизировал смерть. «В молодости смерти придавалось огромное значение,— говорил он себе в годы войны в Испании.— Теперь не придаешь ей никакого значения. Только ненавидишь ее за людей, которых она уносит».

В основе всех произведений Хемингуэя лежала реальная, живая жизнь. Более того, его творчество в значительной мере биографично, оно выросло лишь из непосредственного жизненного опыта писателя. «Я знаю только то, что видел», — говорил Хемин-

гуэй. Это обстоятельство придавало произведениям Хемингуэя колоссальную убедительность, свежесть и действенную силу, но оно же и ограничивало возможности писателя, суживало его горизонт. Однако тот огромный лирический заряд, та наэлектризованность повествования, которая столь характерна для лучших произведений Хемингуэя, свидетельствуют о том, что каждую свою вещь он писал поистине кровью сердца. На разных этапах своего творчества Хемингуэй перевоплощался то в Ника Адамса, то в Джейка Барнса, то в Роберта Джордана. Как бы ни отличались эти образы друг от друга, их роднят между собой общие черты, свойственные самому Хемингуэю, — роднит враждебность к буржуазному укладу жизни, ненависть ко лжи и лицемерию, порыв к простым, чистым и цельным людям, восхищение мужеством и мастерством.

У Хемингуэя лапидарный, очень характерный стиль, — чуткий читатель не спутает страницу Хемингуэя ни с чьей другой. Но, как для всякого большого писателя, стиль для Хемингуэя не самоцель, а только средство. Добиваясь предельной правдивости, реалистической верности изображения, Хемингуэй перепробовал и отбросил на своем пути множество найденных им и для своего времени свежих приемов. Нарочитый примитивизм, наигранное бесстрашие, недомолвки, недоговоренные, «рубленные» реплики, назойливость повторов, знаменитый «подтекст», пространные периоды внутренних монологов, фиксирующие так называемый поток сознания, — все это на какое-то время стало как бы неизменными атрибутами хемингуэевской прозы. Этим приемам Хемингуэя многие подражали. Но для самого автора они были лишь экспериментом, вехой, обозначавшей определенный этап неустанного поиска. Уже в произведениях испанского периода стиль Хемингуэя претерпел значительные изменения, — словно закалившись и очистившись, он сохранил всю свою прежнюю динамичность, но стал гораздо проще, человечнее, доступнее. «Нет на свете дела труднее, чем писать простую честную прозу о человеке», — заявлял Хемингуэй. Борьба зрелого Хемингуэя за мудрую простоту привела его к таким удивительным произведениям, как «По ком звонит колокол» и «Старик и море».

Не традиционное описание, а изображение, вызывающее у читателя именно те чувства, которые владели автором, — вот к чему стремился Хемингуэй. «Если вместо того, чтобы описывать, тыобразишь виденное, ты можешь сделать это объемно и целостно, добротно и живо. Плохо ли, хорошо ли, но тогда ты создаешь. Это тобой не описано, а изображено». Хемингуэй скуп на сравнения и метафоры; часто простым перечислением прямых, непосредственных восприятий внушает он читателю нужные мысли и ассоциации. И здесь проявляется поразительное умение Хемингуэя выбрать точную деталь, умение опустить то, что не абсолютно необходимо. Хемингуэй провозгласил так называемый «принцип айсберга». «Если это может что-то прояснить, — указывал Хемин-

гуэй, — я хотел бы сказать, что литературное творчество напоминает мне айсберг. Видна только восьмая часть того, что находится в воде. Надо выкидывать все, что можно выкинуть. Это укрепляет ваш айсберг; то, что выброшено, уходит под воду». Следуя этому принципу, писатель должен соблюсти одно неперемное условие: то, что «уходит под воду», не исчезает совсем, а так или иначе остается, незримо присутствует в произведении и воздействует на читателя. «Если писатель хорошо знает то, о чем пишет, он может опустить многое из того, что знает, и если он пишет правдиво, читатель почувствует все опущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом». «Писатель, который многое опускает по незнанию, просто оставляет пустые места».

Правдивость — вот главнейшее требование, предъявляемое Хемингуэем к художественному творчеству вообще и к себе самому в частности. «Задача писателя неизменна... — сказал Хемингуэй на Втором конгрессе американских писателей в 1937 г. — Она всегда в том, чтобы писать правдиво и, поняв, в чем правда, выразить ее так, чтобы она вошла в сознание читателя частью его собственного опыта». Хемингуэй хорошо понимал, что натуралистическая точность показа далеко не адекватна художественной правде. «Правда нужна на таком высоком уровне, чтобы выдумка, почерпнутая из жизненного опыта, была правдивее самих фактов». Ту же мысль Хемингуэй выразил однажды в другой, более развернутой формулировке: «Все хорошие книги сходны в одном: то, о чем в них говорится, кажется достовернее, чем если бы это было на самом деле, и когда вы дочитали до конца, вам кажется, что все это случилось с вами, и так оно навсегда при вас и останется: хорошее и плохое, восторги, печали и сожаления, люди и места, и какая была погода. Если вы умеете все это дать людям, значит — вы писатель. И нет на свете ничего труднее, чем сделать это». Правда для Хемингуэя и есть красота.»

Последние годы. Все последние годы жизни Хемингуэй провел на Кубе. Его привела сюда когда-то рыбная ловля. Обосновавшись в предместье Гаваны, населенном трудовыми людьми, писатель скоро стал здесь своим человеком. Хемингуэй избегал появляться в обществе, уклонялся от публичных выступлений и встреч с писателями. Все свое время он отдавал работе, спеша исполнить обширные замыслы. Когда в 1954 г. Хемингуэю за повесть «Старик и море» была присуждена Нобелевская премия, он отказался поехать в Стокгольм, чтобы получить ее там в торжественной обстановке; послав в Швецию благодарственную телеграмму, он тут же отправился рыбачить на море. Отдых для него — рыбная ловля или охотничья экспедиция в Африку; несколько раз писатель ездил в Испанию — посмотреть корриду. Но и в уединенную, полную труда жизнь Хемингуэя не раз вторгались несчастья. В 1949 г. на охоте в Италии отлетевший пыж поранил Хемингуэю глаз, отчего началось заражение крови. Болезнь тянулась долго, врачи приговаривали

Хемингуэя к смерти. Скоро у Хемингуэя к былым фронтовым ранам и травмам от двух перенесенных автомобильных катастроф прибавились новые рубцы и шрамы. В конце 1953 г. Хемингуэй вместе с женой предпринял охотничью поездку в Центральную Африку, к границам Конго. Здесь он дважды попал в авиационную катастрофу; писателя считали погибшим, в газетах многих стран уже были напечатаны некрологи. У Хемингуэя было сотрясение мозга, временно он потерял зрение. Но едва оправившись от тяжелых последствий катастрофы, он снова трудился в своем увешанном охотничьими трофеями кабинете. С пером в руках или стуча на машинке, он выстаивал у пишущего аппарата по многу часов в сутки — писать сидя мешали раны в спине. На полках стояли книги, не раз прочитанные Хемингуэем: Стендаль, Флобер, Твен, Лондон, Крейн, Тургенев, Толстой, Джойс — писатели, оказавшие влияние на его творчество. Этот пожилой уже человек с окладистой седой бородой остался таким же жизнелюбом, каким был всегда: доброжелательным, общительным, горячим и прямым. Только больше, чем в былые дни, он дорожил временем. Когда он проезжал по улицам Гаваны, много людей дружески махали ему рукой, называя домашним именем «Папа». Гавана и Хемингуэй любили друг друга.

В послевоенные годы Хемингуэй редко высказывался в печати по политическим вопросам. Но в 1948 г., готовя к новому изданию роман «Прощай, оружие!», писатель снабдил его таким предисловием, которое стоит многих статей. Когда-то герой романа «Прощай, оружие!», чувствуя непреодолимое отвращение к войне, весьма смутно сознавал, кто ее виновник. Теперь Хемингуэй, былой «тененте» Генри, великолепно знает, к кому обратиться свои гневные, предупреждающие слова. «Я считаю, — писал Эрнест Хемингуэй, — что все, кто наживается на войне и кто способствует ее разжиганию, должны быть расстреляны в первый же день военных действий доверенными представителями честных граждан своей страны, которых те посылают сражаться. Автор этой книги (то есть Хемингуэй. — Н. Б.) с радостью взял бы на себя миссию расстрелять их, если бы те, кто пойдет воевать, должным образом уполномочили его на это».

Когда летом 1959 г. на Кубе вспыхнула народная революция, Хемингуэй сразу встал на ее сторону. Режим свергнутого кубинского диктатора Батисты, марионетки американских миллиардеров, он называл совершенно прогнившим и преступным. В вожде революции Фиделе Кастро, с которым Хемингуэй вступил в дружеские отношения, в боевых соратниках Кастро писатель видел олицетворение лучших черт мужественного и талантливого кубинского народа. Хемингуэй не только сочувствовал кубинской революции, он содействовал ей. Рыбаки, крестьяне и рабочие Кубы чтут память Хемингуэя, прожившего на их земле много лет.

Летом 1961 г. Хемингуэй выехал в США на лечение. Некоторое время он, тяжело больной, находился в клинике в Рочестере (штат

Миннесота), затем переехал в горный район в штате Айдахо. Здесь, в Солнечной долине (Сан Вэлли), у него был собственный дом. Утром 2 июля он покончил с собой выстрелом из охотничьего ружья. 6 июля его похоронили там же, в штате Айдахо, на маленьком кладбище в Кетчуме.

Один из крупнейших американских писателей XX в., великолепный мастер слова, Хемингуэй принадлежал к числу ведущих фигур критического реализма на Западе. Его самобытное, полное настойчивых поисков, взлетов и срывов творчество оказало существенное влияние на многих писателей Европы и Америки. Гуманист и демократ, Хемингуэй отвергал фальшивые духовные ценности, миропорядок, основанный на угнетении человека. Он был неизменно на стороне народа и отстаивал в своих книгах, выражаясь его же словами, «право простых людей на достойную жизнь».

Джон Стейнбек (John Steinbeck, 1902—1969) родился в г. Салиносе (штат Калифорния) в иммигрантской семье. Мать будущего писателя — Оливия Гамильтон, ирландка по происхождению, была учительницей в той школе, в которой учился Стейнбек. Ей прежде всего обязан он своей любовью к литературе. В 1919 г. Стейнбек поступил в Стэндфордский университет, который ему не удалось окончить вследствие затруднительного материального положения семьи.

Началу литературного творчества Джона Стейнбека предшествовала суровая жизненная школа. Скитаясь по стране в поисках заработка, будущий писатель работал подносчиком кирпичей на одной из нью-йоркских строек, сельскохозяйственным рабочим, сторожем, матросом, ассистентом на биологической станции, репортером.

Первый этап. Первый этап в творчестве Джона Стейнбека (1929—1935) отмечен созданием трех оставшихся малоизвестными романов — «Золотая чаша» («Cup of Gold», 1929), «Неведомому богу» («To a God Unknown», 1933), «Небесные пастбища» («Pastures of Heaven», 1932). Собственническому миру Стейнбек противопоставляет или героинку романтического прошлого (английский пират-мореплаватель Генри Морган в «Золотой чаше»), или своеобразный идеал «естественного человека» (Джозеф Уэллс с его первозданной любовью к земле в романе «Неведомому богу», инфантильный Пэт из романа «Райские пастбища»). Гуманизм Стейнбека заглушается здесь мистической концепцией мира и человека, являющегося якобы игрушкой в руках всемогущей природы.

Из ранних произведений Стейнбека наиболее интересна повесть «Квартал Тортилья-Флэт» («Tortilla Flat», 1935).

Американские литературоведы склонны рассматривать эту повесть как «эскейпистское» произведение. Герои и конфликты «Квартала Тортилья-Флэт» действительно несут элементы романтической экзотики. Состоящая из нескольких объединенных общностью героев рассказов, повесть представляет собой некую романтическую идиллию, комическую эпопею с героями-бродягами.

Все они обитатели одного из беднейших кварталов приморского города Монтерея. Центральный герой повести Денни и его друзья

Пилон, Пабло, Большой Джо Португалец — бездельники. Помыслы их не выходят за рамки веселых пирушек и фривольных увлечений.

Что же привлекает Стейнбека в этих далеко не идеальных героях? Объектом поэтизации является отнюдь не экзотика бродяжничества, мелкого жульничества и воровства, а нечто другое. Жизненные принципы примитивных, недалеких, хотя и не лишенных жизненной хватки героев Стейнбека определяются решительным отрицанием столь ненавистной писателю психологии собственничества. Так, Денни, у которого, так же как и у его друзей, зачастую «не бывало даже крыши над головой», с полным спокойствием воспринимает сообщение о том, что один из доставшихся ему в наследство от богатого дядюшки домов сгорел. Ведь остался другой, в котором всегда «найдется стаканчик винца, чтобы выпить за дружбу». Дружба, «чувство локтя», взаимная выручка — вот те моральные ценности, которые противопоставляют стейнбековские пайсано жестокости окружающего мира и которые делают их самих по-настоящему счастливыми. Пренебрегая опасностью снова очутиться в тюрьме, Денни и его друзья всеми правдами и неправдами добывают продукты для голодающих детей Терезины, они же отказываются от похищения денег Пирата, доверившего им свое богатство. Ни одно искреннее побуждение человеческой души не остается у них без ответа.

Романтизируя объединяющее героев повести радость и веселье, их единство, Стейнбек не может не видеть его иллюзорности, непрочности в условиях современной Америки. Концовка повести подтверждает ироническое отношение автора к созданной его героями идиллии, рухнувшей под напором жизненных обстоятельств.

В «Квартале Тортилья-Флэт» проявилась одна из характерных особенностей творческой манеры Стейнбека, его талант юмориста. Пронизывающая сюжет и характеры повести комедийная стихия отражает двойственное отношение автора к своим героям, симпатичным, но неспособным вступить в настоящую борьбу с враждебным им миром «сытых». Отголоски отношения Стейнбека к «большому миру» Америки нашли отражение в отдельных, вкрапленных в повествование сатирических зарисовках (образы дам-благотворительниц из «Женского Христианского Союза», лавочника Торелли и т. д.).

В середине 30-х годов (1936—1939) в творчестве Джона Стейнбека происходят глубокие изменения. Обстановка «красных тридцатых», всколыхнувших все слои Америки — от рабочих и фермеров до государственных служащих и интеллигенции, обнаживших, как никогда, социальные противоречия, заставила писателя отказаться от мистической концепции мира, столь явно проявившейся в его ранних произведениях. Серьезные сдвиги в творчестве Стейнбека выразились прежде всего в усилении реалистических, обличив-

тельных тенденций, в обращении писателя к коренным социальным конфликтам эпохи.

Своего рода переходным от раннего творчества к произведениям середины 30-х годов был опубликованный в 1936 г. роман «В сомнительной схватке» («In Dubious Battle»). Роман этот, свидетельствующий об интересе писателя к политической борьбе (сюжет его связан с историей стачки, организованной сельскохозяйственными рабочими), обнаруживает вместе с тем непонимание Стейнбеком социальных корней этой борьбы, ее характера и перспектив. Приобщение к революционной деятельности, с точки зрения Стейнбека, или делает человека сухим рационалистом, обедняет его духовно и эмоционально, или вынуждает его жертвовать личным счастьем во имя весьма туманного и отдаленного общего блага. С этих позиций нарисованы Стейнбеком образы руководителей стачки коммунистов Мака и Джима.

«О мышах и людях». Первым произведением Джона Стейнбека, получившим широкое признание не только в Америке, но и за ее пределами, был роман «О мышах и людях» («Of Mice and Men», 1937). Название романа навеяно строками стихотворения Роберта Бернса «Полевой мыши, гнездо которой разорено моим плугом» («И лучшие планы мышей и людей идут прахом»). Влияние бернсовской традиции нашло отражение и в проблематике романа, в том искреннем уважении и сочувствии к обездоленным, что и составляет пафос творчества великого шотландского поэта.

Слова одного из персонажей: «Не знаешь разве, что кругом нас везде ад?» — могли бы быть использованы в качестве эпиграфа к роману «О мышах и людях». Изображенные в нем события, разворачивающиеся на маленькой ферме, как в капле воды отражают процессы, характерные для современной автору американской действительности в целом. Одна из центральных тем романа — тема отчуждения, одиночества человека в условиях буржуазного общества. Общий колорит книги глубоко пессимистичен. Трагически одинок искалеченный работой на хозяина батрак Кэнди, прячется от мира в своей жалкой каморке живущий в вечном страхе перед белыми старый негр Крукс, изнывает от тоски по настоящей жизни и любви молодая женщина — жена сына хозяина фермы.

Роман Стейнбека пзобилует реалистическими деталями, воссоздающими правдивую картину жизни американских батраков. Каторжный труд, страх безработицы коверкают души людей, вызывают недоверие друг к другу, толкают на бессмысленно жестокие поступки. Жестокости внешнего мира, как и в повести «Квартал Тортилья-Флэт», Стейнбек противопоставляет тепло человеческих отношений. Сюжет романа внешне предельно прост. Это история злоключений двух бедняков, скитающихся по стране в поисках заработка, — Джорджа и Ленни. Единственной ценностью, освещающей их жизнь, придающей ей какой-то смысл, является их друж-

ба, искренняя человеческая привязанность. С исключительной глубиной проникновения в тайники человеческой психики раскрывает Стейнбек живущую в каждом человеке потребность в дружеском участии, внимании, ласке. Обращаясь к Джорджу, Ленни с радостью говорит о том, что его не страшат никакие беды, даже тюрьма. «А почему? Да потому... потому, что у меня есть ты, а у тебя есть я, вот почему». Герои романа «О мышах и людях», как и герои многих других стейнбековских произведений, — мечтатели. Беспросветная жизнь Джорджа и Ленни согрета мечтой о собственном, пусть самом маленьком, в десять акров, клочке земли, о собственном домике, в котором можно было бы укрыться от непогоды. Трагическая развязка романа подчеркивает несбыточность даже такой скромной, естественной для каждого человека мечты.

«О мышах и людях» — серьезный шаг Стейнбека на пути создания социального романа. Вместе с тем реалистическое решение конфликта осложняется здесь модернистскими мотивами. Нарочито упрощенный сюжет романа о «Мышах и людях» имеет определенный подтекст. Наряду с идеей развенчания разума, действия (с точки зрения автора всегда оборачивающихся злом) Стейнбек утверждает право художника на предельное расширение объекта творческого внимания за счет явлений, по самой сути своей не могущих быть предметом художественного воплощения.

Жизненные неудачи своих героев автор склонен объяснять не только социальными, но и чисто биологическими причинами. Роман заканчивается страшной и, казалось бы, неожиданной сценой — Джордж, в которого так свято верил Ленни, убивает его выстрелом в затылок. Поступок Джорджа не только оправдан, но и реалистически объяснен Стейнбеком. Убийство Ленни продиктовано намерением Джорджа спасти своего друга от линчевания. Дело в том, что Ленни — дегенерат, неспособный согласовывать свои чувства с разумом. В припадке безумия он убивает молодую женщину так же неожиданно для себя и окружающих, как раньше, лаская, душил своими сильными пальцами любимых мышей.

Образ Ленни несет следы ошибочной философии автора, в основе которой лежит мысль об извечном противоречии между «добром» и «разумом» («умный человек редко бывает хорошим»). Натуралистические описания патологической психики Ленни стоят на грани допустимого в искусстве. В противоречии с реалистической тканью находятся и используемые Стейнбеком символы (образ символизирующей судьбу Ленни водяной змеи, прекрасной, радующей жизни в начале романа, искалеченной, умирающей в конце).

Рассказы. Одним из излюбленных у Стейнбека был жанр новеллы. В 1937 г. за рассказ «Обещание» писатель был удостоен премии О. Генри. С новеллистикой Стейнбека 30-х годов американский читатель познакомился по опубликованному в 1938 г. сборнику «Долгая долина» («The Long Valley»). Составляющие сборник рассказы не равнозначны по своей идейной значимости

и художественным достоинствам. Лучшие рассказы сборника — «Хризантемы», «Сбруя», «Завтрак» — по глубине проникновения в сложный духовный мир героев, тонкому лиризму, мастерству воссоздания эмоциональной атмосферы близки новеллистике Чехова и Мопассана.

В основе сюжета многих рассказов Стейнбека лежит столкновение романтической мечты, тяги человека к прекрасному с одерживающим над ними победу миром буржуазного практицизма. В новелле «Хризантемы» изображена скрытая для окружающих драма жены преуспевающего фермера, уже немолодой женщины — Элизы. Событийная канва рассказа, как это зачастую бывает у Стейнбека, предельно обыденна. Автор описывает несколько часов из жизни своих героев, во время которых все идет своим чередом: муж совершает удачную торговую сделку, жена ухаживает за своими любимыми хризантемами, дом посещает точильщик ножей, которому Элиза дарит горшок с цветами. Вечером, отправляясь с мужем в кино, Элиза замечает выброшенные точильщиком цветы. Все буднично, обычно, лишено каких бы то ни было признаков драматизма. Однако под покровом обыденного обнаруживается душевная драма героини, неудовлетворенной своим мужем, органически неспособным понять радость творчества, приобщиться к прекрасному, символом которого оказывается для Элизы не приносящий дохода чудесные хризантемы. Инстинктивно потянувшись к случайному посетителю дома, проявившему интерес к ее жизни, к ее цветам, Элиза вынуждена горько пожалеть о своем порыве. Вызвавший его человек оказался не менее прозаическим и практичным, чем ее муж.

Об иссушающей душу человека силе собственничества идет речь и в другом рассказе — «Сбруя», герой которого, вопреки воле своей расчетливой жены, всю жизнь мечтал засеять свое поле душистым горошком. Наконец жена фермера умирает, он осуществляет свою мечту, но не обретает желанного покоя и счастья. Сила привычки довлеет над ним. Он проводит лето в мучительном страхе разорения. Конец новеллы полон глубокой иронии. Уродившийся на славу горошек обещает прекрасный доход. И после смерти жены герой остается «в сбруе».

Атмосфера тепла, радости, света исходит от рассказа «Завтрак», близкого по своей проблематике к повести «Квартал Тортилья-Флэт» и роману «О мышах и людях». Это слепок с природы, зарисовка одной из случайных встреч автора-рассказчика, раскрывающая душевную чуткость, чувство товарищеской солидарности, которые встречает он в семье бедняка, сборщика хлопка, готового разделить с незнакомцем скудный завтрак и заботы о поисках работы.

Рассказ «Рейд» переключается по своему идейному звучанию с революционной новеллистикой Альберта Мальца и Майкла Голда. В центре авторского внимания здесь — образ молодого коммуниста

Рута, выполняющего первое в своей жизни ответственное поручение партийного комитета, история становления и закалки его характера. Стейнбек раскрывает сложную картину душевного переживания героя, перехода от страха, неуверенности в себе к обретенному нелегким путем мужеству и спокойствию, которые он проявляет в заключающей рассказ сцене столкновения с реакционерами. «Его руки больше не дрожали, голос был уверенным и сильным». Проснувшись утром в тюремной камере, он чувствует себя бодрым, полным решимости продолжать начатую борьбу.

Тепло принял американский читатель автобиографическую повесть Стейнбека «Рыжий пони» («The Red Poppy», 1937). Один из интереснейших в повести — образ рабочего фермы Билли Бака, предвосхищающий во многом галерею образов простых тружеников Америки — героев романа «Гроздь гнева».

«Гроздь гнева» («The Grapes of Wrath», 1939) — лучший роман Стейнбека. И сегодня он остается вершиной в творчестве писателя, одним из значительнейших явлений в истории мировой литературы XX в. Критика не без оснований называет «Гроздь гнева» народной эпопеей. В центре авторского внимания — конфликт общенациональной значимости, проблема судеб американских фермеров, разоряемых банками, трестами и монополиями.

В основу романа легли реальные факты. Вместе с героями своего будущего романа, согнанными в неурожайном 1936 г. со своих земель фермерами Оклахомы, Стейнбек проделал путь в Калифорнию. Он был свидетелем народного бедствия, взволновавшего всех честных людей Америки. Работу над романом «Гроздь гнева» Стейнбек рассматривал как исполнение своего гражданского долга. «Вы говорите о страданиях детей в Испании, — писал Стейнбек в письме к одному из своих друзей. — Число детей, умирающих от голода в долинах Калифорнии, просто потрясает... Я сделаю все, что смогу... Удивительно, до чего ничтожно и жалко выглядят произведения литературы перед лицом подобных трагедий».

Внешне событийная канва романа связана с историей трех поколений фермеров Джоудов: основателей фермы, американских пионеров, захвативших землю у индейцев; их детей, согнанных с насиженных мест неурожаем и монополиями; их внуков, превратившихся в наемных рабочих. Содержание романа не укладывается в рамки семейных отношений. Трагедия Джоудов поставлена в связь с важнейшими событиями современности. Замысел автора — придать трагедии Джоудов глубокое социальное звучание — предопределил особенность архитектоники романа.

В эпическое повествование о Джоудах Стейнбек вмонтировал небольшие по объему главы полупублицистического характера. Эти страстные лирические монологи (а иногда и многоголосые диалоги), написанные то от имени безымянного арендатора, то от имени барменши, наблюдающей вблизи мир «сытых», то от имени разоренных фермеров Оклахомы, дают автору возможность непо-

стредственно обращаться к читателю по самым волнующим вопросам. В них идет речь о причинах классового расслоения и обнищания фермеров, разбойничьей политике правительства и монополий, страшных контрастах нищеты и богатства в стране. В лирических главах Стейнбек не только декларирует свою ненависть к миру «сытых», создавая гротескные образы управляющих страной, «дышащих прибылью», «пожирающих проценты» с капитала трестов и банков, но и предрекает неизбежность гибели существующего порядка вещей. Он констатирует признаки его разложения, беспоконства крупных собственников, «чующих грядущие перемены и не понимающих их смысла». Стейнбек говорит о созревающих в душах людей гроздьях гнева, таящих невиданные возможности. Обращаясь мысленно к своим противникам, писатель произносит пророческие слова: «Если б вам удалось отделить причины от следствий, если б вам удалось понять, что Пейн, Маркс, Джефферсон, Ленин были следствием, а не причиной, вы смогли бы уцелеть. Но вы не понимаете этого. Ибо собственничество сковывает ваше «я» и навсегда отгораживает его от «мы»».

Проблема индивидуализма и коллективизма ставится Стейнбеком не только в лирическом плане романа, но и в эпических главах, посвященных Джоудам. «Гроздья гнева» — это роман, рисующий процесс пробуждения и становления коллективного сознания в среде мелкого фермерства. Книга проникнута глубокой любовью автора к своим героям («Наш народ — хороший народ, наш народ — добрый народ»). Вместе с тем писатель далек от идеализации Джоудов. В их среде есть и неисправимые индивидуалисты (старый Уильям Джоуд), и люди с большой, искалеченной психикой (дядя Джон, Ной), и те, кто, подобно Розе, отгораживает себя от большого мира, уходя в свои узколичные, семейные радости и тревоги. На пути Джоудов к коллективизму и стихийно-пантеистическое восприятие жизни и воспитанная замкнутым фермерским бытом мелкособственническая психология, приводящая их порой к неблагоприятным поступкам.

Стремившаяся всячески принизить значение романа современная Стейнбеку буржуазная критика обвиняла писателя в социологизме, в недостаточном внимании к внутренней жизни героев, якобы превращенных автором в некие символы. В «Гроздьях гнева» Стейнбек, действительно, отказывается, как правило, от непосредственного изображения внутренних переживаний и эмоций своих героев. И это объясняется не только тем, что Джоуды — люди необразованные, примитивные, а прежде всего тем, что они показаны писателем как люди действия, активной воли и, что является новым для Стейнбека, активной мысли. Это относится главным образом к центральным фигурам романа — Ма и Тому.

В образе Ма Стейнбек подчеркивает присущую народу стойкость в борьбе с трудностями. Дети поражаются духовной силе матери, скрывшей от окружающих и полиции смерть бабки. «Нам

нельзя останавливаться посреди пустыни. У нас маленькие дети...» — объясняет она свой поступок. Характер ее не сгибается под ударами судьбы, а становится еще тверже. К Ма трудноприменимо понятие «маленький человек». В ней сильны чувство собственного достоинства, плебейская гордость, уверенность в будущем, которые она стремится привить и своим детям. «Мы народ, Том, мы живые,— говорит она, обращаясь к сыну.— Нас не уничтожить». И Ма не только инстинктивно верит в правоту требований таких людей, как она сама, но и нащупывает правильный путь борьбы за их осуществление. «Говорят, таких вот, согнанных с мест, вроде нас, сто тысяч. Если бы мы все озлобились, Томми, да показали свою злобу... тогда нас не затравить...» Слова матери подкрепляются многочисленными авторскими ремарками. В большой мир социальной борьбы уходит любимый сын Ма Том Джоуд. Прощаясь с матерью, он обещает ей быть там, где «поднимутся голодные на борьбу за кусок хлеба», где «полисмен замахнется дубинкой».

Существенную роль в художественной системе романа занимает образ деревенского проповедника Кейси. Он в гораздо большей степени связан с художественной системой раннего Стейнбека, чем образы Ма и Тома. С Кейси в роман «Гроздь гнева» входит тема религии. Горький жизненный опыт заставляет Кейси отказаться от христианства, заменить его догматы некоей «естественной религией», в центре которой поставлен Человек-труженик. Во имя этого человека Кейси готов пожертвовать самой жизнью. «...В дьяволе мне чудился самый страшный враг,— признается Кейси.— А сейчас нашей страной завладел враг посильнее, и он не отступится до тех пор, пока его не изрубят на куски...» В конце романа мы видим Кейси в роли руководителя забастовки на фруктовом плантации.

Положительные герои романа — Ма, Кейси, Том — далеки от представления об истинном характере тех отношений между людьми, которые могут им принести подлинную свободу и счастье. Пафос этих образов в поэтизации коллективизма, пусть в самом общем его понимании, сочетающейся с пафосом борьбы против антигуманистических законов. Обаятельный образ Ма вызывает совершенно определенные ассоциации с образом горьковской Ниловы. «Гроздь гнева» — роман, близкий горьковской традиции, хотя речь здесь может идти лишь о типологическом сходстве.

В критике было немало разговоров о пантеизме Стейнбека — автора «Гроздь гнева». Важно, однако, подчеркнуть, что пантеизм здесь перестает быть концепцией мира, как это было в некоторых ранних произведениях писателя. Он выступает в новом качестве, являясь одним из средств характеристики героев, ощущающих себя в неразрывной связи с окружающей природой. В этом романе символика наполняется реалистическим содержанием. Таков образ «вырванной с корнем из земли» поникшей кукурузы (открываю-

щая роман глава), символизирующий судьбу оторванных от родных мест Джоудов, или образ ковыляющей по дороге неистребимой черепахи, символизирующий их жизнеспособность. В описании реалистических деталей быта героев, истории их разорения Стейнбек добивается почти бальзаковской точности.

Роман Стейнбека остро драматичен. Он строится на резких контрастах — всесияии монополий и бесправия народа, природного богатства земли и ужасающей нищеты работающих на ней людей.

Лучшим доказательством правдивости романа является тот факт, что после его публикации сенатская комиссия, специально изучавшая положение сельскохозяйственных рабочих в Калифорнии, подтвердила достоверность изображенных в нем событий. Вопреки воплям реакционной критики, требовавшей изъятия «Гроздьев гнева» из библиотек, роман Стейнбека дошел до самых широких читательских слоев, он был талантливо экранизирован американским режиссером Джоном Фордом и переведен на многие иностранные языки.

Творчество 40-х годов. Творчество Стейнбека 40-х годов (1940—1952) отмечено глубокими противоречиями. Непонимание писателем характера второй мировой войны и наступившего после ее окончания периода «просперити» Америки вызвало глубокий кризис в его мировоззрении. В философских концепциях Стейнбека все большую роль начинает играть биологический подход к явлениям социальной жизни, что приводит к усилению натуралистических тенденций в творческом методе писателя.

Натурализм Стейнбека находит отражение как в выборе объекта (подчеркнутый интерес к людям больным, неполноценным, страдающим клиническими пороками), так и в средствах его разрешения (натуралистические детали в описании болезненных, патологических состояний, зашифрованность, затемненность литературных аллегорий и ассоциаций и т. д.). Именно в эти годы Стейнбек все чаще и чаще черпает свои художественные средства из поэтики декаданса. Вместе с тем было бы ошибочно полностью отрывать творчество Стейнбека этого периода от традиций «Гроздьев гнева». Обличительные, реалистические тенденции находят отражение не только в отдельных созданных писателем в эти годы образах и картинах — они звучат с достаточной определенностью, являются преобладающими в лучших произведениях этих лет — повести «Луна зашла» и «Жемчужина».

«Луна зашла» («The Moon is Down», 1942) — одно из первых произведений в американской литературе, посвященных теме войны. События, о которых идет речь, развертываются в одной из оккупированных фашистами стран севера. С глубоким сочувствием изображает писатель захватывающее все круги общества освободительное движение, сигналом к началу которого послужило совершенное шахтером Алексом убийство немецкого офицера. Небольшая по объему и количеству персонажей повесть «Луна зашла»

имеет философский характер. Автор не случайно отказывается назвать место действия. Он стремится придать изображаемому предельно обобщенный смысл. Внимание писателя сосредоточено не на изображении конкретных военных событий, батальных сцен. Война представлена в повести Стейнбека как столкновение двух противоположных политических и этических систем, носителями которых являются, с одной стороны, мэр города Ордэн, с другой — начальник оккупационного отряда Лансер.

Следует отметить, что и здесь Стейнбек отдает дань «теории группы», в основе которой лежит идея несовместимости интересов коллектива и индивидуума. Он сознательно отказывается говорить о социальных и политических причинах, породивших кровопролитную бойню, рассматривая ее как результат столкновения огромных коллективов (государств), действия которых недоступны пониманию отдельной личности. В 1943 г. повесть Стейнбека была переведена на русский язык. Советскому читателю импонировало уважение писателя к судьбам борющегося за свое освобождение маленького народа, его уверенность в конечном торжестве этой борьбы. Пророчески прозвучали в те дни слова Стейнбека: «Дикие орды выигрывают сражения, а свободные народы выигрывают войны».

Если повесть «Луна зашла» свидетельствует о стремлении писателя к активному участию в важнейшем конфликте современности, то созданная почти одновременно с ними повесть «Море Кортеса» («Sea of Cortez», 1941) выявляет иные тенденции в творчестве писателя. Философская идея повести (написанной Стейнбеком совместно с доктором Рикетом) строится на уподоблении социальных законов биологическим. Автор сравнивает человеческое общество с увиденной им в море колонией кораллов, населенных питающими их красоту большими моллюсками. Как и в природе, утверждает Стейнбек, в обществе идет борьба за существование, в которой побеждает сильнейший. Написанная в форме дневника, описывающего историю одной биологической экспедиции, повесть пронизана мотивом ухода человека из общества, освобождения от сковывающих его социальных связей. «Мир и война ушли далеко от нас, — откровенно признается Стейнбек на страницах этого произведения. — И мы не только радовались возвращению домой, но испытывали чувства протеста против ожидающих нас газет, телеграмм, деловых забот». Окраска повести глубоко пессимистична. Война представляется Стейнбеку естественным порождением любого общества. В коллективизме ему чудится утрата человеческой индивидуальности, гибель «быстрых, умных, духовно развитых».

Наиболее крупным из созданных писателем в годы мировой войны произведений был опубликованный в 1945 г. второй роман — «Консервный ряд» («Cannery Row»). В нем немало интересных наблюдений, психологически точных зарисовок челове-

ских характеров, однако общая перспектива романа оказалась явно смещенной. По своей проблематике роман перекликается с повестью «Квартал Тортилья-Флэт». Действие его происходит все в том же калифорнийском городке Монтерее; в роли героев, как и в «Квартале Тортилья-Флэт», выступают люди без определенных занятий — давно забросивший свои изыскания владелец биологической станции Док и его друзья. Сюжет романа носит сугубо камерный характер — это история празднества, устраиваемого друзьями-туземцами в честь своего любимца Дока. Образ Дока несет основную идейную нагрузку в повести. В его уста автор вкладывает слова, определяющие основной конфликт. Док говорит о своем презрении к тем человеческим качествам — «хитрости, жадности, жажде наживы», которые являются «основой успеха». Док и его друзья, бездельники Мак, Хейзл, Хью, как и их подруги из «веселого заведения», презирают эти качества. Их жизненный девиз сводится к максимальному удовлетворению самых примитивных, «естественных» потребностей. Именно в этом автор склонен видеть их духовное здоровье. Нет необходимости говорить о том, сколь несвоевременной была поэтизация индивидуалистической замкнутости «босаяцкой вольницы» в эпоху потрясавших мир грозных событий.

Ложность положенного в основу романа конфликта, глубоко ошибочная концепция характера (как арены непримиримой борьбы добра и зла) определили серьезные сдвиги в творческом методе и стиле писателя. Разорванность композиции, нарочитое обыгрывание трагических моментов жизни, импрессионистский подход к раскрытию внутреннего мира человека — все это не было случайным в его творческой практике. Стейнбек весьма недвусмысленно декларирует свою претензию на неограниченную «свободу творчества» в авторском вступлении к роману «Консервный ряд»; в стейнбековском определении — это «поэма, лязганье, тональность, привычка, ностальгия, мечта».

Порочной оказалась одна из определяющих звучание романа идей о фатальном разрыве между человеческими помыслами и поступками. Любовно готовившийся друзьями Дока праздник заканчивается пьяным дебошем, во время которого гибнут все его коллективы. Духовное здоровье героев «Консервного ряда» оказывается по сравнению со стейнбековскими пайсано из «Квартала Тортилья-Флэт» более, чем относительным.

Особое место в творчестве Стейнбека 40-х годов занимает повесть «Жемчужина» («The Pearl», 1948). По жанровым признакам она близка к притче. Большое место в художественной структуре повести занимает символика, аллегория. В «Жемчужине» ясно различимы два плана — романтический, связанный с историей семейных отношений индейца Кино, выловившего в море чудесную жемчужину, и реалистический (картины борьбы, развернувшейся из-за жемчужины, образ доктора, готового из-за денег искалечить

маленького Кийотино). Чудесная жемчужина, с которой Кино связывает самые сокровенные мечты — обвенчаться с любимой женой Хуаной, выучить сына, — воплощает силу собственничества, обрушивающую на Кино всевозможные несчастья, приведшую к гибели его единственного сына. Вступив в неравную борьбу с «источающим ад городом», Кино выбрасывает «серую, как злокачественная опухоль» жемчужину обратно в море. «И песнь Жемчужины сначала перешла в невнятный шепот, а потом умолкла совсем». Трагедия «детей природы» — Кино и Хуаны приобретает вполне определенный социальный характер. Стиль повести глубоко поэтичен. Картина мира дается Стейнбеком в преломлении нерасчлененного, мифологического восприятия Кино.

В 1947 г. было опубликовано одно из самых крупных произведений Стейнбека — роман «Заблудившийся автобус» («The Wayward Bus»). По жанру — это роман-притча. В нем нашло отражение отношение Стейнбека к послевоенной Америке. Название романа аллегорично. Сбившийся с пути, оказавшийся в грязной яме автобус — это Америка. Едущие в нем пассажиры воплощают, с точки зрения автора, характерные черты современного ему американского общества. Среди них нет ни одного, достойного настоящего уважения и симпатии. Особенно ненавистен писателю дух стандартизации, пронизывающий мысли, чувства, поступки «среднего» американца. Полна глубокой иронии стейнбековская характеристика крупного бизнесмена Причарда, человека, в обязанности которого входило «управлять группой мужчин, которые работали так же, как он, думали так же, как он, и даже выглядели, как он». Все без исключения пассажиры автобуса, от Причарда и его дочери Милдред до служанки Нормы, — люди, лишенные каких бы то ни было моральных принципов. Всеми их помыслами и поведением управляет секс в самом грубом его проявлении. Фрейдистские влияния выступают здесь в самом неприкрытом виде. В стиле модернистской поэтики написаны сцены пьяного бреда жены Хуана Чикоя Алисы, инсульт Брэнтома, физические страдания замученного прыщами молодого американца. Подчеркнутое внимание к физиологическим проявлениям притупляет сатирическое звучание многих образов и картин романа.

Намеченный автором в начале романа конфликт между пассажирами заблудившегося автобуса и его шофером (наполовину мексиканцем) Хуаном Чикоем оказывается бесперспективным. Вознамерившись покинуть ненавистную ему страну и людей, Хуан сам совершает «грехопадение», уступив притязаниям чуждой ему по духу Милдред, и возвращается домой. Жизнь продолжает свое движение по замкнутому кругу, из которого нет выхода.

Концовка романа несет определенную философскую идею. Отказ Хуана Чикоя от своих намерений оставить пассажиров в грязной яме и бежать в Мексику — это урок примирения с «гноусной»

действительностью, преподанный Стейнбеком — автором романа-притчи.

Творчество 50—60-х годов. Творчество Стейнбека 50—60-х годов неоднородно. В открывающих 50-е годы произведениях Стейнбека — «К востоку от рая», («East of Eden», 1952) и «Благостный четверг» («Sweet Thursday», 1954) — неприятие писателем эпохи маккартизма и «холодной войны» нашло отражение в поисках неких абстрактных морально-этических ценностей. Наиболее интересны в романе «К востоку от рая» сведения автобиографического характера. Вместе с тем, автобиографический план постоянно перебивается в этом романе-притче окрашенными в фрейдистские тона библейскими аллегориями. История главных героев, братьев Адама и Чарлза, соотносится с образами Авеля и Каина. Одна из философских идей романа — идея извечной греховности человека («Мы дети Каина. Каин живет в своих детях. А Абель живет только в истории»). Положительный идеал романа связан с поэтизацией всепрощения. В «Благостном четверге», обратившись к образу одного из основных героев «Консервного ряда», столь популярного среди монтерейских бродяг Дока, Стейнбек вырывает его из круга прежней, теперь уже кажущейся ему недостойной, жизни. Он ведет его к «очищению» через любовь и полезную деятельность в рамках все того же буржуазного общества (Док получает место в Калифорнийском Технологическом институте).

В конце 50-х годов в творчестве Стейнбека намечается новый этап, связанный с углублением его интереса к социально-политическим проблемам современности, возвращением его в лоно лучших традиций американского критического реализма 20—30-х годов. Об отношении Стейнбека к внешней и внутренней политике США, переживших промышленный кризис 1957—1958 гг., дискредитировавших себя в глазах честных людей мира грязной войной в Корее и «охотой за ведьмами» (усилением полицейского режима) внутри страны, можно судить по публицистическим выступлениям писателя этих лет («Как отличить хороших парней от дурных», «Смерть ракеты» и др.). В 1960 г. Стейнбек обратился с открытым письмом к баллотировавшемуся на пост президента деятелю американской демократической партии Эдлаю Стивенсону, в котором выражал тревогу по поводу морального состояния общества, и в первую очередь молодежи, утрачивающей в погоне за долларами лучшие человеческие качества.

Прозвучавшая в публицистических выступлениях тема моральной деградации современного американского общества становится ведущей и в его художественном творчестве. Она определяет проблематику одного из самых талантливых произведений Стейнбека — романа «Зима тревоги нашей».

«Зима тревоги нашей» («The Winter of Our Discontent», 1961) — роман, наследующий обличительные тенденции «Гроздьев гнева». Жанровая структура его отмечена сочетанием, казалось бы,

трудносоединимых начал — переходящей в сатиру иронию и тонкого психологизма. К «Зиме тревоги нашей» вполне применимо понятие «социально-психологический роман». Поставленная писателем морально-этическая проблема — вопрос о праве человека на преступление — решается в социальном аспекте. Подобно создателю «Американской трагедии» Т. Драйзеру, Стейнбек ищет истоки совершаемых его героем преступлений в тех законах, по которым живет окружающее его общество.

В творческом методе автора «Зимы тревоги нашей» есть нечто общее с теккереевским приемом масок. Подобно персонажам «Ярмарки тщеславия», герои Стейнбека появляются перед читателем в определенных масках, лишь постепенно обнаруживая свое истинное лицо. «Милая, трогательная, розовая и душистая девочка» Мери, какой она предстает в начале романа в восприятии Итена, оказывается начисто лишенной каких бы то ни было признаков наивности, твердой как камень, расчетливой собственницей. Видимая доброта и духовное здоровье детей Итена оборачиваются способностью совершать самые неблагоприятные поступки — публично лгать, как это делает Аллен в своем выступлении по телевидению, или предавать ближнего, как это делает Эллен, выдавая шайку своего брата. В Марджи, производящей на вид впечатление циничной и распущенной женщины, обнаруживается спрятанная где-то глубоко трагедия одиночества, жажда настоящего, искреннего чувства. Самое же разительное расхождение между видимостью и сущностью раскрывает писатель в главном герое романа — Итене Хоули.

В сознании читателей с трудом укладывается мысль о том, что скромный, способный на нежнейшие чувства, вызывающий всеобщую симпатию в Бейтауне Итен Хоули способен на самые тяжкие преступления (выманивание последнего достояния Денни Тейлора, обусловившее его самоубийство, предательское изгнание и разорение Марулло, ограбление — правда, несостоявшееся — банка). Итен Хоули не похож на роковых злодеев, встречавшихся на страницах ранних произведений Стейнбека. Преступление его автор связывает не с извечными биологическими импульсами, а с исторически-конкретной обстановкой, окружающей героя.

Название романа, взятое из исторической хроники Шекспира «Ричард III», передает душевный настрой героев, определяет эмоциональную атмосферу романа. Стейнбек точно датирует время действия. Это — весна и лето 1960 г. Этот, внешне благополучный промежуток в современной истории США автор характеризует как тревожный. Он показывает подрывающие общество изнутри социальные и политические конфликты. «1960 год, — замечает Стейнбек, — был годом перемен. В такие годы подспудные страхи выплывают на поверхность, тревога нарастает, и глухое недовольство постепенно переходит в гнев». Писатель не показывает в своем новом романе созревших гроздьев гнева. Его творческое внимание

сосредоточено на другой теме. Вместе с тем многочисленные, хотя и лаконичные, упоминания автора о раздирающих Америку социальных конфликтах дают ключ к пониманию образа центрального героя романа Итена Хоули.

Отпрыск когда-то богатых первых поселенцев Бейтауна, Итен Хоули работает приказчиком в бакалейной лавке Марулло. В отличие от героев «Тортилья-Флэт» и «Консервного ряда», он ведет весьма respectable образ жизни. У него есть дом, дети его ходят в школу, жена может время от времени менять свои туалеты, однако у Итена Хоули, как и у тысяч его соотечественников, нет уверенности в завтрашнем дне. Ведь «детям нужна обувь, нужны развлечения... А ежемесячные счета, врачи, дантисты, удаление миндалин, а представьте себе, — размышлял Итен, — вдруг и я сам заболею...» Именно неуверенностью в завтрашнем дне, желанием упрочить свое положение продиктованы сначала кажущиеся пустой игрой воображения, а потом обретающие реальность планы его нечестного обогащения.

Наряду с чисто психологическими, облегчившими для Итена вступление на путь преступления причинами (разочарование в детях, открытие новых, незнакомых ему ранее черт в Мери), автор дает еще одну очень важную мотивировку, которая кроется в оправдывающей подобную линию поведения и столь модной в современной Америке философии прагматизма. «Все зависит, я думаю, от результатов, — успокаивает себя Итен. — Для большинства людей, кто преуспел, тот всегда прав...» Поступок Итена подан не как печальное исключение, а как норма. В романе неоднократно в разных вариантах звучит мысль о том, что Америка — это страна, где «все воруют — кто больше, кто меньше». В этом-то и кроется трагедийная сущность стейнбековского романа.

Итен Хоули не «преуспел», ему «не повезло». И дело тут не в случайно предпринявшем чрезвычайные меры предосторожности банковском стороже. Итену не повезло потому, что в нем еще сильны человеческие чувства, что он не достаточно развращен, чтобы стать стопроцентным янки 60-х годов.

Образ главного героя романа психологически сложен, противоречив. Автор фиксирует не только действия своего героя, но и проникает в сокровенные тайники его души. Сердце его больно сжимается и от «благодарного взгляда Марулло», еще недавно внушавшего ему мысль о том, что «деньги и дружба — совсем разное», и от доверчивых каракулей Денни, согласного верить ему свою собственность. Именно глубокая внутренняя борьба, а не какие-то внешние причины приводят Хоули сначала к намерению покончить с собой, а затем (что недостаточно мотивировано в романе) — переменить свое решение, вернуться к дочери, чтобы «не погас еще один огонек».

Конец романа несет большую философскую нагрузку. Семейный талисман, который Итен должен передать молодому поколению, —

это символ бессмертия гуманистических традиций, тех «одиноких огоньков», которые не могут погасить никакие силы.

В отличие от произведений 40—50-х годов «Зима тревоги нашей» — роман, пронизанный глубокой верой писателя в человека, в конечном торжество добрых начал жизни. Стиль повествования Стейнбека, автора «Зимы тревоги нашей», весьма своеобразен. В новом романе писателя нет перемежающихся основного повествования, как это было в «Гроздьях гнева», глав-интерлюдий. Картина современной американской действительности подается здесь сквозь призму очень тонкого, то лиричного, то полного иронии и сарказма, восприятия Итена Хоули. Как и в других произведениях Стейнбека, читателя поражает мастерство пейзажной живописи писателя, обладающей необыкновенной яркостью и полнотой красок. Таково, например, открывающее роман описание ранней весны с ее «зелеными, голубыми, золотистыми» днями. В 1962 г. за свой роман Стейнбек был удостоен Нобелевской премии.

В этом же году вышла в свет очерковая книга Стейнбека «Путешествие с Чарли в поисках Америки» («Travels with Charley in Search of America», 1962). В ней нашли отражение впечатления писателя от предпринятой им в 1961 г. поездки по «окраинным» штатам Америки. В этой книге появились настораживающие тона успокоенности и конформизма. Хотя в поле зрения писателя попали некоторые тревожные симптомы болезни американского общества (расовая дискриминация на Юге, пронизывающий все сферы американской жизни дух стандартизации, превращение американцев из «нации гигантов в нацию пигмеев» в результате «погони за выгодой»), все же они глушатся неустанным восхищением успехами американской цивилизации.

Стейнбек уверовал в абсурдную мысль, что только Америка является оплотом демократии и свободы, и, поскольку США подверглись резкому осуждению со стороны мирового общественного мнения за свою агрессивную политику, он бросился защищать Америку от нападок, и эта защита привела его к позорному шагу. Глубокое возмущение всех честных людей вызвало опубликованное в 1967 г. на страницах «Ньюсдей» письмо Стейнбека, оправдывающего грязную войну во Вьетнаме. Позиция Стейнбека получила суровое осуждение мировой общественности.

Таким падением закончил свой творческий путь этот талантливый, самобытный художник. Но его лучшие книги будут жить и участвовать в борьбе за новую Америку, очертания которой не увидел их творец.

Эрскин Колдуэлл (Erskine Caldwell) родился в 1903 г. в местечке Уайт Оук (штат Джорджия), в семье пресвитерианского священника. Будущий писатель работал сборщиком хлопка, каменщиком, матросом, официантом, поваром. Серьезной школой литературного мастерства была для него работа в газете. Жизнь оторванных от большого мира, дичающих в своей замкнутости хуторян Новой Англии, мелких фермеров южного захолустья и городских низов — такова сфера наблюдений Колдуэлла-художника.

Колдуэлл декларирует свою связь с реализмом. Он говорит о желании подчинить свое творчество интересам «обездоленных». «Вопрос заключается в том, — говорил Колдуэлл в одном из своих интервью, — намерены ли мы быть реалистами и признать тот факт, что все человеческие существа сходны между собой и должны жить в сходных условиях, или ради обогащения немногих людей по-прежнему станем придерживаться наших отживших традиций».

Творчество Колдуэлла проникнуто пафосом борьбы против «отживших традиций» в литературе и жизни. Скупой на признания подобного рода, Колдуэлл признается в своем восхищении Чеховым, который обладал «глубоким знанием жизни, человеческих надежд, побед и поражений», умел «так рассказать об одном человеке, что этот рассказ приобретал всеобщее значение». Обнаженная правда жизни импонирует Колдуэллу и в творчестве его современников — Фолкнера и Драйзера.

Первые книги. В 1931 г. вышла в свет первая книга Колдуэлла — сборник рассказов «Американская земля». Новеллы сборника различны по содержанию и стилю. Фарсовые, анекдотические ситуации лежат в основе таких рассказов, как «Осеннее сватовство», «Десять тысяч ящиков под голубику», «Праздничные брюки». Объектом прони в них выступают жадность, упрямство, хитрость незадачливых и ограниченных мечтан, жизненные интересы которых не выходят за пределы их собственного застойного и уродливого бытия. Так, герой новеллы «Осеннее сватовство» Амос Уильямс торопится жениться до наступления холодов, чтобы не тратить деньги на покупку теплых одеял: ведь у предполагаемой невесты целая гора «перин и толстых пуховиков». Комический эффект в этих рассказах создается не только нелепостью сюжетных ситуаций; комп-

ческую нагрузку несет и диалог, близкий по форме к устному сказу.

Наряду с комическими в «Американской земле» есть и рассказы подлинно трагического звучания («Джо Краддок и его старуха», «Дороги», «В гуще людской» и др.). «В гуще людской» — история о том, как доведенная до отчаяния мать продает свою двенадцатилетнюю дочь первому встречному мужчине ради куска хлеба и банки консервов, чтобы накормить детей. Трагическое у Колдуэлла всегда выступает в форме обыденного. Заурядность, повседневность тех страшных сцен, свидетелем которых автор делает читателя, подчеркивается внешне спокойной, лишенной каких бы то ни было эмоциональных акцентов манерой повествования. Накрыв поруганное тело спящей девочки ветхим пальтишком, мать «положила хлеб и консервную банку рядом на стул и, закутавшись в одеяло, стала ждать, когда настанет день. Дети проснутся и сразу увидят, что еда в доме есть», — такова завершающая рассказ ремарка.

Рассказ «В субботу днем» предвосхищает постановку одной из основных в творчестве Колдуэлла тем — расового неравенства. Как о чем-то повседневном, повествует автор об охоте на негра Уилла Макси, единственная вина которого состояла в том, что уж очень много он выручал за хлопок и кукурузу». В этой охоте не упускает возможность принять то или иное участие все «общество» белых. Том и Джим оставляют на время свою мясную лавку, доктор Кромер посылает на место происшествия мальчишку с ящиком охлажденной кока-колы. Заранее определяется место линчевания, готовится хворост и две цепи — «одна для шеи, другая для ног». Автор не позволяет себе выйти за рамки, казалось бы, спокойного «репортажа с места действия». Весь его гнев, сарказм, возмущение бесчеловечностью существующего порядка вещей — в подтексте, в тех беглых замечаниях, которые раскрывают отношение участников события к совершаемому бесчинству.

Вслед за «Американской землей» был опубликован первый роман Колдуэлла — «Табачная дорога» («Тобассо Road»). Начало 20-х годов ознаменовалось бурным процессом разорения фермеров американского Юга, вызванного кризисом 1921—1922 гг. и последующими неурожайными годами. «Табачная дорога» — своего рода отклик писателя на эти события. «В «Табачной дороге», — говорит Колдуэлл, — я хотел рассказать историю людей, которых знал, рассказать, как действительно шла их жизнь изо дня в день, из года в год, не заботясь о модных приемах письма и традиционных фабулах». В центре авторского внимания — история обнищания и моральной деградации семьи фермера Джитера Лестера. Когда-то Лестеры владели всей землей в округе, затем стали арендаторами и, наконец, впали в полную нищету. В течение нескольких лет поля их не обрабатываются. Дети один за другим покидают дом.

Критика не случайно называет реализм Колдуэлла, автора «Табачной дороги», гротескным. Гротескные, фарсовые ситуации явля-

ются в этом романе определяющими. Джитер Лестер отдает свою двенадцатилетнюю дочь Перл замуж за стареющего Лова, выручив за эту сделку галлон бензина и несколько одеял. Он же пытается навязать ему в любовницы вторую дочь, Элли Мэй, чтобы заполучить мешок репы. Шестнадцатилетний Дьюд, с полного одобрения отца и матери, становится мужем сорокалетней Бесси, пообещавшей ему купить автомобиль. Нагромождение подобных ситуаций не было, однако, для Колдуэлла самоцелью. Писатель настойчиво искал средство раскрытия «деревенского идиотизма», разрушения личности. Поиски эти подчас приводили его, как и Фолкнера, к натурализму.

Сильный в констатации фактов, Колдуэлл значительно слабее в их анализе. Единственным и далеко неудовлетворительным объяснением плачевного положения Лестеров выступает в романе, как это следует из слов Джитера, отъезд в город хозяина, распродавшего мулов. Один из возможных для Лестеров выходов — работа на фабрике кажется Колдуэллу бесперспективным. Фабричный труд представляется ему лишенным даже той минимальной доли поэзии, которую всегда, при любых условиях, ощущает человек, обрабатывающий землю. Именно в привязанности Лестеров к земле таится, по его мнению, возможность их возрождения. Не случайно в столь неожиданных, патетических тонах рисует автор смерть Джитера и Ады. Они гибнут в собственном доме от огня, которым Джитер решил очистить поле для посева. В этом последнем шаге Джитера — оправдание его нелепой жизни. Роман заканчивается мажорной нотой. Любовь к земле оживает в младшем сыне Джитера Лестера Дьюде, который принимает решение достать семена и засеять отцовское поле.

Как и в предшествующих появлению романа рассказах, трагическое в «Табачной дороге» выступает то в форме обыденного, то смыкается с фарсом. В сочетании трагического и фарсового начал и заключается стилистическое своеобразие романа. Замедленный ритм повествования, бесконечные повторы, полное несоответствие реакции героев и обусловивших ее обстоятельств — все это прекрасно раскрывает то одичание, тот «идиотизм деревенской жизни», против которых направлен критический пафос романа. Название романа символично.

Изрытая колдобинами, заброшенная песчаная дорога, около которой разворачивается действие, — символ безысходности, оторванности героев от большой жизни.

Второй роман Колдуэлла — «Акр господ бога» («God's Little Acre») — вошел в число бестселлеров XX в. В романе два сюжетных плана. Один из них, связанный с поисками клада фермером Тай Таем, стилизован под народную легенду о кладах и кладопискателях. Второй, в центре которого стоит образ рабочего Вилли Томпсона, развивает намеченную в «Табачной дороге» тему фабрики. В новом романе Колдуэлла снято противопоставление поня-

тий «земля» и «фабрика». Вилли Томпсон в чем-то близок Джитеру Лестеру. Автору импонирует в нем та верность своему делу, фабрике, которая сродни лестеровской тоске по земле. Художественная структура романа вбирает такие трудносоединимые начала, как буффонада и патетика. Именно в таком фарсово-патетическом плане решен образ Вилли Томпсона. После очередной победы над женщиной, красавицей Гризельдой, Вилли Томпсон обретает необыкновенную силу. Он вдохновляет рабочих на схватку с охранниками, мешающими пуску закрытой хозяином фабрики, и сам гибнет в этой схватке. Колдуэлл солидаризируется с фабричными рабочими, не желающими работать «девять часов в сутки за доллар и десять центов». Критика не без основания усматривает в героях романов «Табачная дорога» и «Акр господ бога» (Джитере Лестере, Вилли Томпсоне) своеобразную разновидность «естественного» человека.

Новеллы и публицистика середины 30-х годов. В 1933 г. был опубликован новеллистический сборник Колдуэлла под названием «Мы — живые» («We Are the Living»). Большинство входящих в него, как и в книгу «Американская земля», рассказов связаны с фольклорной традицией. Такова, например, новелла об упрямце Эбботе («Весенний пал»), «из-за принципа» поджигающем свой луг в засуху только потому, что ему не хочется изменять своей привычке (он всегда палил луг в конце апреля). На пепелище сгоревшего дома он не без удовольствия заявляет: «А луг-то все-таки расчищен!»

В традициях устного народного творчества выдержан один из лучших юмористических рассказов Колдуэлла «Полным-полно шведов». Комический эффект здесь достигается путем выявления полной бессмысленности, нелепости тех страхов, которые испытывают мэнские старожилы Фросты, узнав о том, что в дом напротив переезжают шведы. Их поведение и реплики абсолютно не соответствуют обстоятельствам. Рассказ строится на крайнем сгущении красок, ситуациям придан нарочито гротескный характер. Повествование перенасыщено экспрессивными средствами. Ружье у Колдуэлла палит с такой неистовой силой, что подбрасывает рассказчика на «шесть-семь дюймов в воздух»; принадлежащий шведам кот оказывается «ростом с восьмимесячную овчарку», а летящие от срубленного дерева щепки барабанят по стене дома так, «словно целая орава мальчишек бомбардировала изоляторы на телеграфном столбе». В восприятии напуганного не меньше самих Фростов рассказчика семейство шведов вырастает до гигантских размеров. После этого читателю остается лишь поверить в то, что «в штате Мэн больше шведов, чем в самой Швеции». Переливающий через край юмор Колдуэлла заострен против невежества, обывательской психологии Фростов, воспринимающих любое отступление от общепринятых в их кругу норм поведения как нечто выходящее за рамки человеческого понимания. Нарочито гротескны ситуации и ха-

рактеры рассказов «Слухи» и «Народный избранник». Юмор здесь переплетается с элементами политической сатиры.

В совершенно иной, лирической, импрессионистской манере написан рассказ «Пустая комната». Авторская задача в новелле сведена к созданию определенной эмоциональной атмосферы, к воспроизведению состояния души молодой вдовы, впервые после смерти мужа остающейся наедине с собой. Рассказ изобилует недомолвками. Читатель ничего не знает ни о героине рассказа Тамазине, ни о ее покойном муже. Отсутствуют указания на время или место действия. Зато особая весомость придана отдельным эмоционально значимым деталям. «Необъятная пустота темного дома», неожиданный крик «испуга и боли», судорожно скомканная подушка — все эти детали призваны передать одиночество и скорбь героини.

Свойственное импрессионизму отсутствие четких очертаний, недоговоренность характерна и для рассказа «Рэйчел», героиня которого, девушка из темного переулка, неожиданно для возлюбленного лишает себя жизни, приняв смертельную дозу яда. Художественная структура рассказа определяется поэтикой контрастов: темный, скрывающий какую-то тайну переулок, в котором живет Рэйчел, и яркая, красная с зеленым, водоразборная колонка, у которой ее встречает Френк; удивительная красота героини и страшные подробности ее мучительной смерти; мечты о счастье и невозможность их осуществления.

В этих и некоторых других рассказах сборника есть известный привкус сентиментальности, мелодраматизма, снимающих их художественную значимость.

Ведущим жанром в творчестве Колдуэлла второй половины 30-х годов становится публицистика, и это не случайно. 30-е годы — период наибольшей общественной активности писателя, близости его к передовым силам страны. Колдуэлл не без гордости вспоминает, что на всех выборах в то время он голосовал за коммунистов. В 1933 г. по заданию «Нью Мэссиз» Колдуэлл едет в Джорджию для расследования дела об убийстве трех негров. Итогом этой поездки была публикация репортажей «Забытая история» и «В Джорджии убийцы не найдены», получивших самый широкий общественный резонанс. В 1935 г. была опубликована книга путевых очерков Колдуэлла под названием «Некоторые американцы» («Some Americans»). Она состоит из многочисленных главок-зарисовок, объединенных общностью авторской позиции — позиции гневного протеста против «обесчеловечивания человека в стране доллара». В конце 30-х — начале 40-х годов увидели свет еще две публицистические книги Колдуэлла, созданные им совместно с фотокорреспондентом Маргарет Борк Уайт, — «Вы видели их лица» («You Have Seen Their Faces», 1937) и «Скажи, это США?» («Say! Is This the USA?», 1941). Авторский текст в них сопровождается документальными фотографиями, подкрепляющими достоверность описанных фактов.

Новеллистика Колдуэлла середины 30-х годов объединена в сборнике «На колени перед восходящим солнцем» («Kneel to the Rising Sun», 1935). В него частично вошли и рассказы более раннего периода. В новом сборнике жанры анекдота и психологической зарисовки уступают место проблемному рассказу, связанному с постановкой социально значимых тем. Новой тенденцией в творчестве Колдуэлла этого периода было настоятельное обращение писателя к проблеме положительного героя. В давней названии сборнику повести Колдуэлл не только раскрывает трагическое положение фермеров американского Юга, но и показывает, как зреет в их душах гнев и протест против беспредельной жестокости белых плантаторов. Один из центральных вопросов повести — вопрос о необходимости объединения белых и черных бедняков для борьбы за свои права. Чувством глубокой авторской симпатии овеван образ негра-издольщика Клема, который разговаривает со своим хозяином Арчем, «как будто и сам он белый». Клем заступает за попавшего в беду белого батрака Лонни, хотя заранее знает, что это может стоить ему жизни. В центре внимания здесь внутренняя драма Лонни. Забитый, трусливо предающий Клема Лонни прозревает. Концовка рассказа позволяет предполагать, что отныне Лонни уже не сможет так безоговорочно подчиняться, как это было раньше.

Образ не покорившегося негра создает Колдуэлл и в рассказе «Кэнди Бичем». Силач и красавец Кэнди Бичем напоминает уитневских героев. Автор гиперболизирует его силу и ловкость. «Ножищи» у него «длинной в четыре фута», он перебрывает ногу через изгородь, словно переступает через ручку мотыги, десять миль для него «все равно что один большой шаг». Восхищение автора героем отражается в самом стиле повествования — торжественно приподнятом, патетическом. Неожиданно ритм рассказа сбивается. Полицейский останавливает Кэнди Бичема, чтобы посадить его «на всякий случай» под замок. Повторяющая лейтмотив концовка рассказа — «Ну что ж, если такие дела творятся на свете — дайте дорогу, Кэнди Бичем идет!» — служит своеобразным утверждением неиссякаемости бунтарского духа, который живет в народе.

Поиски героя идут у Колдуэлла не только в рамках таких стилизованных под народный сказ новелл, как «Кэнди Бичем» и «Большой Бэк», но и в рассказах чисто реалистического плана. Чувство товарищеской спайки, солидарности поэтизирует писатель в рассказах «Медленная смерть» и «Дочка». Герои этих рассказов начинают задумываться над причинами своего бедственного положения. Умиравший от голода Дэв («Медленная смерть») с уверенностью говорит своему другу Майку: «Как только народ узнает, что нужно делать и как делать, мы пойдем и расправимся с жирными прохвостами, которые отобрали у нас работу». Вместе с тем ни сам Дэв, ни другие герои Колдуэлла не знают, «что нужно де-

вать и как делать». Положительная программа писателя расплывчата и неопределенна.

В 1938 г. Колдуэлл публикует еще один сборник рассказов — «Нравы Юга» («Southways»). Тематическая направленность его нашла наиболее яркое отражение в новеллах «Дело Эйба Лэтена» и «Конец Кристи Тэкера». Жизнь негра в Америке ничего не стоит — таков лейтмотив этих рассказов. Более сорока лет проработавший на своего хозяина старик Эйб брошен в тюрьму только за то, что осмелился остаться в хижине, где прошла вся его жизнь, а Кристи Тэкер платится жизнью за свое «зазнайство». Хозяин не может простить ему покупку приемника, приобретенного к тому же не в его лавке. Колдуэлл показывает полную безнаказанность всех действий белых. Адвокат, к которому обратился сын Эйба Лэтена, цинично заявляет ему о своем нежелании «защищать негров в суде», особенно если дело «не пахнет хорошим заработком».

Художественные особенности рассказов. Жанру короткого рассказа (short story), как известно, принадлежит в американской литературе особое место. Вплоть до 20-х годов он занимал ключевые позиции в американской прозе. В ряду талантливых мастеров этого жанра имена самых крупных писателей — Э. По, О. Генри, Марка Твена, Э. Хемингуэя. Оригинальный вклад в развитие этого жанра внес и Колдуэлл. Творчество Колдуэлла-новеллиста имеет и литературные, и фольклорные истоки.

Связь новеллистики Колдуэлла с фольклором находит отражение не только в использовании отдельных фольклорных жанров или в опытах стилизации, но и в органическом проникновении в художественную ткань рассказов Колдуэлла таких собственных устному народному творчеству приемов, как намеренное сгущение красок, гиперболизация событий, заострение характеров. Упрямство («Десять тысяч ящиков под голубику», «Весенний пал»), жестокость («В субботу днем», «Конец Кристи Тэкера»), отчаяние («Дочка», «В гуще людской») находят у героев Колдуэлла самые крайние формы выражения, стоящие на грани реального.

Новеллетика Колдуэлла не отличается большим разнообразием в выборе ситуаций. Писатель не боится повторений. Важно, однако, подчеркнуть, что сходные ситуации и конфликты у него каждый раз получают неповторимо своеобразное сюжетное решение. В этом не трудно убедиться, сопоставив такие сходные по своим ситуациям рассказы, как «Дочка» и «В гуще людской», «Десять тысяч ящиков под голубику» и «Весенний пал», «Доктор медицины» и «Жених Марджори» и т. д. В отличие от О. Генри, Колдуэлл не интригует читателя. Развязка в его рассказах, как правило, предопределяется самой ситуацией и потому не является неожиданной. Вместе с тем Колдуэлл не пренебрегает возможностью остросюжетных ходов. Таковы, например, неожиданно возникающие ситуации в рассказах «Праздничные брюки», «Доктор медицины», «Автомобиль без мотора».

Рассказы Колдуэлла свободны по композиции. Подобно устно-му рассказчику, Колдуэлл может повторить один и тот же факт несколько раз, перейти без видимой связи от одной темы к другой, начать рассказ прямо с середины, не заботясь, казалось бы, ни о последовательности изложения, ни об эффектной концовке. Свобода эта не исключает тем не менее строгой продуманности всех компонентов рассказа. Как правило, в новеллах Колдуэлла не больше двух-трех персонажей, однако многие рассказы производят впечатление «многолюдных», даже «перенаселенных» действующими лицами. Писатель нередко раздвигает рамки повествования введением обобщенного, собирательного образа (городские сплетники в «Слухах», избиратели в «Народном избраннике», шведы в рассказе «Полным-полно шведов» и т. д.).

Портреты своих героев писатель набрасывает отдельными, на первый взгляд случайными, мазками, однако на поверку оказывается, что каждая деталь в «размашистой», как ее называют критики, манере Колдуэлла оказывается очень точно выверенной. Брошенные как бы мимоходом замечания о походке Большого Бака, который «закидывал голову и размахивал руками, словно был хозяином надо всей землей» («Большой Бэк»), об «уродливых морщинах тяжелого труда» на лице Джулли («Джо Крэддок и его старуха»), о стиравшемся каждый день платье и белых нитяных чулках Рэйчел раскрывают главное в характере или образе жизни персонажей. Существенную роль в структуре новелл Колдуэлла, как и у Хемингуэя, играет подтекст. За будничными репликами, которыми обмениваются герои, нередко скрывается большая жизненная драма. Характерны в этом плане рассказы «Дороти», «Теплая река», «Мужчина и женщина».

Отличительная особенность рассказов Колдуэлла — внешняя объективность повествовательной манеры. Последняя в значительной степени обусловлена той ролью, которая отведена рассказчику. Рассказчик в новеллах Колдуэлла чаще всего лишен четкой персонализации и неотделим от персонажей. Авторский корректив входит в повествование то с иронической деталью, то с несущей оценочный момент интонацией, то оказывается скрытым в подтексте.

Богата и самобытна языковая палитра Колдуэлла. Он широко пользуется разговорной речью, просторечиями, диалектными и слэнговыми оборотами, пословицами и поговорками. Мир созданных Колдуэллом поэтических образов основывается на далеких от литературных ассоциаций (исключение составляют некоторые психологические новеллы), неожиданных и всегда очень конкретных сопоставлениях. Шведы у Колдуэлла похожи на стаю «желтоголовых шмелей» («Полным-полном шведов»), хруст песка под ногами Дороти напоминает звук очищаемой наждаком чугунной трубы («Дороти»), а старый Доуз («Муха в гробу») выглядит мертвым, «словно арбузная плеть, побитая ноябрьским морозом».

«Случай в июле». В 1940 г. была опубликована значительная по объему повесть «Случай в июле» («Trouble in July»), которую сам Колдуэлл назвал романом. Повесть воскрешает ситуации его многочисленных новелл, посвященных теме расовой дискриминации. Поэтика ее строится на сочетании страшного и смешного, трагедия и фарс выступают в тесном взаимодействии. В основу содержания положена весьма обычная ситуация. Обманутая своим возлюбленным дочь фермера Кэти обвиняет ни в чем не повинного негра Сонни Кларка в изнасиловании. Колдуэлла интересуют не столько переживания Сонни (образ его традиционен), сколько выявление тех причин, которые порождают расовую ненависть. Судьбу Сонни решают такие люди, как Оскар Дейт, прославившийся тем, что «убивал негров насмерть под любым предлогом, какой только подвернется», и фанатичка Нарцисса Калхун, одержимая идеей выселения всех негров в Африку. Обличительные тенденции книги находят отражение в полных откровенной насмешки афоризмах, которыми пересыпана речь персонажей. Таковы, например, рассуждения шерифа Джефа о том, что «люди в тюрьме совершенно такие, как на свободе, разница только в том, что их посадили», или его же горестные наблюдения над избирателями, которые проваливали своих кандидатов «из-за сущих пустяков, из-за того, например, что не носили подтяжек».

Конец повести весьма маломотивирован. Кэти признается в обмане, пытается спасти Сонни, а шериф Джеф, на глазах которого совершается линчевание, рассказывает в том, что пренебрег своим служебным долгом. Вложенный в уста Джефа вопрос: «Неужели и после этого не перестанут линчевать негров?» — остается без ответа.

В годы второй мировой войны Колдуэлл был в рядах тех, кто боролся с фашизмом. Гражданским мужеством проникнуты его военные корреспонденции, написанные в борющейся Испании. Особое место в творчестве Колдуэлла периода войны занимает русская тема. В первые месяцы войны он был единственным американским журналистом в СССР. Впечатления о советском народе, вставшем на защиту своей родины, нашли отражение в военном дневнике Колдуэлла «Москва под огнем» («Moscow under Fire», 1942), очерках «Все брошено на Смоленск» («All-Out on the Road to Smolensk»), романе «Всю ночь напролет» («All Night Long», 1942). В этих книгах немало наивного, подчас спорного. Вместе с тем они проникнуты самым глубоким уважением к советским людям, уверенностью в их победе.

«Мальчик из Джорджии». Вернувшись в Америку, Колдуэлл вновь обращается к привычным для него темам и сюжетам, написав повесть «Мальчик из Джорджии» («Georgia Boy», 1943). Писатель не видел принципиальной разницы между жанрами новеллы и повести, новеллы и романа. Он считал возможным объединение ряда рассказов, написанных в разное время, в одно целое. Именно

так и сложилась автобиографическая повесть «Мальчик из Джорджии». Она состоит из четырнадцати самостоятельных главок, объединенных общностью темы, героя. Социальные и семейные конфликты, пропущенные через восприятие двенадцатилетнего подростка, предстают в смягченном, в большинстве случаев комическом, плане.

Центральные фигуры повести — отец Моррис Страуп и его верный слуга Хэнсом Браун. Сердце Вильяма инстинктивно тянется не к трудолюбивой и рационалистической матери, а к отцу, неудержимому фантазеру и прекрасному рассказчику, все практическое начинания которого кончаются полным крахом. Образ Морриса Страупа навеян не только личными воспоминаниями автора, но и фольклорной традицией. В духе комической буффонады написаны основные эпизоды повести, в которых действует «старик». Это и история с приобретением упаковочного пресса, пожирающего домашнюю библиотеку и на том исчерпывающего свое назначение, и веселый рассказ о длиннохвостых дятлах, которых Моррис решил истребить с помощью Хэнсома Брауна, и не менее занимательные приключения, связанные с его деятельностью на «политическом посту». Вместе с тем за внешне событийной, юмористической канвой взрослый читатель может уловить и грустный, а порой и трагический подтекст. Это касается не только главок, посвященных любовным похождениям Морриса Страупа («Мой старик и соломенная вдовушка», «Мой старик и цыганская королева»), раскрывающих семейные драмы Страупов, но и новелл, посвященных Хэнсому Брауну. Последние вносят в книгу о детстве мотивы социально-обличительного характера. С образом Хэнсома Брауна в повесть входит тема расовой дискриминации.

Романы 50—60-х годов. В послевоенные годы Колдуэлл публикует много новых книг — романы «Десница господня» («The Sure Hand of God», 1947), «Любовь и деньги» («Love and Money», 1953), «Некоторые женщины» («Certain Women», 1957), сборник новелл «Рассказы Мексиканского залива» («Gulf Coast Stories», 1956). Он становится одним из самых популярных писателей послевоенной Америки.

Обращаясь к ранее разработанным им морально-этическим конфликтам, Колдуэлл подчас решает их в отвлечении от социальных условий. Объективистская позиция, отчетливо проявившаяся в посвященном теме безработицы в Америке романе «Трагическая земля» («Tragic Ground», 1944) и в первом романе о неграх «Эстервилл» («Place Called Estherville», 1949) и в большей или меньшей степени в других произведениях 50-х годов, приводит к смещению акцентов, апологетизации зла, кроющегося, якобы в извечно греховной, управляемой сексуальными инстинктами природе человека. Общий тон романов и повестей Колдуэлла 50-х годов сугубо пессимистичен. Отступление Колдуэлла от реализма, возобладание в его творческом методе натуралистических

тенденций было вызвано и объективными (разгул маккартизма в стране) и субъективными (отход от радикальных воззрений 30-х годов) причинами. О регрессе творчества Колдуэлла с горечью писал давний почитатель его таланта У. Фолкнер.

В начале 60-х годов в творчестве Колдуэлла происходит заметный сдвиг, доказательством чего явилась публикация романов «Дженни» («Jenny by Nature», 1961) и «Ближе к дому» («Close to Home», 1962). Непосредственным поводом написания этих романов, по собственному признанию писателя, была глубокая неудовлетворенность принятыми правительством в конце 50-х годов законодательными мерами по ликвидации сегрегации, которые не только не искоренили, но во многом обострили расовые конфликты на Юге Америки.

Творческий метод Колдуэлла, автора романов «Дженни» и «Ближе к дому», не лишен противоречий. Как и в романах 50-х годов, в них весьма ощутимы натуралистические тенденции, связанные в значительной степени с фрейдистскими увлечениями Колдуэлла (подчеркнутое внимание к вопросам секса, низменным проявлениям человеческой природы и т. д.). Вместе с тем тенденции эти не определяют содержания названных романов. Идейное звучание их значительно шире. К решению поставленных вопросов Колдуэлл подходит во многом по-новому. В отличие от «Случая в июле» и «Эстервилла», писатель стремится к социальному а не к абстрактно-гуманистическому осмыслению расовых конфликтов. Он выводит на авансцену-тех, кому, подобно Дейду Уомеку, расовая сегрегация нужна не только для того, чтобы кичиться собственным превосходством, но и наживаться на «цветных». Принципиально новое решение получают образы самих негров. Если Сонни Кларк («Случай в июле») и Ганус Бейзмор («Эстервилл») были только жертвами, вызывавшими сочувствие, то Лоуэна Нелли («Дженни»), Джозина Мэддокс и Харви Браун («Ближе к дому») — люди, сознательно выражающие свой протест против расизма. Умная, обаятельная Джозина Мэддокс отстаивает свое право на любовь; грузчик Харви Браун решительно отказывается признать свою неполноценность. Подавляя в себе привычный страх перед белым человеком, он находит силы сказать те самые слова, которые стоили ему жизни. «Случилось так, — говорит он, обращаясь к угрожающему ему Хефлину, — что я родился черным так же, как вы родились белым. Вот и вся разница между нами, и от этого я не отступлюсь». А Лоуэна Нелли, в жилах которой течет индейская кровь, не только гордится своим происхождением, но и бросает вызов хозяевам города, всем тем, кто запрещает ей жить и работать в «белой части» Саллисоу. И хотя судьбы этих людей складываются трагически: зверски убит Харви Браун; бежит из родного города Джозина Мэддокс, спасаясь от преследователей; сгорает в подожженном агентами Усмека доме Лоуэна Нелли, — моральная победа остается на их стороне. Новый акцент внесен автором и

во многом традиционный образ любвеобильной Джени Ройстер. Джени не ограничивается абстрактным сочувствием «цветным». Она сознательно и открыто протягивает руку помощи Лоуэне Нелли, поселяет ее в своем доме, заранее зная, как жестоко она может за это полатиться. Лучшие страницы «Джени» и «Ближе к дому» проникнуты пафосом самого глубокого трагизма и подлинной героики.

Последние романы Колдуэлла пронизаны ощущением надвигающихся перемен. Слова одного из персонажей романа «Ближе к дому» Эда Ховарда «Времена изменились» могли бы быть поставлены эпиграфом к этим произведениям, занявшим место рядом с книгами Дж. Болдуина, романами Харпер Ли («Убить пересмешника») и Дж. О. Килленза («Молодая кровь»).

О возрождении и позднем творчестве Колдуэлла традиций «красных тридцатых» говорит и его публицистика, собранная в книгах «Вдоль и поперек Америки» («Around and About America», 1964 и «В поисках Биско» («In Search of Bisco», 1965). Есть все основания предполагать, что Колдуэлл порадует своих читателей новыми интересными произведениями. Однако, как бы ни сложился дальнейший творческий путь писателя, лучшие его книги, безусловно, займут прочное место в истории американской литературы.

В июле 1947 г., в трудное для Америки время, когда уже начали дуть ветры «холодной войны», Альберт Мальц на собрании прогрессивных творческих работников в Лос-Анджелесе произнес речь, названную им «Писатель — совесть народа». В ней он обратился к примеру Эмиля Золя, Толстого, Горького и других мастеров слова, гуманистов и борцов, находивших в себе мужество вступаться, за дело, «защищать которое было небезопасно». В этой речи Мальц отверг эстетику «безучастного подхода к жизни, бесстрастности, холодного безразличия». Он противопоставил ей позицию «писателя-гражданина», «страстную приверженность интересам бедняков, всех страждущих и угнетенных».

Эти слова заключали эстетическую формулу самого Альберта Мальца. Вот уже четыре десятилетия творческого пути в трудных, сложных для передового художника условиях хранит он стойкую верность этой формуле.

Начало пути. Драматургия. Альберт Мальц (Albert Maltz, р. 1908) по происхождению из состоятельной еврейской семьи, выходцев из Восточной Европы. В 1930 г. он окончил Колумбийский университет, затем поступил в Йельский, несколько лет вел творческие семинары по драматургии в университетах штатов Нью-Йорк и Колорадо. И хотя поначалу его интересы лежали в области культуры и театра, социальные проблемы «красных тридцатых» не могли его не затронуть.

После экономического кризиса 1929 г. он обращается к марксистской литературе, к социализму; совместно со своим другом — левым писателем Джорджем Склярсом Мальц выступает как драматург.

В 1932 г. выходит их первая пьеса «Карусель» («Merry Go Round») — сатира на буржуазных политиков; за ней следует также написанная в соавторстве со Склярсом «антивоенная драма» «Мир на земле» («Peace on Earth», 1933), высоко оцененная А. Барбюсом, в центре которой — переход университетской профессуры на сторону пролетариата и активной оппозиции войне. В это время в творчество Мальца уже входит его главный герой — рабочий, безработный, стачечник, все отчетливее вырисовывается конфликт двух Америк. Его художественное развитие связано с посте-

пенным преодолением плакатного схематизма и прямолинейной тенденциозности ранних вещей и с поисками психологической достоверности в решении принципиальной для героев Мальца проблемы — выбора революционного пути.

В центре его пьесы «Темная шахта» («Black Pit», 1935) — история превращения рабочего Джо Коварского в штрейкбрехера. Безжалостная нужда, безработица из-за того, что он, как бывший стачечник, занесен в «черные списки», — все это толкает его на сделку с совестью и заставляет стать прислужником хозяев. За это сомнительное благополучие он платит самой дорогой ценой, заслужив презрение друзей-шахтеров, бывших товарищей по классовой борьбе.

Иной процесс переживает рядовой Национальной гвардии Хикс из одноактной пьесы «Рядовой Хикс» («Private Hicks», 1935). Отказавшись стрелять в забастовщиков и бросив оружие, Хикс ждет военного трибунала, но не желает купить себе прощение, заплатив за него публичным раскаянием... Все эти пьесы шли на сценах рабочих театров США, в организации и деятельности которых Мальц принял живое участие.

Новеллистика. Однако признание пришло к Альберту Мальцу с появлением удостоенного затем премии О. Генри сборника новелл, которому писатель дал крылатый афористический заголовок: «Такова жизнь» («The Way Things Are», 1938).

Эти рассказы, на которых лежит ответ «красных тридцатых», несли отчетливую социальную нагрузку, отличаясь простотой и лаконизмом формы. Избегая, как правило, экспозиционных длиннот, равно как и авторских комментариев, Мальц обычно исходит из какой-либо жизненной ситуации или эпизода, которые дают ему возможность раскрыть типические явления и закономерности. Содержанием многих его новелл становится изображение того, как капиталистический Молох калечит, физически и духовно, людей труда. В предисловии к сборнику Майкл Голд отмечал: «Это верные образы тех, кто составляет треть населения Америки, тех, кто плохо одет, плохо питается, живет в плохих жилищах. Эти рассказы режут как скальпель»¹.

Подлинно трагичен одинокий Джек Питкет из новеллы «Человек на дороге», выписанный подчеркнуто скупой и выразительно, простой труженик, заболевший во время работы в туннеле неизлечимой болезнью — силикозом. В этом и других рассказах сборника звучит тот самый действенный гуманизм Мальца, когда от автора к читателю передается «немая боль, жалость, любовь к этому человеку и холодная глубокая ненависть к тому, что убило его».

А сколько безжалостного укора в адрес «американского образа жизни» в судьбе того, кому, в отличие от Джека Питкета, крупно «повезло», — безработного Блесси из новеллы «Самый счастливый

¹ Цит. по кн.: А. Meltz. The Way Things Are. N. Y., 1938, p. 11.

человек на земле». Он считает себя «счастливей всех», потому что занял место шофера, который взорвался, работая на грузовике, развозившем нитроглицерин. Он счастлив, хотя почти наверняка его ждет та же участь...

Зловещим символом капиталистического прогресса становится огнедышащая сталелитейная печь в рассказе «Прощай»: там, разрезанный пополам стальным брусом, погиб потомственный рабочий, отец героини Ольги Бэковчин. Это она, печь, делает существование в поселке столь безысходно мрачным, что героиня рассказа бежит от такой жизни.

Эта же безжалостная сила свергает людей на «дно» жизни, как это происходит с постояльцами в новелле «Праздник», действие которой с протокольной скрупулезностью охватывает всего несколько часов в канун Нового года (критика с основанием усматривала в ней черты сходства с горьковской пьесой «На дне»). Горьки судьбы героев — безработных Бенсона, бывшего механика, Блесси, бывшего шахтера, ставшего бродягой, и юнэши Джима О'Шонесси, умирающего на глазах таких же, как он, нищих на жалкой гостиничной койке из-за недоедания и отсутствия медицинского ухода.

В центре ряда новелл Мальца — рассказ о горькой участи детей. Тринадцатилетний Чарлз Фалон, герой рассказа «Воскресенье в джунглях», типичный подросток, воспитанный на улице, под влиянием нужды и царящей кругом жестокости сам начинает усваивать волчьи законы борьбы за существование. Мальчик из новеллы «Игра» под руководством своего отца практически овладевает «искусством» мелкой кражи, чтобы добыть бутылку молока для своей маленькой сестры. Тяжелый труд лишает подростков братьев Кэмбл их скромных детских радостей (рассказ «Цирк приехал»).

И все-таки посреди горя и нищеты послекризисной Америки Мальц видит не только жертвы, но и борцов, олицетворяющих другую Америку.

Эти два враждебных друг другу мира очерчены в коротком рассказе «На углу»: полицейские, избивающие пьяного рабочего, и хмурая толпа людей в спецовках, чья твердая решимость не дать своего товарища в обиду заметно охлаждает рвение блюстителей порядка. В новелле «Письмо с фермы» конфликт становится еще более острым: банда хулиганов из Американского легиона, куда наряду с реакционерами попадают и бедные фермеры, жестоко избивает активистов, борющихся за создание профсоюза фермеров.

Пафос одной из лучших новелл сборника «Такова жизнь» — в неумолимости пробуждения вчера еще забытых и задавленных людей. Кажется, что никто не поколеблет власть таких, как эстетствующий плантатор Смоллвуд, играющий в либерализм, и его присный шериф Такахью, жестокий и грубый, готовый подав-

лять низших и угодничать перед высшими. И все-таки грозным вызовом этому миру становится мужество молодого негра Бичера, поднявшего руку на белого надсмотрщика, чтобы защитить девочку-негрятянку. В нем уже пробудилось чувство собственного достоинства и ненависти к такому порядку вещей, когда, по словам Такахью, «все ползает». Его слова, брошенные в лицо шерифу, исполнены пророческого значения: «Мне надоело ползать, босс. Больше я ни перед кем не буду ползать». Чтобы не попасть в руки лицезавателей, он кончает жизнь самоубийством.

«Глубинный источник». Новелла «Такова жизнь» была для Мальца своеобразным подступом к роману «Глубинный источник» («The Underground Stream», 1940), в котором, как в фокусе, собраны многие острее проблемы «красных тридцатых».

Сюжетом романа была история похищения профсоюзного активиста тайными агентами на заводах Форда и его героическая гибель от руки палачей. Действие книги, словно тщательно запротоколированное с точностью до часов и минут (этот прием, примененный Мальцем еще в новелле «Праздник», использовался и в дальнейшем), охватывает всего трое суток, до предела насыщенных драматическими событиями.

В «Глубинном источнике» Мальц продолжил традицию Синклера Льюиса, автора романа «У нас это невозможно», показав, как в террористическом Черном Легионе (а такая организация реально существовала) зреет фашизм американского образца. Но, в отличие от Льюиса, Мальц показал, и в этом его немалая заслуга, тех, кто мужественно и непреклонно противостоит фашистам, — американских коммунистов.

Резко, даже с известным «нажимом», характерным для манеры раннего Мальца, выписаны представители реакции. Это Келлог, глава местного отделения Черного Легиона, мелкий бизнесмен, люто ненавидящий «красных», один из тех, кто в 30-е годы мечтал с помощью путча установить в Америке «сильную власть»; его подручный Греб — управляющий на заводах Форда, выходец из низов, пробившийся в стан власть имущих и уверовавший во всемогущество доллара и непреложность законов джунглей. Но этот по своему волевой и беспощадный человек внутренне пуст, он терпит поражение в идейной схватке с коммунистом Принси.

Гребу, Келлогу и их подручным, люмпенам и бывшим уголовникам, утратившим человеческий облик, вроде провокатора Амброза Бишопа, противостоят в романе коммунисты. Здесь опытный партийный руководитель Тернер; негр Бен Силверсмит, человек большого личного обаяния; Вилл Кармайкл, скромный работник местной ячейки.

Самым замечательным художественным достижением Мальца и успехом всей передовой литературы США тех лет был образ коммуниста Принси. Создание образа передового рабочего, борца-революционера всегда представляло нелегкую задачу, как идей-

ную, так и эстетическую. Например, Драйзер, рисуя коммунистку Эрниту (из одноименной повести), не избежал известной прямолинейности; во многих произведениях 30-х годов образы коммунистов отличались бледностью и схематизмом, напоминая некие «рупоры идей».

Принси у Мальца — это не схема, он по-человечески глубок и полнокровен. Потомственный пролетарий, он прошел суровую школу жизни, работал у Форда, во время «голодного похода» попал в полицейский застенок, где трое полицейских, избивавшие его колесной цепью, «не пожалели усилий, чтобы ускорить его вступление в коммунистическую партию». И возникшая тогда ненависть к строю несправедливости и эксплуатации дала ему душевные силы для нелегкой повседневной конспиративной работы организатора профсоюза на фордовских заводах. В Принси нет ничего от плакатного монолита: он пылко любит свою жену, преданную ему Бетси, ему нелегко от того, что загруженность партийной работой не позволяет им часто бывать вместе. И когда Тернер предлагает ему идти учиться на полгода в партийную школу, Принси отказывается от этого предложения, потому что не чувствует себя готовым стать профессиональным революционером. Более того, он порой проявляет ту самую самонадеянность, в которой его упрекает Тернер; отпустив своего телохранителя Джесси, он совершает роковую ошибку, стоящую ему жизни.

Но в те трагические для Принси часы, когда его похищают наемные бандиты, избивают и подвергают пыткам, он встает во весь рост. Прибегая к внутреннему монологу, развертывая перед мысленным взором Принси картины его прошлой жизни, писатель — и в этом характерная особенность его метода — обнажает душевную борьбу героя в «момент истины», употребляя метафору Хемингуэя.

Прием контраста определяет весь образный строй романа: действие происходит попеременно то в лагере Келлога и Гребя, то в лагере коммунистов, друзей Принси. Эти люди образуют два идейные полюса: на одном — жестокость и алчность, на другом — душевное благородство и пролетарская спайка. И те сцены, когда Греб и Принси оказываются лицом к лицу, когда фашист, угрожая противнику смертью, пробует его подкупить, даруя жизнь, и терпит поражение, — эти сцены становятся кульминацией романа.

«Бесстрашных людей не бывает. Вот мой главный козырь!» — этот тезис Гребя перечеркивает своим мужеством избитый, окровавленный коммунист Принси, который делает выбор, предпочитая смерть отречению от своих идеалов... «Самое главное — верность цели, которую он осознал! Вот глубинный источник силы, без которого жизнь бессмысленна». Эти его слова составляют пафос книги.

Мученическая смерть Принси в финале произведения становится моральным апофеозом главного героя.

40-е годы. Роман «Крест и стрела». В период второй мировой войны Мальц, как и некоторые другие писатели, работал в Голливуде, написав несколько пропагандистских сценариев. Продолжая антифашистскую тему «Глубинного источника», в своем новом романе «Крест и стрела» («The Cross and the Arrow», 1944) он переносит действие в самое сердце Германии августа 1942 г.

Свойственное Мальцу искусство напряженного, психологически насыщенного сюжета проявилось в этом романе в полной мере. Его герой Вилли Веглер — немец, стопроцентный ариец, награжденный крестом за трудовую доблесть, рабочий на военном заводе — совершает акт «предательства». Ночью во время налета английских «стерлингов» он поджигает сложенное им в виде стрелы сено, тем самым показав летчикам, где находится замаскированный военный завод.

Такова исходная ситуация романа, непосредственное действие которого охватывает всего сутки. Однако Мальц достигает необходимой исторической «глубины», пользуясь приемами ретроспекции, раскрывая предыстории и мотивы поведения многочисленных персонажей, так или иначе связанных с главным героем.

Несмотря на известную нарочитость и искусственность (жизненный материал не был знаком ему лично), писатель не погрешил против истины в главном, показав, как нацизм духовно поработил и развратил большинство немецкого народа. Перед читателем проходит вереница таких людей: здесь местные «фюреры» и молодые эсесовцы, безоговорочно принявшие нацистскую идеологию; директор завода Кольберг, покорно выполняющий распоряжения штурмовиков; Анна Манке, злобная ханжа, нацистский агент по работе среди крестьян; даже возлюбленная Веглера Берта Линг, фермерша, законопослушная немка, которая в момент поджога сена криком выдает своего жениха.

И все-таки посреди всеобщего парализующего страха и идейного растрепанья вспыхивают искры подлинной человечности и зреет сопротивление фашизму.

Вопрос, может ли человек стоять в стороне или равнодушно соучаствовать в преступлении нацистов, встает перед бывшим пастором Фришем, уже успевшим познакомиться с нацистским концлагерем. Поступок Веглера вернул ему веру в человека, толкнул его на смелое действие. Вопрос этот встает и перед врачом Цодером, запуганным, но внутренне честным человеком, который под влиянием Фриша, сопротивляясь гестапо, помогает Веглеру дотянуть до ночи, когда налет англичан убеждает главного героя, что его отчаянный поступок не был напрасным.

Вопрос этот встает и перед самим Веглером, с образом которого связана неизменно волнующая писателя проблема выбора. Способность подняться над узколичным, над «выгодой», гражданственность во имя правого дела — такова для Мальца мера подлинного человека.

Участник первой мировой войны, скромный, простой и, в сущности, аполитичный человек, живущий по принципу «думать о своей семье и быть осторожным», Вилли Веглер теряет сначала сына, достойного выкормыша «гитлерюгенда», солдата парашютных частей, погибшего под Нарвиком, затем жену, погребенную под развалинами во время бомбежки. Утрата близких приводит его в состояние какого-то мрачного оцепенения, он пытается забыть в тяжком труде; случайная встреча с Бертой Линг, возникшее чувство приводит к жизненному, а главное, к нравственному пробуждению Веглера. Медленно, но неумолимо происходит прозрение этого человека, узнающего о страшных насилиях, творимых нацизмом, и понимающего, что «он тоже виноват и виноват не меньше всех остальных». Это прозрение совести, трудное и мучительное, приводит Веглера к отчаянному, «страшному» вызову, брошенному фашистскому режиму.

Отринув страх и эгоизм, поднявшись до высот гражданственности, перестав быть просто зрителем, Вилли Веглер перед тем, как погибнуть, стал человеком. Такова гуманистическая идея романа, «глубинная», в сущности, для большинства книг Мальца.

Нравственная позиция героев была весьма созвучна его собственной. В 1947 г. Мальц вместе с другими прогрессивными работниками из «голливудской десятки» (Джоном Говардом Лоусоном, Дальтоном Трамбо, Альвой Бесси и другими) был привлечен к обвинению в «антиамериканской деятельности» и «неуважении к Конгрессу». Пока шло следствие, он вел активную общественную и публицистическую деятельность. Его статьи, вошедшие в сборник «Писатель-гражданин. В защиту американской культуры» («The Citizen Writer. Essays in Defence of American Culture», 1950), явились энергичным выступлением против начинавшегося маккартизма и одновременно утверждением высокой гражданской роли деятеля литературы. Тогда же он выпускает роман «Путешествие Саймона Маккивера» («The Journey of Simon Mckeever», 1949) — грустную историю трехдневных скитаний по стране неизлечимо больного старика рабочего, который, покинув богадельню, отправляется «лечиться у хороших врачей», а затем, в сущности, ничего не добившись, возвращается назад. Обычно сильный у Мальца социально-критический элемент здесь заметно ослаблен, хотя писатель остается верен гуманистической теме. В финале книги Саймон Маккивер, этот, казалось бы, раздавленный судьбой человек, обретает веру в себя и чувство собственного достоинства. Не случайно эпиграфом к роману Мальц взял монолог Сатина о человеке из пьесы Горького «На дне».

В июне 1950 г. Мальц был заключен в тюрьму, где провел год. 50—60-е годы. «Длинный день в короткой жизни». Пребывание в маккартистском застенке оставило в душе писателя неизгладимую ненависть. Впечатления от процесса отразились в пьесе «Дело Моррисона» («The Morrison Case», 1952), в центре которой — дра-

ма простого рабочего, жертвы «охоты за ведьмами»; под влиянием пережитого он становится политическим борцом.

Год заключения дал Мальцу и материал для романа «Длинный день в короткой жизни» («A Long Day in a Short Life», 1957), в котором взволнованно и впечатляюще передан трагизм тюремных будней. В этом, как и во многих других произведениях Мальца, явствен почерк драматурга: непосредственное действие «спрессовано», охватывая всего один день; герои показаны в состоянии решающих психологических переломов; их образы «решены» через действие, с помощью выразительных речевых характеристик, а также посредством подробных экскурсов в прошлое. Достоверность изображенного подчеркивается документально скрупулезной манерой бытописания (иногда страдающего длиннотами) жизни заключенных.

Множество обитателей четырех этажей Федеральной тюрьмы, обрисованных с разной степенью полноты, проходит перед читателем. И хотя романист пишет о них с волнением и сочувствием, он далек от приукрашивания своих героев, а его позиция гуманиста не имеет ничего общего со слащавой сентиментальностью.

Человеческие биографии, им рассказанные, убеждают, что люди отнюдь не рождаются преступниками, что в основе большинства правонарушений — социальные причины, нищета, голод, нужда и невежество.

Судьба Флойда Варнея — поистине «американская трагедия». Сын потаскухи, с детства познавший нужду и горе, бродяга, привыкший к борьбе за кусок хлеба, затем участник второй мировой войны, Варней не был преступником. Но его погубило стремление выбиться в люди, жажда преуспевать: именно это тщеславное чувство привело его к случайному роману с богатой женщиной, закончившемуся непреднамеренным убийством ее мужа. После этого судебная машина с такой безжалостной жестокостью размалывает Варнея, что он в отчаянии кончает жизнь самоубийством.

Но в этой, как и в других книгах Мальца, мы видим не только сломленных людей. Восемнадцатилетний негритянский юноша Хью Уилсон, участник демонстрации протеста против дискриминации, становится жертвой четырех белых хулиганов, напавших на него. Полиция уже готова состряпать дело, представив виновником потерпевшего. На этот раз, однако, полицейским не повезло: во время драки Уилсона с расистами на помощь ему неожиданно бросился незнакомый ему белый рабочий Томас Макпик.

С фигурой Макпика, обрисованной во всей ее сложности, связана «глубинная» для Мальца тема человеческой совести, тема выбора. благородный поступок Макпика, как это доказывается всей его жизненной историей, не был чисто импульсивным. Макпик — рабочий в Детройте, он знает, что такое труд, лишения; борьба за профсоюз воспитала у него чувство пролетарской солидарности и ненависть к штрейкбрехерству. Однако, не упрощая

и не схематизируя сомнений, одолеваяющих до последнего момента героя, Мальц ставит его перед дилеммой: либо он, поддавшись уговорам полиции, покинет тюрьму и выйдет «сухим из воды», либо, встав на защиту «цветного» (а ведь Макпик — южанин), останется в страшной «коробке из цемента и стали» и, возможно, навлечет на себя всякие неприятности. Чувство самосохранения борется в нем с совестью. И совесть побеждает: Макпик не уйдет из тюрьмы. Хотя развязка остается за пределами романа, обрывающегося на ноте надежды, читателю уже ясно, что Уилсон и Макпик будут держаться вместе.

Тема солидарности белых и черных, столь органичная для передовой американской литературы, освещена в этом романе новым светом. Юный Хью Уилсон, пылкий, порой неуравновешенный, но осознающий свое достоинство, невольно вызывает в памяти фигуру негра Бичера из рассказа «Такова жизнь». В то же время Макпик — рабочий на фордовских заводах, казначей того самого профсоюза, за создание которого боролся Принси из романа «Глубинный источник». Олицетворяя непрерывность прогрессивной традиции в США, Уилсон и Макпик словно принимают эстафету борьбы из рук тех героев Мальца, которые были рождены «красными тридцатыми».

В последние годы Мальц, живущий в Мексике, возвращается к антифашистской теме. Герой психологической новеллы «Картины» (1962) француз Жаке уже после войны встречается с гитлеровцем Беком и добивается возвращения своей родине украденных фашистом полотен Ренуара и Модильяни. В небольшом романе «Однажды в январе» («A Tale of One January», 1966) психологически тонко обрисованы шесть узников, бежавших в конце войны из фашистского концлагеря.

В лице Альберта Мальца передовая литература США имеет незаурядного мастера слова и писателя большого гражданского мужества.

После господства «бостонской школы» в поэзии и «традиции благопристойности», представленной У. Холмсом, Т. Олдричем, Дж. Р. Лоуеллом и другими рафинированными мэтрами и их эпигонами, которые ориентировались преимущественно на английские образцы, в американскую литературу приходят поэты, следующие демократическим традициям У. Уитмена. Знаменитая поэма Эдвина Мархема (Edwin Markham, 1852—1940) «Человек с мотыгой» («Man with a Hoe»), навеянная популистским движением и исполненная сочувствия к фермеру в поле, уже предваряла тот решительный поворот к реализму и социальной критике, который наметился в поэзии кануна первой мировой войны. 1912 г. считается по праву знаменательной вехой: тогда в Чикаго начал выходить известный журнал «Поэтри» («Poetry: Magazine of Verse»), вокруг которого группируется целая плеяда крупных мастеров американской поэзии: Фрост, Робинсон, Сэндберг, Мастерс и Линдзи (последних трех обычно относят к «чикагской школе»). Выпустив в эти годы свои лучшие поэтические сборники, они шли каждый своей дорогой, будучи тесно связаны с национальной почвой и внося живительное обновление в образную и метрическую систему американской поэзии.

Американские критики справедливо называют период с 1912 по 1925 г. «Поэтическим Ренессансом». Гарриэт Монро, редактор журнала «Поэтри», сделала девизом своего издания известные слова Уитмена: «Большому поэту нужна большая аудитория». Она выражала убеждение, что поэзия перестанет быть Золушкой в семье других искусств в Америке; широкий общественный резонанс, вызванный выступлениями Сэндберга, Мастерса и других, подтвердил основательность этих надежд.

Социально-критическая настроенность «Поэтического Возрождения», пожалуй, всего отчетливее была выражена в творчестве Эдгара Ли Мастерса (Edgar Lee Masters, 1869—1950). Выходец из семьи радикально настроенного политического деятеля, сам долгое время работавший адвокатом в Чикаго, Мастерс как поэт фактически два десятилетия пребывал в неизвестности, пока не появилась его знаменитая «Антология Спун Ривер» («Spoon River Anthology», 1915), имевшая беспрецедентный для поэзии успех.

песни или кантаты, рассчитанные на слуховое восприятие и на исполнение перед массовой аудиторией. Придавая главное внимание музыкальности стиха, используя ритмы танца, джаза, церковной литургии, «спиричуэлс», Линдзи с успехом черпал темы и мотивы из сокровищницы негритянского и африканского фольклора, который привлекал его в первую очередь своей эмоциональностью, красочностью и экзотикой. Линдзи видел в создаваемых им новых поэтических формах то прекрасное, которого так не хватало грубой и прозаической действительности.

Творчество поэта было пронизано стихийным демократизмом и гуманизмом. В одном из ранних стихотворений «Почему я голосую за социалистический список» Линдзи писал:

Я унижен, но я стремлюсь к справедливости,
Жизнь недобра ко мне, но я голосую за доброту.

По свидетельству его биографа Э. Л. Мастерса, Линдзи «одобрял все то, что сплывает людей, и поэтому был против духа стяжательства и враждовал с собственнической Америкой». В своих стихах он не раз обращался к образам замечательных американцев — президента Линкольна («Авраам Линкольн бродит в полночь»), рабочего лидера Джона Альтгелта («Орел позабытый»). В своей известной балладе «Симон Легри», написанной в стиле негритянской проповеди, он создал яркий сатирический портрет жестокого работорговца¹, которого постигла божья кара. Однако Линдзи не удалось в полной мере развить свой талант; в стихах 20-х годов он начинает повторяться, зачастую впадая в цветистую и многословную риторику. Ощущение творческого кризиса привело его к самоубийству.

Во времени «Поэтического Ренессанса» Эдвин Арлингтон Робинсон (Edwin Arlington Robinson, 1869—1935), один из самых оригинальных американских поэтов XX в., был уже зрелым мастером. Выходец из старой пуританской семьи, живший замкнуто и одиноко, чуждаясь общественных выступлений, и одновременно беззаветно преданный поэтическому творчеству, внешне традиционный Робинсон по-своему связывал американскую поэзию двух столетий. Его второй сборник стихов «Дети ночи» («The Children of the Night», 1897) уже содержал основной мотив многих его последующих книг: тревожное, острое ощущение какого-то таящегося в жизни неблагополучия. Словно предвосхищая скорбный мартиролог «Антологии Спун Ривер» Мастерса, Робинсон создает серию портретов-миниатюр обитателей небольшого американского городка; образы некоторых из них, очерченные с присущей Робинсону четкостью и лаконизмом, стали хрестоматийными. Это — Аарон Старк, с глазами, напоминающими долларовые монеты, смеющийся над теми, кто сетует на его скаредность; Миннивер

¹ Образ навеян персонажем из «Хижина дяди Тома».

Чиви, худосочный провинциальный поэт-романтик, фантазии которого контрастируют с убогой, прозаической реальностью; наконец, процветающий миллионер Ричард Кори, предмет всеобщей зависти, жизнь которого приходит к неожиданной развязке:

Трудились мы не покладая рук,
Частенько кто-нибудь из нас постился,
А Ричард Кори процветал — и вдруг
Пришел домой, взял кольт и застрелился.
(Пер. И. Кашкина)

В своих последующих сборниках — «Капитан Крэг» («Captain Craig», 1902) «Город на реке» («The Town Down the River», 1910) и др. Робинсон продолжает разрабатывать философские и психологические проблемы, касающиеся отношения индивидуума к миру и к неумолимой судьбе. Ему присущи склонность к намекам, недосказанность, затемненность смысла, философская углубленность; он пользуется традиционным рифмованным стихом, обретающим у него оригинальность и чистоту.

Канун первой мировой войны был также временем, когда стали складываться (не без влияния европейских образцов, в частности французского символизма) модернистские течения в американской поэзии. Самым влиятельным среди них был имажизм¹, англо-американская школа, теоретиками которой были английский философ-бергсонист и поэт Т. Хьюм, основавший в 1909 г. клуб «Школа имажизма», и американский поэт Эзра Паунд. После отхода Паунда от имажизма лидером его американской ветви стала поэтесса Эми Лоуелл (Amy Lowell, 1874—1925), выпустившая три альманаха «Поэты-имажисты» («Some Imagists Poets», 1915—1917). Творчество имажистов, утративших свое влияние к середине 20-х годов, явилось эстетическим бунтом против вульгарности, торгашества и пошлости буржуазного общества, которому противопоставлялся островок утонченно-рафинированных переживаний поэта.

Объектами изображения у имажистов были природа, случайные предметы, мимолетные, хрупкие впечатления. Увлеченные прихотливым соединением метафор, они превращали стихи в «каталоги чистых образов»; их метрическое новаторство сводилось к игре ритмов и красок при крайне бедном эмоциональном и идейном содержании. Отвергая как классицистическую строгость, так и романтические излишества, имажисты культивировали «свободный стих» (vers libre), призванный выразить «хаотичность мира», делали главный упор на «жесткое», «самодовлеющее слово».

Один из отцов имажизма и мэтров западного модернизма Эзра Паунд (Ezra Loomis Pound, р. 1885), получив образование в Америке, в 1908 г. покинул родину, жил в Италии, затем в Лондоне,

¹ От англ. «image» — «образ».

в начале 20-х годов в Париже в колонии экспатрированных американских литераторов (образ его, несколько идеализированный, дан Хемингуэем в книге «Праздник, который всегда с тобой»). Ранний Паунд еще осуждал вульгарность «массового» буржуазного общества, критиковал войну (поэма «Хью Селвин Моберлин» — «Hugh Selwyn Mauberly», 1920), оказав влияние на Т. С. Элиота и позднего У. Б. Йитса. Вместе с тем его антибуржуазный эпатаж, провозглашенный с позиций интеллектуально-аристократического снобизма, соединялся с презрением к «черни». Его попытка «ревитализировать» искусство, создать «новую поэзию» носила преимущественно формалистический характер. Паунд провозгласил своеобразный «неоклассицизм», культ поэтической «техники» и «слова»: художественное произведение при этом уподоблялось безжизненной схеме, «очищенной» от эмоций и лирического элемента, форма для него наделялась особой внутренней выразительностью. Стремясь к созданию некоей наднациональной, вневременной поэзии, он предлагал писать стихи на нескольких языках одновременно, что и практиковал в своем творчестве.

Начиная с 1925 г. Паунд издает сборники своих «Песен» («Cantos»). Из задуманных им 100 песен увидело свет более 90, в которых он на модернистский лад пытается подражать «Божественной комедии» Данте. Это крайне субъективистское, с трудом поддающееся расшифровке произведение, серия картин, воссоздающих историю человечества от древнейших времен до современности, окрашенных пронией и сдобренных моралистическими сентенциями в духе Конфуция, которого Паунд переводил и пропагандировал.

С середины 20-х годов, после переезда в Италию, Паунд переходит на реакционные политические позиции, поддерживая режим Муссолини. В годы второй мировой войны он произносил по радио профашистские речи, за что предстал перед судом, но, признанный душевнобольным, был помещен в психиатрическую клинику. Выйдя из нее в 1958 г., Паунд вернулся в Италию; его последние «Песни» и неудобочитаемы и туманны по смыслу.

Интересным явлением в модернистской поэзии был выдвинувшийся в 20-е годы Э. Э. Каммингс (E. E. Cummings, 1894—1962), известность которого зиждется прежде всего на его формальных экспериментах. Так, он отказался от заглавных букв в именах собственных, стал писать слитно существительные с прилагательными, перетасовывать слова в стихе и перебивать их вставными фразами, изменил графику стихов, располагая их не строками, а столбцами шириной в две — четыре буквы. Его стихи превратились в своеобразные шарады, требующие специального истолкования и способа чтения. Одновременно Каммингс, словно ощущая сомнительность своих новаций, обращался к традиционному стиху, а в его произведениях звучали подлинная искренность, жизнелюбие, неприязнь к официальному оптимизму и антивоенные мотивы.

В 20-е годы в имажизме берет исток и весьма влиятельное течение американской поэзии, получившее название «университетской школы»; оно противостояло как декадентскому нигилизму и отчаянию, так и социально-активному искусству. Один из наиболее характерных его представителей — Уоллес Стивенс (Wallace Stevens, 1879—1955) оставил заметный след в американской поэзии XX в. Уже в первом своем сборнике «Гармониум» («Harmonium», 1923), отмеченном влиянием французских символистов, он обращается к темам, ставшим для него традиционными: экзотике южных стран, ландшафтам, картинам стихий, передаче мимолетных настроений. Его стиль — суховатый, проницательный и одновременно рафинированный, насыщенный смелыми метафорами, в которых Стивенс видел душу всякой поэзии. Одним из главных мотивов его поэзии был конфликт между фантазией художника и вульгарной повседневной действительностью (сборники «Идеи порядка» — «Ideas of Order», 1936; «Человек с голубой гитарой» — «The Man with the Blue Guitar», 1937); он писал, в частности:

Великая причина всего сущего —
Воображение, единственная реальность
В этом воображаемом мире.

Если Стивенс решительно сторонился общественной жизни, то другой представитель «университетской школы» Роберт Лоуэлл (Robert Lowell, р. 1917) чужд аполитичности. Выходец из старинной аристократической бостонской семьи, давшей целую плеяду поэтов, юристов и политических деятелей, питомец Гарварда, католик, он начал литературную деятельность в 30-е годы как высокоинтеллектуальный и эрудированный мастер традиционной манеры, чьи стихи отличались остроумием, изяществом и были насыщены сложными ассоциациями — литературными, историческими и религиозными. Поэт большой внутренней честности, убежденный пацифист, Лоуэлл в 60-е годы выступил с рядом публичных заявлений против войны во Вьетнаме.

С наступлением «красных тридцатых» в американской поэзии происходит резкий поворот от камерно-субъективистской тематики к общественным проблемам. Эта эволюция, например, замечательна для Арчибалда Мак-Лиша (Archibald Mac Leish, р. 1892) — поэта, мастера драмы в стихах, критика и общественного деятеля. Его первые поэтические сборники, написанные в Париже, где он жил в среде экспатриантов, — «Башня из слоновой кости» («Tower of Ivory», 1917) и «Счастливый брак» («The Happy Marriage», 1924) — были связаны с узколичными переживаниями и несли следы учебы у Э. Паунда. Кризис 1929 г. пробудил Мак-Лиша; он вернулся на родину, поддержал «новый курс» Рузвельта, с которым лично сблизился, занял антифашистскую, демократическую позицию. В известной статье «Безразличные» (1940) он осудил тех своих коллег-эмпатриантов, которые, презрев обще-

ственный долг писателя, погрузились в отчаяние и преисполнились равнодушия. В своем поэтическом сборнике «Публичное выступление» («Public Speech», 1936) Мак-Лиш обращается к социальной теме, утверждая одновременно высокую общественную миссию поэта. Столь характерные для 30-х годов настроения сопричастности «мастера культуры» с борьбой масс увлекли и Мак-Лиша, о чем свидетельствует его стихотворение «Слово к тем, кто говорит «товарищ», это — патетическое утверждение братства людей труда. Его заключительные строки:

Братство в этом враждующем мире — богатый
И редкий, и неоценимый дар жизни.
И его не получишь за слова и за вздохи,—

(Пер. И. Кашкина)

перекликаются с хрестоматийной хемингуэвской формулой: «Человек один не может ни черта».

В своей остропублицистической поэме «Страна свободных» («Land of the Free», 1938,— она вышла, снабженная несколькими десятками фотодокументов) Мак-Лиш рисует широкую панораму Америки безработных, обездоленных и недовольных, Америку, задающую мучительные вопросы и начинающую задумываться над истинной ценой буржуазно-демократических свобод.

С рабочим и социалистическим движением связано развитие революционных тенденций в американской поэзии XX в. Борьба масс питала бунтарское творчество поэта-пролетария Джо Хилла (Joe Hill, 1882—1915). Его настоящее имя было Джозеф Хиллстром; выходец из Швеции, он восемнадцатилетним юношей приехал в Америку, был батраком, моряком, шахтером, докером, сезонным рабочим — «хобо». Вскоре Джо Хилл вступил в ИРМ, «единственную организацию американских рабочих, которая поет» — так писал о ней Джон Рид. Стачечник, уличный оратор, пропагандист, Хилл — неутомимый участник развернувшейся в начале 10-х годов «фри спич файт» («битвы за свободу слова»), сполна испытавший на себе побои виджилантов, тюрьмы и нужду.

Его поэзия, вобравшая элементы «бродяжьего» фольклора, несла дух социального протеста. Он клеймил лицемерие милитаристов («Кругом обман»), призывал солдат обратить оружие против тиранов («Если я солдатом буду»), скорбел о горькой участи девушки, пошедшей на улицу («Белая рабыня»). Джо Хилл любил проверять действие своих стихов на массовой аудитории, которая становилась как бы соучастником его творчества, иногда по ходу корректировала своего певца или давала ему советы.

Многие песни Хилла рождались как живые отзвуки тех или иных событий; но это не были злободневные стихи-однодневки. Когда во время забастовки 1912 г. на Южно-Тихоокеанской железной дороге предприниматели использовали штрейкбрехеров, Джо Хилл написал знаменитое стихотворение, в центре которого — сати-

рический и глубоко типический образ скеба Кейси Джонса. Текст произведения печатался в виде листовок; счастливо соединившись с отличной мелодией, он стал известной во всем мире песней, клеймящей предательство:

Кейси Джонс, трудись как окаянный;
Кейси Джонс, награду получай.
Кейси Джонс медалью деревянной
Премиируется за службу «Эс-Пи Лайн».
(Пер. М. Зенкевича)

Отнюдь не единственный, но самый лучший поэт ИМР, Джо Хилл стал одним из классиков революционной песни, проложившим новые пути народной массовой поэзии. Хилл свободен от «планетарности», он предельно конкретен, «приземлен», в его стихах — и призывная патетика, и шутка, и ирония, и крепкое жаргонное словечко, и живые детали из рабочего быта. В таких стихах, как «Мистер Блок», «Сисор Билл», «Джон Холден», Хилл продолжает ту истинно национальную традицию сатиры и юмора, которая всегда животворила американскую литературу.

Деятельность Хилла, талантливое поэта, музыканта, художника, была безжалостно оборвана в самом начале его пути. Бездоказательно обвиненный в уголовном преступлении, Хилл был арестован, судим и, несмотря на протесты, всколыхнувшие всю Америку, казнен в ноябре 1915 г. Но расстрелянный поэт сделался легендарной фигурой, увековеченной в стихах, ему посвященных, в известной песне Эрла Робинсона о бессмертии Джо Хилла и в пьесе Барри Стэвиса «Человек, который никогда не умирал».

Революционные традиции поэзии Д. Хилла, Джона Рида и левых поэтов, группировавшихся в 10-е годы вокруг журналов «Мэссиз» и «Либерейтор», были продолжены в послевоенное десятилетие Майклом Голдом, выпустившим в 1929 г. известный сборник стихов и рассказов «120 миллионов» («120 million»). Как поэт, Голд стремился найти синтез национальной традиции — уитменовского свободного стиха и широкой ораторской интонации — с новым революционным содержанием. Впервые в американской поэзии Голд обратился к жанру «массовой декламации», рассчитанной непосредственно на широкую аудиторию; правда, его стихи страдали общими слабостями, присущими пролетарской поэзии: риторичностью, «планетарностью» образной системы. Вместе с тем в лучших своих поэтических произведениях, как, например, в известном стихотворении «Странные похороны в Бреддоке», он поднялся до подлинного драматизма, повествуя о рабочем сталелитейного завода Яне Клепаке, который упал в расплавленный поток и превратился в стальную болванку...

Наиболее крупным революционным поэтом «красных тридцатых» становится Лэнгстон Хьюз, заговоривший во весь голос с пролетарской Америкой.

Продолжая традиции Уолта Уитмена, Карл Сэндберг (Carl Sandburg, 1878—1967) в 10-х годах XX в. выступил со стихотворением «Выбор», полемически декларировавшим характер его дальнейшего творчества. Возражая против изощренной и «всеядной» поэзии типа «бостонской школы», он очертил здесь круг тем и образов, изображение и поэтическое перевоплощение которых соответствует характеру его дарования:

Они предлагают вам многое,
Я — очень немного.
Лунный свет в игре полубо́чных фонтанов,
Усыпляющее поблескивание воды,
Обнаженные плечи, улыбки и болтовню,
Тесно переплетенные любовь и измену,
Страх смерти и постоянный возврат сожалений —
Все это они вам предложат.
Я прихожу
с круто посоленным хлебом,
ярмом непосильной работы,
неустанной борьбой.
Нате, берите:
голод,
опасность
и ненависть.

(Пер. И. Кашкина)

Таково было поэтическое кредо Сэндберга — активного сотрудника журнала «Мэссиз», опытного профсоюзного работника, рабочего-журналиста и одного из лучших американских поэтов XX в.

Поэзия. Выступив в 1904 г. со сборником стихов «Безжалостный экстаз» («The Reckless Ecstasy»), Сэндберг в дальнейшем стремился преодолеть камерные, абстрактно-риторические мотивы своей ранней поэзии и сделал это успешно. Он возродил традиции уитменовского белого стиха, обогатив его новыми ритмами, интонациями, размерами. Уитменовская дума о народе — «листьях травы» — глубоко запала в душу Сэндбергу. Он говорил, что он родился в прерии: «...молоко ее пшеницы, цвет ее клевера, глаза ее женщин дали мне песню и девиз».

Поэт отстаивал право художника нелицеприятно писать о своей родине, стремясь во всем доходить до сути, неизменно устремляясь

в будущее. Подлинный талант, утверждал Сэндберг, не нуждается в замысловатом сюжете или «красивой лжи» — он умеет находить красоту среди обыденных дел и простых людей: «Силосная башня и хлебный элеватор, стальная баржа с рудой или силуэты надшахтных копров лунной ночью — все они могут быть так же совершенны, как Парфенон или готический собор». Знаток и собиратель американских народных сказаний и песен (сборник «Американский песенник» — «The American Songbag», 1927), превосходный исполнитель народных баллад, Сэндберг обогатил поэтическую речь современной ему разговорной лексикой простонародья.

Важнейшие поэтические сборники Сэндберга — «Чикагские стихи» («Chicago Poems», 1916), «Дым и сталь» («Smoke and Steel», 1920), «Здравствуй, Америка» («Good Morning, America», 1928), «Народ — да!» («The People, Yes», 1936), «Полное собрание стихотворений» («Complete Poems», 1950), «Мед и соль» («Honey and Salt», 1963). Все вместе и каждый из них в отдельности отмечены демократизмом, пристальным вниманием к жизни тех, кто создает этот мир своими руками, и впечатляющей силой поэтического самовыражения.

В стихотворении «Чикаго» поэт рисует город-гигант, воспевает богатырскую мощь родного народа, любит его умом, выносливостью, деловитостью и трудолюбием:

Укажите мне город, который так звонко поет
свои песни, гордясь жить, быть грубым,
сильным, искусным.
С крепким словом вгрызаясь в любую работу,
громоздя урок на урок, вот он — рослый,
дерзкий ленивец, такой живучий среди
изнеженных городков и предместий,
Рвущийся к делу, как пес, с разинутой пенистой
пастью, хитрый, словно дикарь, закаленный
борьбою с пустыней,
Простоволосый,
Загрёбистый,
Грубый —
Планирует он пустыри,
Воздвигая, круша и вновь строя.

(Пер. И. Кашкина)

Однако до первой мировой войны в творчестве Сэндберга немало противоречий и спадов, что объясняется незрелостью его социальных взглядов. Поэзия Сэндберга отчасти утрачивает оптимизм Уитмена. В годы войны Сэндберг часто повторял слова последнего: «Поэт — это человек, который дает ответы на вопросы». Но в 10-х годах Сэндберг еще не мог дать ответы на «проклятые вопросы», что ставило перед ним время.

Появление у поэта более четкого социального идеала было обусловлено событиями войны и революции. Сэндберг оказался в

числе тех немногих американских литераторов, кто с первых же дней войны во весь голос заявил о ее преступности и бессмысленности. Поэт осуждает убийство миллионов, в его голосе — гнев и скорбь о напрасно загубленных жизнях:

Я не могу забыть о них ни днем, ни ночью.
Они стучатся в мой мозг, напоминая,
Они давят на сердце — и я отзываюсь...
И красный сок течет по зеленой траве,
Красный сок пропитывает зеленую землю,
И шестнадцать миллионов убивают, убивают...
убивают...

(«Убийцы». Пер. *И. Кашкина*)

У Сэндберга, как и у молодого Хемингуэя, рождается мысль об ответственности каждого человека за уничтожение «людей, городов и сел»:

И много пролилось бы крови, впервые оправданной и
небесцельной,
Если бы эти миллионы поняли, почему они предают
друг друга смерти...
Мне снилось, что миллионы призраков молодых
рабочих
Поднялись из земли в запятнанных кровью рубахах.
и закричали —
«Проклятие всем королям, проклятие кайзеру и царю!»

(«Миллионы молодых рабочих», 1915.

Пер. *М. Зенкевича*)

Сэндберг много размышлял о причинах, породивших войну, и пришел к выводу о том, что всю тяжесть ответственности за нее несут перед человечеством «сильные мира сего»:

Лжец сосет народную кровь
И пьет ее со смехом и ложью,
Лжецы сходятся вместе и, заперев двери,
Говорят друг другу: «Вперед!»
За столом они решили это,
За дверьми, что отделяют их от «черни»...

(«Лжецы». Пер. *В. Хинкиса*)

И вывод, к которому приходит поэт в этом стихотворении, вполне логичен: семь миллионов погибших — вот та непомерная цена, которую человечество заплатило за свою доверчивость. Чтобы этот ужас не повторился, нужно уничтожить клику лжецов:

И слышу я, говорит народ,
Слышу, толкуют друг другу:
«Пусть сильные будут готовы,
Пусть сильные не оплошают,

Пусть руки будут крепки и головы ясны.
 Поковчим с лжецами,
 С лжецами и их темной игрой,
 подгадывающими случаям,
 Чтобы открыть дверь и сказать нам:
 «Война, ступайте опять на войну».

Октябрьскую революцию, которая вывела мир из кровавого тупика, Сэндберг принял с энтузиазмом. В стихотворении «Трое-словие», он издевается над тем, во что вылилась буржуазная демократия, рожденная в огне американской (1778) и Великой французской (1789) революций, подаривших миру идеалы Свободы, Равенства, Братства: в XX в. «отцы отечества» заменили этот лозунг на более спокойные — «Небо, Семья, Мать» или «Бог, Бессмертие, Долг». На этих символах воспитываются мещане, неспособные думать о судьбе народа и о будущем нации.

Убогому миру мещанства поэт противопоставляет героиню Октябрьской революции, несущей истинные Свободу, Равенство, Братство:

...сменялись годы, менялись слова,
 И вот из великой России донеслись три суровые слова,
 Рабочие взяли за ружье и пошли умирать за
 Хлеб, Землю, Мир!

(Пер. И. Кашкина)

Поэт еще пристальнее вглядывается в жизнь народа. До войны в его творчестве возникал образ простого иллинойского фермера, который весь свой век покорно гнул спину на убогом клочке земли, выращивая пшеницу, хлопок и маис. В начале 20-х годов Сэндберг создает образы бунтарей и борцов за народное счастье, за «надежду и свет», «за грядущие дни Америки». Он обращается к картинам стачечной борьбы, воспекает подвиги безымянных героев Америки — горняков, шахтеров, доменщиков, создает рельефно выписанные образы руководителей рабочих восстаний настоящего и вождей национально-освободительного движения прошлого. Таковы, например, образы национальных героев Джефферсона и Франклина; таков и портрет лидера американских горняков, участника мексиканской революции 1912 г. Мак-Грегора.

Подвиг Мак-Грегора рисуется несколькими тщательно отобранными штрихами («Забастовка в Лэдло»). Здесь нет ни одного лишнего слова, ни одного парадного эпитета или выпендренной фразы; речь поэта сурова, сдержанна, почти документальна:

В Лэдло, в угольных городках Колорадо,
 Сжался кулак горняков — итальянцев,
 чехов, шотландцев, ирландцев и янки.
 И восемьдесят винтовок с холмов выметали долину,
 И восемьдесят горняков слушали его команду...
 Они убивали, клянясь помнить

Расстрелянных жен и детей сожженного лагеря в
Лэдло,
И Луиса Тикоса, веселого грека,
Пробитого пулей, приконченного прикладом.
(Пер. М. Зенкевича)

Мак-Грегор погиб в вооруженной схватке с «усмирителями». В конце 30-х годов, чтобы яснее представить себе пути современного развития Америки, Сэндберг обращается к славному прошлому своего народа. Хотя в его больших лирико-эпических поэмах, воспевающих «давние времена», можно встретить наивные рассуждения, несбыточные иллюзии и утопические проекты искоренения имущественного неравенства (см., например, поэму «Прерия», сборник «Дым и сталь» и др.), в них немало подлинно творческих удач. Самая большая удача Сэндберга — воскрешение в стихах и прозе героических традиций эпохи аболиционизма. Он создает монументальный образ вождя аболиционистов, великого американского демократа и свободолюбца, президента США Авраама Линкольна.

«Авраам Линкольн». Линкольну посвящена поэма в книге стихов «Народ — да!» и многотомная эпопея «Авраам Линкольн» («Abraham Lincoln»), которую Сэндберг писал более двадцати лет (первая часть «В прериях» — «The Prairie Years» — вышла в 1926 г.). Сэндберг ставил перед собой задачу: на страницах эпопеи дать исторически достоверный образ Линкольна, человека и государственного деятеля, «вновь поставить в строй историческое прошлое народа». И он, действительно, достиг цели — правдивый, раскрытый во всех свойственных ему противоречиях характер Линкольна обладает большой художественной выразительностью. Глубоко реалистическое воспроизведение исторических событий 1860—1865 гг. — Гражданской войны между Севером и Югом — придает актуальное, злободневное звучание труду Сэндберга, превращает эпопею в острое оружие против современных расистов и ку-клукс-клановцев.

Шаг за шагом прослеживает Сэндберг жизнь великого президента, не замалчивая его ошибок, заблуждений и просчетов, но и не забывая по достоинству оценить достижения его демократической мысли, восславить его гражданский подвиг, поведать о его страстных мечтах увидеть Америку подлинно демократической. Писатель скрупулезно изображает формирование характера великого демократа Америки.

Черты духовного облика Линкольна возникают из совокупности его раздумий, реплик и, главное, поступков. И в кругу семьи и в Белом доме Линкольн безусловно правдив, бесконечно благожелателен к людям, доступен для любого гражданина и в то же время непоколебимо тверд в своих принципах. Сэндберг пишет, что Линкольн говорил «да» — Конституции, когда она в помощь» и «нет» — Конституции, когда в ней помеха».

Линкольн не только понимал нелепость расовой ненависти и предрассудков, он ясно видел, что непомерно возросшая финансовая мощь банков грозит демократии гибелью: «Простейших слов не прочтешь, — писал он, — когда их прикрыл своим золотом доллар». Он мечтал провести закон об ограничении концентрации капитала в руках крупнейших финансовых и промышленных воротил. Сэндберг подчеркивает величие духа Линкольна, его гражданское мужество: президент знал, что рано или поздно он погибнет от руки рабовладельцев, но это не заставило его изменить принципам демократии.

В заключительной части эпопеи Сэндберг говорит о всемирно-историческом значении деятельности Линкольна (глава «Дерево лучше всего измерить, когда оно повалено»). Ликвидация рабовладения в южных штатах была сочувственно встречена народами всего мира. Гибель Линкольна вызвала их скорбь. Президент выражал интересы передовых кругов буржуазии США и проводил политику, отвечающую нуждам этой буржуазии. Но он, как никто из его предшественников, умел прислушиваться к голосу масс.

Сэндберг приводит в своей книге оценку, которую дал А. Линкольну К. Маркс: «...это был человек, которого не могли сломить невзгоды и опьянить успехи, который непреклонно стремился к своей великой цели, никогда не компрометировал ее слепой поспешностью, спокойно соразмерял свои поступки, никогда не возвращался вспять, не увлекался волной народного сочувствия, не падал духом при замедлении народного пульса, смягчал суровость действий теплотой доброго сердца, освещал улыбкой юмора омраченные страстью события... он был одним из тех редких людей, которые, достигнув величия, сохраняют свои положительные качества. И скромность этого недоюжнинного и хорошего человека была такова, что мир увидел в нем героя лишь после того, как он пал мучеником»¹.

В годы второй мировой войны Сэндберг выступал против фашизма; он прославлял бойцов антифашистского подполья, преклонялся перед подвигом защитников Сталинграда, сурово осудил впоследствии организаторов «холодной войны» и фабрикантов атомного оружия.

Долгие годы Сэндберг с честью нес знамя Уитмена, развивая реалистические традиции своих предшественников. Сотрудничая вместе с Джоном Ридом в прогрессивных изданиях «Мэссиз» и «Нью Мэссиз», он любовно растил молодое поколение прогрессивных поэтов Америки. Можно без преувеличения сказать, что не только художественное творчество Сэндберга, но и обаяние его личности, его товарищеская помощь помогли таким видным поэтам младшего поколения, как Л. Хьюз, М. Голд, А. Мак-Лиш.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 16, стр. 98—99.

Роберт Фрост (Robert Frost, 1874—1963) — один из крупнейших поэтов реалистического направления в литературе XX в.

В причудливой полифонии американской поэзии чеканные, лихие, ясные, по видимости непритязательные строки стихов и поэм Фроста, его «поэзия земли» выделяются оптимистическим восприятием мира и жизни, простой и своеобразной формой, большой силой эмоционального воздействия.

Излюбленная тема Фроста — жизнь фермерства Новой Англии, Вермонта и штата Мэн. Подобно Стейнбеку, Фолкнеру или Колдуэллу, он показывал «идиотизм» хуторского уклада, моральную деградацию, суровые нравы и жестокие обычаи, господствующие в среде мелких сельских собственников, но вместе с тем рисовал протест батраков и неимущих фермеров против произвола богатей, искал и не уставал находить в своих персонажах неиссякаемые источники жизнелюбия, участия и доброты сердца.

Роберт Фрост родился в Сан-Франциско в семье журналиста. Его раннее детство прошло в солнечной Калифорнии. Когда будущему поэту исполнилось десять лет, умер его отец. Фрост рано приобщился к тяжелому физическому труду: вскоре после окончания школы он пошел работать батраком на ферму, затем шпульником на ткацкую фабрику, даже определялся в ученики к сапожнику.

Благодаря хлопотам матери Фрост поступил в Гарвардский университет, однако ушел со второго курса. Дед поэта уступил внуку свою небольшую ферму, где Фрост поселился после женитьбы, посвятив себя занятиям сельским хозяйством. Он фермерствовал одиннадцать лет, «собирая со своего тощего поля не только скудную жатву, но и семена будущих поэтических урожаев».

Когда обремененная долгами ферма почти перестала давать доход, тридцатисемилетний фермер совершил шаг, который спас его от неизбежного разорения и принес ему славу и признание: продав ферму и клочок прилегающей к ней каменистой земли, Фрост вместе с семьей пересек Атлантику и прибыл в Англию. В Лондоне он без всякой протекции и поддержки предложил одному из издательств сборник стихов. Этот сборник — «Воля мальчика» («A Boy's Will») — был опубликован в 1913 г.

В 1914 г. Фрост выпустил в свет второй сборник — «К северу от Бостона» («North of Boston»). Оба сборника были тепло встречены критикой и читателями, и, когда в 1915 г. Фрост вернулся на родину, его ждали слава и обеспеченное положение. Несмотря на громкую славу, многочисленные премии, почетные дипломы и степени, он продолжал жить на ферме в одном из захолустьев Новой Англии. Из скромности он избегал называть себя поэтом, лишь изредка выезжал в университетские города, где выступал с лекциями. И публиковал новые сборники лирики — «Нью-Гэмпшир» («New Hampshire», 1923), «Дальний хребет» («A Further Range», 1936), «Дерево-свидетель» («A Witness Tree», 1942), «Куст на кровле» («Steeple Bush», 1947), «На вырубке» («In the Clearing», 1962) и другие.

Около сорока университетов и колледжей США, Оксфордский и Кембриджский университеты в Англии присудили ему почетную докторскую степень. Он четыре раза бывал лауреатом Пулитцеровской премии в области поэзии. В последние годы жизни слава Фроста как народного американского поэта стала столь великой, что его еще при жизни причислили к классикам, а строки его поэзии вошли в школьные учебники, хрестоматии и антологии.

В лирике Фроста воссоздан «милый мир» Новой Англии с ее суровой зимой, бурным весенним половодьем, коротким знойным летом. Мало у кого из американских поэтов прошлого такое же тонкое чувство природы, как у Фроста. В классическом изображении жизни природы — цветов, леса, птиц, зверей, стихий — предшественниками Фроста в англоязычной поэзии можно назвать скорее англичан — Бернса или Китса. Его поэзия идет непосредственно от жизни, она лишена того оттенка книжного знания и метафизических обертонов, которые свойственны, например, произведениям американских мастеров лирической поэзии — Лоуэллу или Эмили Дикинсон.

Великолепны поэтические описания времен года; для каждого из них Фрост находит звуки и краски, заимствованные у самой Природы, подслушанные и как бы украдкой подсмотренные в зимнем лесу или на весеннем пастбище, в осеннюю распутицу или на летнем сенокосе и поэтому передающие прихотливый, вечно меняющийся колорит восточноатлантического ландшафта:

Сук закачался,
И снежный ком,
Искрясь, распался,
Задет крылом.

И почему-то
Развел тень
Того, чем смутен
Был скучный день.

(«Снежная пыль». Пер. И. Кашкина)

Один из признанных шедевров пантеистической пейзажной (но в то же время и философской, ибо его стихи не просто описательны, но несут подтекст, обладают «вторым планом») лирики Фроста — стихотворение «Пастбище»:

Я собрался прочистить наш родник.
Я разгребу над ним опавший лист,
Любуясь тем как он прозрачен, чист.
Я там не задержусь.— Пойдем со мной.

Пойду на луг теленка принести.
Не может он на ножках устоять,
Когда его вылизывает мать.
Я там не задержусь.— Пойдем со мной.

(Пер. *И. Кашкина*)

В стихотворении «Березы» поэт признается:

Земля — вот место для моей любви,—
Не знаю, где бы мне любилось лучше.

(Пер. *А. Сергеева*)

Образы его поэзии весомы, зримы, пластичны и одновременно прозрачны, исполнены какого-то внутреннего света. В пей, говоря словами Анны Ахматовой, «все перламутром и яшмой горит, но света источник таинственно скрыт». Он не терпит «чудес», отворачивается от мистического или иррационального точно так же, как и от нарочитых красот стиля.

Сдержанный тон, погруженность в мир природы, кажущееся равнодушие к пестроте дивилизованной жизни дали основание американскому литературоведению канонизировать Фроста, объявить его «спокойным поэтом», стоически приемлющим как добро, так и зло. Верно, что социальная тенденция не проявляется у Фроста открыто, что ее нельзя найти на поверхности, однако она неизменно присутствует в его стихах. Спокойное, размеренное, неторопливое течение жизни в его произведениях нередко нарушается трагическими конфликтами; в гармонию вторгаются резкие диссонансы. Поэт не допускает ни малейшей идеализации характеров своих персонажей. Жизнелюбивая тональность поэзии Фроста несколько не мешает ему рисовать противоречия действительности, и его родина предстает в его изображении как «трагическая земля».

Так, например, в небольшой хрестоматийной поэме «Починка стены» раскрывается психология фермера-одиночки. Герой поэмы, гуманист и человек передовых взглядов, никак не может примириться с его дедовским обычаем: «Сосед хорош, когда забор хороший». Он чувствует, каким ледяным холодом веет от этого древнего завета. Наступили новые времена, и на свете появилось «что-

то, что не любит ограждений». Обращаясь к соседу-фермеру, герой недоумевает, для чего им нужен забор, разделяющий два участка в том месте, где и ограда ни к чему:

Там — сосны, у меня же — сад плодовой.
Ведь яблони мои не станут лазить
К нему за шишками.

(Пер. М. Зенкевича)

Но сосед, прихватив в каждую руку по огромному камню и водрузив их на стене, упрямо твердит свое: «Сосед хорош, когда забор хороший». Ничто не в состоянии поколебать тупую «мудрость» обывателя.

Фроста радует все то, что роднит людей, пробуждает в них чувство единения, товарищества, добра. Так, заметив яркие луговые цветы, которые пощадил прошедший перед ним косец, лирический герой добрым словом награждает неизвестного труженика, умеющего ценить прекрасное. И он бы поступил так же — «Как будто мы работаем вдвоем». Поэт заставляет читателя задуматься над нелепой вещью: почему это люди должны сторониться друг друга, если «и порознь мы всегда работаем для общего труда» («Пучок цветов»)?

Так, исподволь Фрост осуждает нетерпимость, попытки следовать заповедям частнособственнической морали.

Как беспомощны люди, ведущие борьбу со стихиями один на один! Не только логика чувства и разума, но сама природа наталкивает людей на мысль о необходимости солидарности. Таков подтекст известного стихотворения «В бурю», рисующего типичную для ранней весны на Восточном побережье США картину — одинокие фермы, погребенные под снежными заносами:

Когда ветер ревет в темноте, завывая,
И наносит сугроб,
Наш дом подпирая и с востока и с юга,
И сипит злобно вьюга, на бой вызывая,
Зверюга:
«Выходи! Выходи!»
Но куда одному с ней сражаться,
Принимать удар ее в лоб.

Вот наших сил подсчет:
Двое и с нами дитя.
Надо теснее друг к другу прижаться
И следить, как в камине, свистя,
Выдувает ветер тепло и гудит,
И сугробы метет.
Ни двора, ни дороги, ни вех,
И сарай заметен до застрех.
Копышится сомненье — чем кончится почь?
И хоть утром придут ли помочь?

(Пер. П. Кашкина)

В целом ряде произведений, написанных во время и после первой мировой войны, тенденция осуждения косного и старорежимного фермерского уклада выступает особенно четко и последовательно (поэма «Смерть батрака»). Но Фрост отнюдь не показывает людей труда безвольными, покорными, примитивными или жертвами. Напротив, он наделяет их чувством человеческого достоинства, гордостью, честью:

В поэме «Закон» говорится о том, как батраки дают отпор жадному землевладельцу, старающемуся выжимать из своих работников во время страды «не только пот, но и кровь»:

Хозяина прозвали пауком —
Он был такой: ручищи, словно грабли,
А сам — горбатый, кряжистый и круглый.
Как он работал! Он-то понимал,
Что этим заставляет нас работать
Получше, побыстрее...
Такому жмоту, что фонарь, что солнце —
Он даже ночью молотил в амбаре.
И он имел привычку понукать.

(Пер. А. Сергеева)

Батрак, которого хозяин жестоко оскорбил, опрокидывает на него кошну сена из доверху нагруженной телеги:

Он пискнул, как придавленная крыса,
И все умолкло.

Проклятье собственничества разъедает жизнь фермеров. Ни днем, ни ночью не знает фермер покоя, охраняя «свой дом», «свой луг», «свою скотину», «своего пса», «свой сад» и т. д. Здесь «мертвый хватает живого», «леденящие обычаи старины» отравляют светлые дни и часы ныне живущих людей. Молодую женщину вид «домашней могилы» ее единственного ребенка доводит до сумасшествия. Ее дикие вопли «Молчи! Молчи! Молчи! Молчи!..», ее готовность бежать «хоть на край света» — это безумный порыв доведенного до отчаяния человеческого существа, изнемогшего под бременем одиночества и убийственного однообразия жизни.

Фрост показывает, как в застойном болоте провинциальной жизни возникает расизм — самое гнусное, самое темное порождение мира собственников, «дикарей каменного века» (поэма «Последний индеец»).

Особое место в поэзии Фроста занимает философско-медитативная лирика. Продолжая традиции больших поэтов Америки и Англии (Эмили Дикинсон, Уитмена, Блейка, Бернса), Фрост насыщает ряд стихотворений подстрочным смыслом, вкладывая в созданные им образы некое обобщенно-философское содержание. Например, изображая смену времен года, говоря о неизбежности

прихода весны, которая обязательно преодолет зимнюю стужу, поэт иногда проводит параллель с жизнью общества, утверждая, что мир неравенства и социальных бедствий неизбежно должен будет уступить место светлому миру, в котором воцарятся дружба, равенство, счастье, мир между племенами и народами. Сходные мысли он развивает в стихах, посвященных достижениям науки («Научная фантастика», «Отступление на шаг», «Дар навсегда» и др.).

Стихотворение «В лесу снежным вечером» также имеет подтекст.

Поэт спешит к людям, но останавливается, зачарованный непередаваемой красотой зимнего леса.

Прервал я санок легкий бег,
Любуясь, как ложится снег
На тихий лес,—и так далек
Владеющий им человек.

(Пер. *И. Кашкина*)

Лес, символизирующий покой небытия, «манит, глубоок и пуст». Однако поэт еще бодр, он исполнен сознания своей ответственности перед людьми. В жизни еще многое нужно сделать, поэтому он отвергает покой:

Но словом данным я влеком:
Еще мне ехать далеко,
Еще мне ехать далеко.

Стихотворение «Избравши что-то, как звезду...» можно назвать программным. Поэт сравнивает великие творения искусства со светом путеводной звезды в ночи невежества и мракобесия. Пушкинское «хвалу и клевету приемли равнодушно» созвучно нравственному императиву американского поэта:

Хулят иль славят благосклонно,
Не верьте низкому суду.
Избравши что-то, как звезду,
Держите путь свой неуклонно.

(Пер. *М. Зенкевича*)

«Поэзия,— писал Фрост,— это то, что дает нам силу всегда и вовеки. Поэзия — это то, чем вечно молод мир». О своем методе он говорил: «Есть два типа реалистов. Одни преподносят вместе с картофелиной целый ком грязи, чтобы удостовериться, что это настоящая картофелина. Другие согласны, чтобы картофель был очищен от грязи... Для меня роль искусства — в том, чтобы очищать реальность от грязи и облекать ее в форму искусства». Фрост часто описывал быт фермеров и никогда не опускался до натурализма.

Фрост выступил как поэт-новатор, продолживший начатое Уитменом дело обновления языка американской поэзии на основе общенационального разговорного языка. При этом (в отличие от Сэндберга) он отказался от уитменовского ломаного стиха и свободной строфики и обратился к классической англоязычной традиции стихосложения, оставаясь в то же время типично американским поэтом, со своей, американской, темой, с особым, чисто американским, взглядом на вещи.

Он сумел выразить в поэзии характерные черты своей нации, и этим объясняется неповторимо своеобразный, национальный колорит его поэзии. Если Фрост и не внес почти ничего нового в область жанров и строфики, если его любимой формой была небольшая поэма или лирическая миниатюра в 10—12—20 строк (давно уже известная в английской и мировой поэзии), то его стиль глубоко своеобразен и индивидуален. Каждое его стихотворение, каждый новый поэтический сборник обладал приметами новизны, ибо в творчестве он — «цепь бесконечная стремлений» и для него «искусство кончается там, где прекращаются поиски нового». Фрост обогатил лирическую поэзию Америки и всех стран английского языка новой лексикой, он сумел создать такие стихи, которые кажутся «проще прозы» (У. Фолкнер).

Фрост требовал активного отношения к жизни, беспощадной и нелицеприятной правдивости, бесстрашного осуждения пороков, косности, рутины, невежества, зверства, духовного одичания. Его идеал — это не пассивно воспринимающий мир зла стоик, не брезгливо резонерствующий моралист, но человек, борец и искатель:

Он не беглец уклончивый, пугливый.
С оглядкой он не шел, не спотыкался.
Не позади опасность, а с ним рядом
По обе стороны, и потому
Порой извилист путь его прямой.
Он устремлен вперед. Ведь он искатель.
Такого же искателя он ищет,
Который ищет вдалеке другого,
И в нем себе подобного находит.
Вся жизнь его — искание исканий.
Он будущее видит в настоящем.
Он весь — цепь бесконечная стремлений!

(«Он устремлен вперед». Пер. М. Зенкевича)

Основой и смыслом бытия Фрост объявлял борьбу во имя и за счастье людей. Гуманизм — вот что было законом творчества этого великого поэта и гражданина Америки.

Среди американских поэтов, испытавших в своем творчестве прямое воздействие социалистических идей, в первую очередь нужно назвать Лэнгстона Хьюза (Langston Hughes, р. 1902).

Негритянский прозаик, драматург, но прежде всего поэт, Хьюз в начале творческого пути находился под влиянием литературы «Негритянского Ренессанса» (Локк, А. Д. Фоссет и другие). Верный почти трехсотлетней традиции негритянской литературы США, поэт писал о горькой доле негров, о том, что они должны «делать самую черную работу» и «есть самый горький хлеб». От безрадостных картин нищеты, убогой и несправедливой жизни мысль поэта устремлялась в далекие экзотические страны —

В края, где весна хороша на диво,
Где радость всегда.

(«Приморские улицы». Пер. И. Комаровой)

Упорно работая, Хьюз совершенствовал свой талант. От экзотических и в какой-то степени утонченно-эскепистских тенденций «Негритянского Ренессанса» он обратился к «школе» Сэндберга. Опыт Сэндберга заставил молодого поэта подумать об использовании фольклора. Преломление мотивов негритянского народного творчества, стилизации в духе традиционных негритянских форм — «блюз», «спиричуэлс», «баллада» и т. п. — характерны для его оригинальной поэзии, представленной в сборниках «Грустные блюзы» («The Weary Blues», 1926), «Шекспир в Гарлеме» («Shakespeare in Harlem», 1942), «Билет в один конец» («The One Way Ticket», 1949) и др.

Постепенно героями его произведений становятся негры-труженики — «судомойки, горничные, лифтеры, кухарки, оркестранты, официантки, няньки, портовые, грузчики, безработные, игроки, бродячие актеры, музыканты из цирка...» (стихотворение «Хохотуны»).

В начале 30-х годов, в атмосфере начинающегося кризиса и усиления борьбы рабочего класса Америки, Хьюз находит свое место среди коммунистов. Поездка в СССР в 1932 г. помогла поэту увидеть те пути, которые способны привести весь американский

народ к подлинной свободе. Он понял, что главное теперь — это братский союз между черным и белым пролетариями. В стихотворном сборнике «Здравствуй, Революция!» (1933) Хьюз славит пролетарский интернационализм, единство трудящихся всех рас и наций:

Восстаньте!
Черному белый
Навеки брат.
Мир — для рабочих.
Нам нет преград.

(«Новая песнь». Пер. В. Васильева)

Могучее воздействие на творчество Хьюза оказало в эти годы поэтическое слово Маяковского, его утверждающий пафос и прицельная точность сатирической инвективы:

У хозяина есть все:
Жрет жирно,
Имеет кучу домов,
Ездит отдыхать,
Срывает стачки,
Правит страной, платит полиции,
Платит Конгрессу
И ходит важно по всей земле.

(«Здравствуй, Революция!» Пер. Ю. Анисимова)

Но поэт только тверже сжимает кулаки, видя, как торжествуют зло и несправедливость. Его мысль обращается к американской пролетарской революции, которая призвана «железной рукой» уничтожить господство «сытых»:

Здравствуй, Революция!
Ты —
 мой лучший друг...
Давай вдвоем
Возьмем все:
Фабрики,
Арсеналы, дома, корабли,
Железные дороги,
Леса, поля, сады...
Заводы,
Угольные шахты, нефтяные вышки...
Решительно все.
И отдадим тем, кто работает.

Таким же высоким революционным пафосом проникнута и «Первомайская песня» (1938):

Пролетарии всего мира,
Вставайте,
Набирайтесь сил,
Захватывайте власть!

(Пер. Ю. Анисимова)

В годы Гражданской войны в Испании и второй мировой войны Хьюз выступает в первых рядах американских антифашистов, выражает твердую уверенность в непоколебимости Красной Армии, защищающей прогресс и культуру всего человечества.

После войны Хьюз, наряду с интенсивной литературной деятельностью, отдает много времени общественной работе. Он читает лекции о СССР, присоединяется к Всемирному конгрессу сторонников мира в Париже (1950), становится одним из самых активных организаторов Американского конгресса в защиту науки, культуры и мира в 1949 г. Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности не раз пыталась приписать ему антипатриотические акции. Однако поэт, подобно многим другим честным американским художникам, критикам, артистам, продолжает стойко бороться за мир.

Поэзия Хьюза — явление в американской литературе весьма своеобразное. Богатство ритмов и интонаций, необычный «цветовой» колорит словесной живописи, «синкопированная» структура ударений, резкие эмоциональные переходы от смирения к буйству, от элегичности к сатире, от грусти к бесшабашному веселью, от жалобы и плача к боевому вызову и лирической инвективе — все это пришло к Хьюзу из богатейшей сокровищницы негритянского фольклора, складывавшегося на протяжении веков.

Его лучшие стихи «аранжированы» с виртуозностью и блеском совершенной джазовой пьесы. Настойчивое ударение и выделение какого-нибудь одного ключевого слова, импровизационное разветвление основной темы, завораживающие повторы, подчеркнута песенное начало — этим Хьюз обязан не только литературному, но и музыкальному негритянскому творчеству. Недаром ему принадлежит популярная книга о мастерах и искусстве джаза — «Первая книга джаза» («First Book of Jazz», 1955), а многие его стихи переложены на музыку и поются у него на родине.

Метафора у Хьюза красива сочетанием традиционности и необычности и графической точностью поэтического исполнения:

Ночь прекрасна —
Это лик моего народа.
Звезды прекрасны —
Это глаза моего народа.
Прекрасно солнце —
Прекрасна душа моего народа.

(Пер. В. Бегуки)

Хьюз утверждает красоту жизни, грустит, смеется над собой и другими, лукаво поддразнивает и подзадоривает, как в стихотворении «Джой»¹ — о неудачнике, который отправился искать радость:

¹ «Джой» по-английски — «радость».

Пошел искать я Джой.
Певунью Джой,
Плясунью Джой,
Голубоглазку Джой.
И вдруг я вижу:
В тележке ее
Облапил мясник молодой.
Ну что он за компания
Для юной нимфы Джой!
(Пер. В. Бетаки)

Ярок, праздничен и сладостно-печален мир негритянских стихов Хьюза — мир, в котором пестрая ярмарочная суета свободного вечера где-нибудь в Гарлеме или ином негритянском «гетто» перемежается жалобным, а то и ироническим рассказом о бытовых, сердечных и других неудачах лирического героя. Но сквозь увлекающий стрекот традиционного джаз-банда стиля «диксиленд», сквозь протяжную грустно-веселую «блюзовую» мелодию стиха все время прорывается чистая и щемящая нота неизбежной боли, приобщающая созданное Хьюзом к высокой поэзии человеческого сердца:

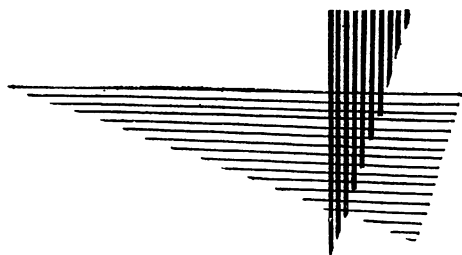
ПРОЩАЛЬНЫЙ БЛЮЗ

Подари на прощанье мне билет
На поезд куда-нибудь.
Подари на прощанье мне билет
На поезд куда-нибудь.
Мне все равно, куда он пойдет,
Лишь бы отправился в путь.

Пусть будет недолгая наша любовь
И сладостна, и светла.
Пусть будет недолгой эта любовь,
Что наши сердца зажгла.
Пусть будет недолгой наша любовь,
Чтоб я уехать могла.

Навсегда уехать могла.

(Пер. М. Зенкевича)



ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

40—50-е годы. После второй мировой войны роль претендента на мировое господство взяла на себя самая мощная капиталистическая держава — США. Американские империалистические круги свою внешнеполитическую экспансию проводили под лозунгом «сдерживания коммунизма», против которого они начали «холодную войну».

Во внутренней жизни США политика «холодной войны» означала преследование инакомыслящих, запугивание передовых американцев, создание в стране атмосферы страха и недоверия; цель этой политики — парализовать сопротивление прогрессивной Америки, чтобы развязать руки для внешнеполитических авантур.

Особый размах эта кампания приняла в 50-е годы, когда комиссия по расследованию антиамериканской деятельности во главе с сенатором Маккарти развернула бешеную деятельность, вызывая на допрос и подвергая травле сотни и тысячи честных представителей американской интеллигенции, подчас далеких от политики. Еще в 1949 г. на скамью подсудимых правящие круги бросили 19 руководителей компартии США, приговоренных к длительному тюремному заключению. Тут же удар обрушился на прогрессивных деятелей Голливуда, осмелившихся в своих фильмах выражать симпатии к СССР либо критиковать «американский образ жизни». В стране нагнеталась атмосфера истерии и страха, проводились массовые облавы в духе «охоты за ведьмами» XVII в. В этой обстановке некоторые писатели дезертировали из прогрессивного лагеря, становились ренегатами (Говард Фаст), другие кончали жизнь самоубийством (критик Мэттисен).

В период «холодной войны» американская литература, естественно, не могла развиваться нормально. Отрицательное влияние

маккартизма на умственную жизнь США сказались в широком распространении конформизма (то есть подчинения, приспособленчества) и конформистской литературы. Это прежде всего «охранительная литература» профессиональных защитников буржуазного порядка, апологетов капитализма (таких, как романисты Герман Вук и А. Друри), а также книги тех писателей, которые духовно сникли, примирились с обстановкой.

Но атмосфера истерии и страха оказалась благоприятной также для распространения реакционных философских учений, на базе которых возникают различные ответвления упадочной литературы, носящей общее название модернизма.

Наиболее распространенной на Западе оказалась философия экзистенциализма. Эта философия в ее французском варианте (Ж. П. Сартр и А. Камю) и немецком (Ясперс и Хейдеггер) доказывает абсурдность бытия, бессмысленность существования человека на Земле. Мир абсурден, человеку «навязана» жизнь, в свою очередь бессмысленная, он «заброшен» в этот мир, который ему враждебен. Люди разобщены, невозможно взаимопонимание даже между двумя индивидуумами. Человек вечно чувствует свою «отчужденность» от общества и обречен на одиночество. Как бы ни старались современные экзистенциалисты примирить свое учение с марксизмом (а такие попытки делает Сартр), диаметрально противоположность марксизму этой упадочной философии особенно резко сказывается в ее утверждении тщетности усилий людей изменить жизнь. Отсюда делается вывод о бесполезности передовой теории.

Экзистенциалистская философия, возникшая в годы второй мировой войны и отразившая страх и растерянность мещанина перед ужасами войны, лагерей смерти Маугхаузена и Освенцима, казалась откровением для американских писателей. Ее влияние продолжает действовать и в 60-е годы.

Как пример экзистенциалистской трактовки судьбы человека показателен роман Ральфа Эллисона «Человек-невидимка» (1947). Судьба героя романа усугубляется тем, что он — негр, с ранней юности познавший проклятье расовой ненависти. Первая половина романа носит реалистический характер. В ней сильно и выразительно показана расовая дискриминация в действии. Буржуазная Америка издевательски относится даже к той части негритянской молодежи, которой она оказывает «покровительство», чтобы иметь покорных слуг. Именно к этой молодежи принадлежит безымянный герой романа, рассказывающий читателю историю своей жизни. Он успешно окончил среднюю школу, сумев ни разу не проявить «непочтительности» к белым господам, и за это удостоился быть принятым в негритянский колледж. Но для этого надо было пройти через унижения и издевательства.

Исключенный из колледжа за то, что он осмелился показать белым попечителям негритянские трущобы, герой наш не теряет

надежды на будущее: у него пачка рекомендательных писем нью-йоркским бизнесменам, выданных ему директором колледжа. Юноша прибывает в Нью-Йорк, разносит рекомендательные письма, но никак не может понять, почему его не берут на работу, пока не узнает случайно, что над ним зло посмеялись: в запечатанных конвертах содержалась весьма нелестная характеристика.

С этого момента начинается путь героя вниз, он опускается на социальное дно. Все усилия найти хоть какую-нибудь работу обречены на неудачу; наконец он поступает рабочим на фабрику и находит пристанище в трущобах Нью-Йорка. Он одинок и заброшен.

И здесь вступает в действие мотив «отчуждения»: если злоключения героя при столкновении его с хозяевами жизни были реалистически мотивированы, то невозможность найти свое место среди сознательных тружеников продиктована экзистенциалистской философией. Юноша всюду чувствует себя одиноким и чужим — и в заводском цехе, и на профсоюзном собрании. Он вовлечен в деятельность политической организации «Братство» (намек на коммунистическую партию США), но из этого опыта делает окончательный вывод — одиночество составляет единственную мудрость жизни.

В конце концов изверившийся во всем рассказчик порывает все узы, связывающие его с людьми, и уходит в подполье, прячется в угольном подвале, отрекается от своего имени, выдает себя за двойника. Он становится человеком-невидимкой, ибо для других он «невидим», поскольку как гражданин, товарищ, соратник он не существует.

Период «холодной войны» не заморозил, однако, прогрессивную литературу США. Она стойко несла тяготы, вызванные неблагоприятным духовным климатом. Об этом свидетельствуют романы А. Сакстона, Л. Брауна, М. Уилсона, Л. Лоренса.

Роман А. Сакстона «Большая Среднезападная» (1948) — прямая противоположность «Человеку-невидимке» Эллисона, ибо его герой — молодой рабочий Дэйв Спаас — коммунист, организатор рабочих, стойкий борец за интересы трудящихся — белых и черных.

Деятельность Дэйва показана на фоне важнейших политических событий эпохи. Дэйв отправляется добровольцем в Испанию, становится участником гражданской войны и доблестно сражается против фашизма. Возвратившись домой, он с новой энергией разворачивает организационную работу среди железнодорожников, которые не раз демонстрировали свой боевой дух и солидарность. С началом второй мировой войны Дэйв Спаас отправляется воевать с немецкими фашистами.

Роман Сакстона затрагивает и негритянскую проблему. Если Эллисон провозглашает уход «в нору» в качестве спасения от жизненных невзгод, то Сакстон убедительно доказывает, что спасение

трудящихся, белых и черных, — в солидарности, чувстве локтя, организованной борьбе. Один из самых привлекательных образов романа — рабочий-негр Теджер Мак Адамс — человек песокрушимого душевного здоровья, верный товарищ, мужественный и добродушный; логически воспринимается его приход в коммунистическую партию.

После сумрачной атмосферы романа Эллисона читатель попадает в мир, окрашенный в тона оптимизма. Это не значит, что в этом мире нет нужды, гнета и эксплуатации, но среди героев Сакстона дышится легко и на душе становится тепло.

Роман негра-коммуниста Ллойда Брауна «Железный город» (1950) тоже утверждает концепцию, противоположную «Человеку-невидимке». Если герой Эллисона добровольно прячется в «нору», убив в себе человека, то герои Брауна — коммунисты, насильственно водворенные в тюрьму по обвинению в «подрывной» деятельности, — остаются людьми с большой буквы. Узнав о том, что молодому негру Лонни Джеймсу грозит смертная казнь за убийство, которое он не совершал, узники-коммунисты начинают борьбу за освобождение Лонни.

Против «холодной войны» направлен роман Митчела Уилсона «Живи среди молний» («Live with Lightning», 1949).

Атомный взрыв в Хиросиме встревожил американскую творческую интеллигенцию, заставив ее задуматься над своей ответственностью за судьбы послевоенного мира и понять необходимость борьбы за то, чтобы наука служила делу мира. К этому выводу приходит герой романа, физик-атомщик Эрик Горин, после столкновений с начальством, после мучительных сомнений. Понимая всю опасность атомной войны, он включается в движение сторонников мира.

Тема личной ответственности ученого за практическое применение его открытий широко поставлена в романе — дилогии «Брат мой, враг мой» (1952), «Дэви Мэллори» (1956). Здесь рассказывается о судьбе двух братьев-изобретателей, открывающих новую область техники — телевидение (действие происходит в 20-е годы). Братья Мэллори — талантливые люди с яркой индивидуальностью, оба одержимы наукой, изобретательством. Но Дэви — бескорыстный ученый, захваченный жадой поиска, а Кен параллельно своим занятиям в лаборатории делает бизнес на науке. Отдав симпатии Дэви, автор заставляет читателя сделать вывод: ученый должен быть гражданином, бескорыстно служащим науке и обществу.

Та же проблема гражданского долга ученого, но на материале современной жизни, когда человечество стоит перед угрозой атомной войны, вновь поставлена в романе «Встреча на далеком меридиане» («Meeting at Far Meridian», 1961). Героя романа, физика-атомщика Ника Реннета, мучает совесть за причастность к трагедии Хиросимы и Нагасаки. В качестве первого шага он порывает

с работой на военное ведомство, но и это его не успокаивает. Выход из духовного кризиса намечается в результате поездки Реннета в СССР, где он сотрудничает с советскими учеными, и в спорах с ними начинает понимать, что только совместная борьба ученых с народами земли преградит дорогу атомной смерти.

60-е годы. В конце 50-х годов происходит потепление политического климата в США, разумеется, не потому, что правящие круги изменили свою политику, а потому, что американская общественность, уставшая от «холодной войны», пробуждается для действий.

Первыми ласточками, предвестниками перемен явились «битники» («разбитое поколение») — американская молодежь главным образом из мелкобуржуазных семейств, представители богемы, люди без всяких профессий и т. п. «Битники» восстали против конформизма, они отвергли сытое и самодовольное существование буржуа. Грязные, небритые лица, заросшие бородами, длинные волосы — все это должно было эпатировать буржуа.

Но протест «битников» был бесцельным и анархическим. Социальные, политические проблемы их не интересовали — они просто отворачивались от действительности. Многие из них всерьез считали себя последним поколением человечества, верили, что живут в последние годы существования Вселенной, накануне атомной катастрофы. Отсюда их крайний пессимизм — отвращение ко всякой общественной деятельности, к политике, болезненное тяготение к сексу и наркотикам.

«Разбитое поколение» выдвинуло и своего писателя. Это Джек Керуак (Jack Kerouac, 1922—1969). В романах «На дороге» (1957), «Бродяги, ищущие дхармы¹» («Dharma Bums», 1958), «Подземные» («The Subterraneans», 1959) Керуак изображает людей, порывающих с семьей и обществом, бравящих своей бродяжнической жизнью, свободной от каких-либо социальных обязанностей. Герой романа «Бродяги» Рей Смит излагает свое убогое кредо: надо жить так, чтобы «обойти общество стороной». И это стало девизом всех героев Керуака.

Но Керуак ничего не противопоставляет душевной опустошенности своих героев, он даже любит ими. В его романах дана апология безответственности, звучит проповедь полнейшего нигилизма. Словом, он дал правдивый портрет «битников» и солидаризовался с ними.

Специфическому содержанию романов Керуака соответствует особая «битническая» форма — в них нет действия, нет сюжета. Для романов Керуака характерна разорванность композиции, случайность сцен. Манера изложения хаотична и «нечленораздельна»; повествование ведется от первого лица, рассказывающего о себе и своих друзьях подчеркнуто бессвязно и хаотично.

¹ Дхарма — высшая истина (инд.).

В 60-е годы на смену «битникам» пришли «хиппи» («хипстеры»). Они тоже устали от «американского образа жизни», от демагогии и ханжества официальной пропаганды, от противоречий, раздирающих американское общество. Но их протест еще более анархичен и уродлив. «Хиппи» ходят босыми, одежда у них еще более грязная и примитивная, чем у «битников», волосы длиннее, лица еще более грязные и заросшие бородами. «Хиппи» отрицают всякую мораль, утверждают свободу не только от норм буржуазного общества, но и от всяких норм человеческого общежития. Единственное наслаждение они находят в наркотиках.

Но есть в американской молодежи и здоровые силы, протест которых против многих бедствий Америки — войны во Вьетнаме, расовой дискриминации, обнищания народа, преград, стоящих на пути к высшему образованию, — становится все более организованным и широким.

Один из самых больных вопросов страны — агрессивная война во Вьетнаме. Протестуют против нее писатели, женские организации, но особенную активность проявляет молодежь. Молодые солдаты, отправляемые во Вьетнам, дезертируют из армии и просят политического убежища в других странах. Молодые американцы, призываемые в армию, рвут призывные повестки, предпочитают сесть в тюрьму, чем убивать во Вьетнаме женщин и детей.

Огромного накала достигла борьба студенческой молодежи в университетах. Здесь протест против войны во Вьетнаме сочетается с борьбой за демократизацию высшего образования, расширение прав студенческого самоуправления, против расовой дискриминации. Об остроте борьбы свидетельствует использование правительственных войск для подавления студенческих беспорядков.

В 60-е годы в США возникло движение «новых левых» с широкой программой борьбы — против войны во Вьетнаме, против расовой дискриминации, за демократические преобразования в университетах, за свободу творческого выражения в искусстве. Одна из организаций «новых левых» — «Студенты, сражающиеся за демократическое общество» (СДС) — возглавила бунты в университетах.

Огромный размах приняла в 60-е годы борьба американских негров за свои права. Веками накопившийся гнев против сегрегации на Юге, против расовой дискриминации на Севере прорвался в 60-е годы поистине с вулканической силой. Началось движение в 1965 г. в Монтгомери, в штате Алабама, на Юге США. Его возглавил двадцатипятилетний священник, доктор Мартин Лютер Кинг. Немедленно борьба против сегрегации перебралась в другие города и штаты, и Кинг стал во главе движения, принявшего национальные масштабы.

В выборе методов борьбы М. Л. Кинг опирался на национальные традиции, на своего соотечественника Генри Торо, призвавшего население к гражданскому неповиновению в знак протеста

против Мексиканской войны 1846—48 гг. Идеи Торо восприняли Толстой, Ганди, возглавивший борьбу против английских колонизаторов. Опираясь на Торо, Кинг выработал свою политику пассивного морального сопротивления.

Но, безусловно, что единственно верный путь — это борьба белых и черных тружеников под руководством коммунистов за новую Америку.

Новый этап борьбы негров за свободу и равноправие оказал воздействие и на литературу. «Негритянская революция» дает ответ на вопрос, почему «негритянская тема» заняла столь важное место в американской литературе 60-х годов.

Первым среди негритянских писателей этого периода должен быть назван доктор Уильям Дюбуа (William Du Bois, 1868—1963) — ученый, писатель, борец, выдающийся деятель негритянского общественного движения. Книги Дюбуа появились еще в начале XX в. В конце 50-х годов он способствовал укреплению позиций прогрессивной литературы в США своей трилогией «Черное пламя»: «Испытание Мансарта» («The Ordeal of Manzart», 1957), «Мансарт строит школу» (1959), «Цветные миры» («The Worlds of Colour», 1964).

Герой трилогии, Мануэль Мансарт, родившийся в тот самый час, когда его отец был зверски убит во время негритянского погрома, — образ во многом автобиографический. Символична сцена рождения Мансарта — он родился для возмездия, но не с помощью индивидуального террора, а организуя негров для борьбы за свободу. Вся жизнь Мансарта неразрывно связана с освободительным движением американских негров. В последней части трилогии Дюбуа видит глазами своего героя, как во всем мире черное пламя национально-освободительных движений смешивается с красным пламенем социализма. Сам Дюбуа вступил в компартию США в 1961 г.

Среди молодых сил негритянской литературы, представителей «нового негритянского романа», крупнейшей фигурой является, бесспорно, Джеймс Болдуин (James Baldwin, р. 1915). Однако творчество Болдуина, романиста и публициста, противоречиво. В жизни он — участник и инициатор общественных выступлений против расовой дискриминации, великолепный оратор, вожак наиболее непримиримо настроенной молодежи. Эти черты Болдуина нашли отражение в его публицистике, огненной и темпераментной («В следующий раз — пожар», 1963). Но как писатель, он не верит в эффективность организованной борьбы, в его романах интерес сосредоточен на индивидуальной психологии, сексуальных драмах, трагедии одиночества («В другой стране», 1962, и др.).

Среди представителей нового негритянского романа выделяется Джон Килленз (John O. Killens, р. 1916), автор романов «Молодая кровь» («The Young Blood», 1954), «И тогда мы услышали

гром» («And Then we Heard the Thunder», 1963) и сборника статей «Время черного человека» («Black Man's Burden», 1965).

«Молодая кровь» — это повествование о нескольких поколениях трудовой негритянской семьи. Автор любит своих героев, поэтизирует их, однако эта поэтизация сочетается с откровенным натурализмом. Вместе с романом «И тогда мы услышали гром» в американскую литературу вошел еще один герой-негр, осознающий свое достоинство, свое право на полноценную жизнь. Солли Сандерс молод, красив, умен. Он — юрист, «привилегированный» негр и поэтому верит в «американскую мечту». Он верит, что и ему, негру, выпадет частичка пресловутого «успеха». Но вот Солли рекрутируется в армию и отправляется воевать против фашистской Германии, и в армии, в столкновении с жестокой реальностью расизма, рушатся его иллюзии. Сандерс попадает в негритянскую часть под командование белых офицеров и разделяет тяжелую участь своих собратьев.

Заключительная часть романа — описание кровавого расового мятежа, вспыхнувшего в американской армии, расквартированной в австралийском городе, сделанное блестяще, мастерски, — воспринимается как пролог к «негритянской революции» 60-х годов.

Солли Сандерс утратил иллюзии, но не сломлен духом. В романе показан сложный процесс воспитания героя. Он одерживает две победы над собой — над своим честолюбием и страхом. Он излечился от слепого благодушия, равно как и от «черного шовинизма»: он понял, что угнетенной частью населения США являются не только негры, но и белые труженики. Он созрел.

В этот период в американскую драматургию вступает талантливая Лорейн Хэнсбери (Loggain Hansberry, р. 1920). В своих пьесах «Июминка на солнце», (1959) «Плакат в окне Сиднея Брустайна» («A Sign in Sidney Broostains Window», 1961) Хэнсбери ведет своих героев по пути сопротивления силам зла, по пути солидарности с угнетенными. Отход от борьбы, как она показывает в последней пьесе, приводит человека к моральной и физической смерти.

Общий подъем американской литературы конца 50—60-х годов сказался в появлении большой группы писателей и драматургов, продолжающих традиции реалистического письма: Херси, Чивер, Сэлинджер, Норман Мейлер, Джеймс Джонс, Сол Беллоу, Джон Апдайк, У. Стайрон, Т. Уильямс, А. Миллер и другие. Именно они образуют сейчас самый сильный отряд американских прозаиков и драматургов.

Их реализм в то же время новое явление, не повторяющее критический реализм первой половины XX в. Прежде всего они испытывают на себе влияние фрейдизма и экзистенциализма. Учение Фрейда о роли подспудных биологических инстинктов в жизни личности и общества вторглось в американскую литературу и критику в 50—60-х годах, нанеся большой урон. Влияние фрейдизма и

французского экзистенциалистского романа дает о себе знать в книгах Н. Мейлера, Д. Джонса, С. Беллоу, У. Стайрона, в пьесах А. Миллера, Т. Уильямса и др.

Но в то же время эти писатели не эпигоны, они совершенно самостоятельны в литературной интерпретации американской жизни, которую они честно исследуют. При этом, в отличие от авторов, откликающихся на злобы дня, они обращаются прежде всего к морально-этическим проблемам человека и общества, взаимоотношению человека и общества. Они не только освещают те или иные стороны американской действительности, но и исследуют процессы, происходящие в душе и уме интеллигента-американца, не довольствующегося видимостью явлений.

Среди названных писателей наиболее традиционен (в смысле связи с традициями старого критического реализма) Джон Чивер (John Cheever, р. 1910). В своих новеллах (основные сборники: «Исполинское радио», 1958, «Ангел на мосту», 1962) Чивер рисует жизнь обывателей Нью-Йорка, причем обращается к таким ее моментам, когда погоня за ускользающей удачей нарушает механически размеренные стандартные будни. Порой Чивер выступает как сатирик, прибегает к гротеску, но чаще всего он проявляет склонность к мягкой иронии. Он любит живописать эксцентричных людей и эксцентричные ситуации («Убежище»).

При всем своем внешнем бесстрашии Чивер — гуманист, глубоко сочувствующий людям. Он понимает, что его внутренне опустошенные, морально ущербные герои — жертвы «американского образа жизни», основанного на стремлении к материальным благам и социальному престижу.

В романах Чивера «Уопшотская хроника» («The Wapshot Chronicle», 1956) и «Уопшотский скандал» («The Wapshot Scandal», 1964) звучат те же мотивы. Действие происходит в городке штата Массачусетс. Чивер описывает жизнь местных «аристократов» Уопшотов, их семейные и любовные коллизии. Во втором романе показана деградация этого семейства, угасание рода в результате нравственного распада, опустошенности, пьянства.

Более острую и беспощадную оценку привилегированных классов дает Кэтрин Энн Портер (р. 1890) в романе «Корабль глупцов» («Ship of Fools», 1962), который она писала свыше 20 лет. Идея книги подсказана сатирой Брандта (XVI в.) того же названия — писательница реалистически и аллегорически описывает рейс немецкого корабля из мексиканского порта Вера-Крус в Бре-мен (Германия). Действие происходит в 1931 г., накануне прихода фашистов к власти в Германии. На корабле плывут около 40 привилегированных пассажиров первого класса и около 800 третьего класса — безработных испанцев, высланных с Кубы из-за плохого урожая сахарного тростника.

Главное внимание писательницы сосредоточено на анализе малопривлекательного душевного мира пассажиров первого класса.

На верхней палубе нет ни одного симпатичного человека — вечно пьяная американка, группа немцев, возвращающихся в Германию, некоторые из них — расисты и потенциальные нацисты.

Плавание не сближает пассажиров первого класса, а порождает лишь распри и дешевые страсти, пошлые романы. Социальная спесь, шовинизм, тщеславие, зависть делают их людьми жалкими и мелкими, хотя они гордо попирают палубу, под которой задыхаются в битком набитых отсеках пассажиры третьего класса. И это плавучее людское стадо — символ человечества, — растерянное, ничего не ведающее, плывет навстречу новым бедствиям, скрытым от них — фашистскому варварству, ужасам второй мировой войны. Таков аллегорический смысл романа, хотя художественное воплощение замысла не всегда удачно, персонажи не подняты до типического воплощения социальных и национальных характеров.

Обобщение большой силы достигнуто в сатирическом романе Джозефа Хеллера (Joseph Heller, р. 1930) «Уловка-22» («Catch-22», 1961). В этом первом произведении талантливого молодого автора изображены военные будни американской эскадрильи бомбардировщиков, базирующейся на итальянском острове Средиземного моря. Действие происходит во время второй мировой войны на этом острове и в Риме. Описание воздушных боев, гибели летчиков, жизни военного Рима — царства спекуляции, распутства и нищеты — полны горечи и трагизма. Но в это же время книга Хеллера — это дерзкая сатира, роман-гротеск, полный невероятных событий и эпизодов.

Одна из сюжетных линий романа — деловые операции, в которых по уши погряз интендант Милоу, забыв о своих непосредственных служебных обязанностях. «Гений бизнеса», Милоу ведет сложнейшие торгово-обменные операции. Непрерывно расширяя их, охватывая все новые и новые сферы и территории, Милоу, действуя во славу свободного предпринимательства, заключает торговый контракт... с гитлеровцами и по условиям этого контракта подвергает бомбардировке свою собственную базу. Ситуация может показаться фантастической, бредовой, но она по-своему логична: ведь показал же О. Генри в «Романе биржевого маклера», до какой степени деловые операции могут отшибить у человека память, превратить его в придаток машины, именуемый бизнесом. Но гротеск у Хеллера грандиознее, обобщение глубже, сатира острее и беспощаднее.

Критики справедливо сравнивают роман Хеллера со «Швейком» Гашека. Действительно, используя прием Гашека, автор до крайности, до абсурда превозносит деловую этику, стандартную мечту «как быстро разбогатеть», псевдопатриотизм, антикоммунизм, конформизм, пока не станет понятной их ложность и нелепость. Сверкающий юмор Хеллера, его убийственная ирония делают «Уловку-22» книгой редкой, необычной.

Но при всех достижениях критических реалистов, богатство формального экспериментаторства, углубленном психологизме их критика «американского образа жизни» ограничена, их произведения бесперспективны. В своих поисках моральных ценностей они ни к чему не приходят, они лишь ставят вопросы, но не в состоянии ответить на них.

Вот почему такое важное значение для современной американской литературы имеет творчество группы писателей, черпающих вдохновение в социалистическом идеале, продолжающих традиции большого социального романа 30-х годов. Это Ф. Боноски, К. Марзани, А. Бесси, Д. Норт, Д. Г. Доусон, Л. Лоренс и другие.

Альва Бесси (Alva Bessy, р. 1904) в романе «Антиамериканцы» (1957) обращается к героическим 30-м годам и эпохе маккартизма 50-х годов. В романе показаны судьбы двух американцев: один — доброволец, участник гражданской войны в Испании, остающийся верным делу трудящихся, другой — ренегат, идущий по пути деградации. Документальная книга Бесси «Инквизиция в раю» (1965) посвящена печально знаменитому процессу в Голливуде над прогрессивными деятелями кино в период маккартизма. Голливуду наших дней посвящена его книга «Символ» (1966). Это книга о кинозвезде, трагическая судьба которой напоминает судьбу Мэрилин Монро.

Хотя зачатки театральной культуры в США восходят к периоду революции и в XIX — начале XX в. появилось несколько видных драматургов (Р. Берд, Дж. Хирн, Б. Говард, О. Томас, У. Мууди), становление американской национальной драматургии происходит лишь в 20-х годах нашего столетия. Этот процесс связывают — помимо социальных перемен в стране — с развитием реалистического направления в литературе, выдвинувшего Драйзера, Э. Синклера, С. Льюиса, Ш. Андерсона, Э. Л. Мастерса, Р. Фроста, К. Сэндберга, с несколько запоздалым влиянием новой европейской и, в частности, русской драмы (Ибсен, Шоу, Чехов, немецкие экспрессионисты, Горький), а также с движением «малых» или «художественных» театров, которые бросили вызов коммерческому Бродвею с его сложившейся системой «звезд» и практикой играть пьесу, пока она дает сборы — так называемые «long-run plays».

Пьесы 20-х годов опрокидывают романтико-мелодраматические штампы на отечественной сцене, приобретают отчетливо выраженную критическую направленность в отношении американского образа жизни. Особенно резкой критике подвергаются мещанство и культ успеха, взращиваемый в обстановке бума, временной стабилизации капиталистической экономики после первой мировой войны.

Помимо Юджина О'Нила, чье творчество определяет драматургию тех лет, широкую известность получают пьесы Элмера Райса (р. 1892). Его «Счетная машина» («The Adding Machine», 1923), «экспрессионистская фантастическая трагедия» по определению автора, широкими обобщенными штрихами рисует судьбу рядового бухгалтера, который в отчаянии убивает своего босса, уволившего его после введения счетной техники. К экспрессионистскому направлению примыкают пьесы Джона Говарда Лоусона (р. 1895), в частности «Гимн процессии» («Processional», 1925), где средствами водевиля с джазом и танцами воссоздается столкновение бастующих рабочих с полицией. Тема минувшей войны, войны жестокой и бессмысленной, а не такой, какой она представлялась из-за океана, определила успех пьесы «Плата за славу» («What Price Glory?», 1924), написанную Л. Столлингом и М. Андерсоном.

Реалистическая драматургия утверждала себя в борьбе с самым распространенным в американском театре жанре — развлекательной музыкальной комедией («мюзикл»), обычно легкой и незыскательной, несмотря на высокий профессионализм, а также с пьесами, отвечающими моде и вкусам бродвейской, в большинстве своем буржуазной публики. К ним можно отнести пьесы Сиднея Говарда (1891—1939), и в частности его раннюю вещь «Они знали, чего хотят» («They Knew What They Wanted», 1924), драматичные моменты в которой сглажены сентиментальностью и общим мажорным тоном.

Одно из ярких произведений, проникающих за фасад «бурных и веселых 20-х годов», — «Уличная сценка» Э. Райса («Street Scene», 1929), где показана будничная жизнь обитателей многоквартирного дома на глухой улочке Нью-Йорка. Суровый реализм, протест против жестоких социальных условий существования «человека с улицы», оригинальная драматургическая форма, точно соответствующая массовому характеру сценического действия, трагедийный накал ставят эту пьесу в ряд выдающихся достижений американской драматургии XX века.

Частная трагедия, потрясая дом в пьесе Райса, стала как бы прелюдией к трагедии общественной, которая девять месяцев спустя пошатнула здание американского общественного устройства. Октябрь 1929 года развеял иллюзии исторической исключительности США. Арчибалд Мак-Лиш в одноактной стихотворной пьесе «Паника» («The Panic», 1935) так передает атмосферу в момент банковского краха: «Что предпринять? /Мы не видим./ Мы не видим, /Что предпринять./ Против кого предпринять? /Против кого? Нет /Никого. Нет ничего./ Против тумана, /Против тьмы./ Против ничто».

Мировой экономический кризис обозначил веху во всей американской культуре. Художественная интеллигенция резко повернула влево. Существенно расширяется тематика пьес, обостряются драматургические конфликты. Дж. Г. Лоусон, П. Петерс, Дж. Скляр, Дж. Уэкли, А. Мальц обращаются к изображению массовой безработицы, забастовок, борьбы негров против национального угнетения. В драму входит новый герой — сознательный борец против капитализма.

Театральная жизнь Америки 30-х годов характеризуется возникновением многих новых, независимых от Бродвея театров и трупп, таких, как Групповой театр, а также рабочих театральных коллективов — «Театр Юнонь», «Театр коллектив», «Театр ов экин» и др. Новые формы развития сценического искусства, напр. «живые газеты» — представления на злобу дня, сочетавшие документальность и занимательность, существенно влияли на драматургию. Для ликвидации безработицы среди работников театра рузвельтовская администрация создала федеральный театральный проект, по которому только за три года было осуществлено около

тысячи постановок, где было занято 50 тысяч человек. То был первый и единственный пока в США опыт государственного субсидирования театров.

Среди передовых драматургов «красной декады» выделяется Клиффорд Одетс (1906—1963). Первая же его пьеса «В ожидании Лефти» («Waiting for Lefty», 1935) стала образцом агитационного межвоенного театра США. Используя сцену как трибуну, с которой выступают члены комитета профсоюза таксистов, автор втягивал зрителей в действие пьесы, превращал их в непосредственных участников разгоревшегося спора — бастовать или не бастовать? Для американского театра это было смелым новшеством. Совсем в иной, лирико-трагедийной манере, под сильным влиянием Чехова выполнена пьеса о серой жизни бедной мелкобуржуазной еврейской семьи «Воспряньте и торжествуйте» («Awake and Sing!», 1935). Отсвет личного успеха драматурга упал на драму «Золотой мальчик» («Golden Boy», 1937). Нелепая смерть «золотого мальчика», преуспевающего спортсмена-индивидуалиста, вскрывает типичную для долларового общества трагедию — разлад между искусством и коммерцией, который сказался и на дальнейшей творческой и политической биографии драматурга, особенно после войны.

Мастером социально-психологической драмы считается Лилиан Хеллман (р. 1906), очень чуткий к делам своей страны и демократическим веяниям художник. Ее пьеса «Настанет день» («Days to Come», 1936) показывает, как менялись личные судьбы самых разных людей под натиском классовых бурь, как самые благие намерения объективно подчинялись неумолимой логике борьбы. Шедвром являются «Лисички» («The Little Foxes», 1939), которые вместе с пьесой «За лесами» («Another Part of the Forest», 1946) составляют драматическую дилогию о возвышении дельцов-нуворишей Хаббардов и распаде южного плантаторства. Писательница сама родилась и выросла на американском Юге, и это придает дополнительную убедительность ее картинам, несмотря на очевидное ученичество у Ибсена и Чехова. Пьесам Хеллман свойственны напряженный конфликт, острый сюжет и четко отработанная композиция, то, что в англо-американском театре принято называть «well-made play» — «хорошо сделанная пьеса».

Особое место в американской драме занимает Максвелл Андерсон (1888—1959) — автор стихотворных исторических трагедий, т. е. вещей такого жанра, который в глазах американцев, не имеющих ни Шекспира, ни Мильтона, ассоциировался с романтикой и риторикой. История, однако, предстает у Андерсона как игра отдельных могучих страстей и воли, главный же его интерес — вечные проблемы нравственного величия, стойкости человека перед лицом неблагоприятных обстоятельств и неизбежности его земной судьбы: «Их слава в том, земных мужчин и женщин, / Что знают, как, не раболепствуя и не сгибаясь, / Достоинно встретить пора-

женья/ и — умереть, не покорившись». В 1935 г. Андерсон попытался создать стихотворную драму на современном материале — «Приход зимы», («Winterset»), где воссоздается трагедия юноши, жаждущего отомстить за казнь своего отца, итальянского иммигранта и «анархиста», осужденного по ложному навету. Романтическим протестом против торгашеского, бездуховного общества пронизана поэтическая фантазия Андерсона «Большой Тор» («High Tor», 1937).

Репутация Торнтона Уайлдера (р. 1897) как драматурга основывается преимущественно на двух пьесах — «Наш городок» («Our Town», 1938) и «На волосок от гибели» («The Skin of Our Teeth», 1942). В ранней вещи застойный быт американской провинции раздвигался до масштабов вселенской аллегории, утверждалась неизменяемость и ценность биологических состояний человека, что в накаленной обстановке 30-х гг. символизировало стабильность буржуазного уклада. Во второй пьесе драматург проводит своих героев — семью Антробусов по трем кругам катаклических потрясений: ледниковый период, всемирный потоп, войну, и они тем самым становятся воплощением концепции неизменности человеческой природы и повторяемости истории. Взгляд на искусство как на «миф, притчу, басню», метафизичность проблематики, ирония и философский скептицизм, обнажение и разрушение сценической условности позволяют считать Уайлдера предшественником современного американского антитеатра.

Первая же пьеса Уильяма Сарояна (р. 1908) «В горах мое сердце» («My Heart's in the Highlands», 1939) показала, что в американский театр пришел взволнованный лирик и открытый моралист. Нравственный урок, который надлежало вынести из пьесы, «прост и стар, как мир: быть добрым лучше, чем быть злым». В самой известной своей пьесе «Путь нашей жизни» («The Time of Your Life», 1939) писатель, рисуя условный замкнутый мирок — портовый кабачок и его чудаковатых обитателей, строит романтическую утопию простых и чистых человеческих отношений, не запачканных делом и деньгами. Как и во всех своих пьесах и романах, Сароян колеблется между трагическим озарением и сентиментальным утешительством.

Возвышение фашизма в Европе вызвало международное антифашистское движение, на базе которого в США возникла значительная антифашистская драматургия, простирающаяся от пьес либерального толка (пьесы Р. Е. Шервуда, А. Мак-Лиша и др.) до произведений, вскрывающих классовую природу фашизма. К теме борьбы против фашизма обращаются Э. Райс, положивший в основу «Судного дня» (1934) пэдждог рейхстага и лейпцигский процесс; К. Одетс, который в пьесе «До самой смерти» (1935) показал сопротивление честных немцев гитлеровскому террору; С. Льюис, поставивший совместно с Дж. Моффитом инсценировку «У нас это невозможно» (1936); Л. Хеллман, написавшая

пьесу «Стража на Рейне» (1941), где изобличается благодушие средних американцев Форелли в условиях расплзания коричневой чумы. Героическое сопротивление испанских республиканцев вызвало к жизни «Пятую колонну» Хемингуэя (1938) и «Ки Ларго» М. Андерсона.

В 30-е годы завершилось становление национальной драматургии США. Большинство авторов, о которых шла речь, продолжало работать и после войны, хотя уже в совершенно иных условиях, в обстановке «холодной войны», маккартизма и усилившегося влияния модернистской эстетики. Однако лицо американской драмы определяло уже новое поколение писателей, среди которых выделяются фигуры Артура Миллера и Теннесси Уильямса¹.

Юджин О'Нил

Юджин О'Нил (Eugene Gladston O'Neill, 1888—1953) родился в семье популярного мелодраматического актера Джеймса О'Нила. Детство его прошло в постоянных разъездах: каждый сезон отец отправлялся на гастроли по всей стране, и мать, ревностная католичка, с детьми сопровождала его, хотя терпеть не могла театр. «У каждого ребенка обычно есть свой дом, а обо мне можно сказать, что я рос участником труппы», — вспоминал впоследствии Юджин О'Нил. Жизнь на колесах помешала ему получить систематическое образование. После отчисления весной 1907 г. со второго курса Принстонского университета за студенческие проделки будущий драматург, по существу, начинает самостоятельную жизнь.

В 1916 г. Юджин О'Нил сблизился с обосновавшейся в маленьком городке Провинстаун группой молодых энтузиастов — писателей, поэтов, художников, которая бросила вызов коммерческому духу и мещанской сентиментальности Бродвея. Они сами писали пьесы и сами сколачивали скамейки. Тут впервые была поставлена пьеса-миниатюра О'Нила «К востоку на Кардифф». Так родилась труппа «Провинстаунские актеры», инициатором создания которой был Джон Рид.

О жизни и творчестве Юджина О'Нила написаны десятки томов, но никому не удалось описать его молодость так, как это сделал он сам в монументальной семейно-психологической драме «Долгий день уходит в ночь» («A Long Day's Journey Into Night»). Написанная перед второй мировой войной, она пролежала в бумагах пятнадцать лет и была опубликована в 1956 г., возродив — уже посмертно — былую славу О'Нила в Америке и во всем мире.

¹ О пьесах других послевоенных авторов см.: Г. Злобин. Современная драматургия США. М., 1968, и А. Аникст, Г. Бояджиив. 6 рассказов об американском театре. М., 1963.

Драматург неспешно распутывает тугой узел взаимной вины, обиды, любви, стыда, озлобленности. Каждая реплика обнажает истоки нынешних горестей. Занятость главы семьи в бесконечных гастрольных поездках; заброшенность молоденькой тогда Мэри и первый наркотик, который ввел ей невежественный лекарь после рождения болезненного Эдмонда; зависть старшего брата к младшему. И главное: Джеймс растерял свой артистический талант в погоне за богатством, продал душу дьяволу коммерческого театра. А страсть к накоплению возникла у него давно, когда он еще подростком работал по двенадцать часов в какой-то мастерской и не ел досыта...

Так кругами расходится социально-психологическая мотивировка трагедии американской семьи.

Эта пьеса возвращает нас к 1912 г., тому моменту, который отделял довольно беспорядочную юность О'Нила от начала творческой биографии. К тому времени Юджин уже оторвался от семьи, сменил немало профессий, ходил простым матросом в Латинскую Америку, Европу, Африку, опускался на «дно», вёл дружбу с философствующими бродягами, успел жениться и разойтись, читал Маркса и писал первые стихи. Во время вынужденного шестимесячного бездействия в туберкулезном санатории О'Нил впервые, как он сам признавался, «задумался над жизнью». Когда он писал свое знаменитое письмо гарвардскому профессору Джорджу П. Бейкеру, изъявляя желание «стать драматургом или ничем», то мог уже гордиться сборником «Жажда» и другие одноактные пьесы» («Thirst», and Other One-Act Plays», 1914), выпущенным на деньги отца.

Ученичество драматурга проходило не в классах профессора Бейкера, а в море. В его так называемых «морских» одноактных пьесах: «Луна над Карибским морем» («The Moon of the Caribbees»), «К востоку на Кардифф» («Bound East for Cardiff»), «Долгий путь домой» («The Long Voyage Home»), «В зоне военных действий» («In the Zone»), образующих своеобразную драматическую тетралогию о судьбах моряков судна «Гленкэрн», и многих других — ощущается мощь, беспокойство стихии, неумная страсть к свободе. Их настроение и техника тоже переменчивы, как море. Они ломали каноны своей жизненностью, трагичностью — матросы, бродяги, проститутки, люди из низов.

Общение О'Нила с различными философствующими обитателями «дна», конечно, дало ему большой драматургический материал, но и сильно ограничило его взгляд на мир. Можно с уверенностью сказать, что анархистский индивидуализм стал в дальнейшем причиной известной общественной пассивности писателя.

В 1920 г. на Бродвее была показана первая большая драма О'Нила «За горизонтом» («Beyond the Horizon»), драма об одержимости высокой, хотя и неясной мечтой и трагическом крушении этой мечты. Фермерского сына Роберта Майо, наделенного «душой

поэта», зовет «красота далекого и неизвестного», жажда постичь то, что «за горизонтом». Но он женится, остается дома вести хозяйство, вырождается физически и нравственно, и только смерть освобождает его от постылой жизни.

В пьесе, удостоенной премии Пулитцера, был заключен такой драматизм, к какому не привыкла театральная публика тех лет. Зато поставленная менее чем через год мелодрама «Анна Кристи» («Anna Christie») стала гвоздем сезона, принесла автору широкую популярность и вторую премию Пулитцера.

Начало 20-х годов. Высокой степени социальной критики молодой О'Нил достигает в широко известной «Косматой обезьяне» («The Hairy Ape», 1922) — драме обесчеловечения личности в капиталистическом обществе. Встреча мускулистого, волосатого, гордого своей силой и умением кочегара Янка с изнеженной дочерью стального магната Милдред Дуглас заставляет его задуматься над тем, что он значит в общей системе человеческих отношений. Убежденность, что он «на месте», что он и такие, как он, есть начало всех вещей («я — то самое, отчего горит уголь... я пар, я двигаю поезда и паровозы и фабричные свистки, я — то самое, что из золота делает деньги! А из железа — сталь!..») сменяется униженностью и глухим стихийным гневом. Пробуждающаяся социальная ненависть наталкивается на механические слова и механические жесты процессии марионеток, тянущейся из церкви после службы. Много лет спустя Э. Олби («Что случилось в зоопарке») повторит слепой бесплодный вызов, который бросает о'ниловский герой безликой (в спектакле это подчеркнуто масками) буржуазной толпе: «Ну, защищайся, что же ты?.. Не поджмай хвост, как собака. А то прикончу!» Не находит Янк сочувствия и в отделении «Индустриальных рабочих мира», которые, как он слышал краем уха, хотят «взорвать мир». Взрывать, крушить, уничтожать — это вполне отвечает его психическому состоянию. Но в ответ на тираду о динамите, который сметет с лица земли «все клетки... все заводы, пароходы, здания тюрьмы... сметет Стальной трест», его выбрасывают на улицу, посчитав за провокатора.

Героя О'Нила не понимают ни те, ни другие. Заключительный монолог Янка в зоопарке — вопль отчужденной души. И лишь умирая в объятиях обезьяны он, наконец, оказывается «на месте». Стихийная взрывчатая сила протеста не находит выхода, ибо, как заметил еще А. В. Луначарский, «сочувствие автора целиком на стороне обреченного на крах инстинктивного рабочего-анархиста»¹.

Пьеса перекликается с творчеством немецких экспрессионистов, в частности с пьесами Г. Кайзера и Э. Толлера: конструктивистское решение многих мизансцен, монологизированная структура и т. д.

¹ А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах, т. 3. М., 1965, стр. 287.

О'Нил отдавал должное экспрессионистам, но не сходился с ними в существенном пункте — во взгляде на роль драматургического характера. У Янка ярко выражены черты *индивидуальной* психологии. Не единожды он застывает в позе роденовского «Мыслителя», пытаясь постигнуть загадки жизни. Он глубоко переживает свое отщепенство и отчужденность. Он — «посторонний», как сказал бы экзистенциалист. Это и сообщает драме широкое философское содержание: удел человека, утратившего изначально гармонию с природой и не нашедшего гармонии общественной. Отнюдь не случаен в этом смысле подзаголовок пьесы: «Комедия древней и современной жизни».

Философский пессимизм, пронизывающий даже эту, сравнительно раннюю, пьесу, станет характерной чертой мировоззрения и творчества драматурга. Истоки его уходят в представление о неизменяемости природы человека, очень медленно осознающего свою силу и свои слабости, о неизбежности разлада между мечтой и реальностью и недостижимости счастья (мысль, которая впоследствии ляжет в основу его концепции трагедии), о непостижимости социальных закономерностей. Постепенно пессимизм О'Нила будет наполняться более реальным историческим содержанием.

Подобно тому как Янк, жертва социального угнетения, тщетно пытается определить свое место в системе вещей, негр Джим Харрис, герой пьесы «У всех детей Господа бога есть крылья» («All God's Chillun Got Wings», 1924), борется за то, чтобы утвердить себя в обществе как полноправную личность. В пьесе, название которой заимствовано из известной «спиричуэл», О'Нил, пользуясь преимущественно традиционными средствами, воссоздаст мучительную историю брака негра и белой женщины.

Элла Дауни и Джим Харрис росли вместе, но в дальнейшем разошлись, как расходятся в первой сцене две нью-йоркские улицы: на одной живут только белые, на другой — только черные. Элла связалась с белым подонком, он бросил ее, и тут на помощь ей приходит Джим, «единственный белый на свете, белый и добрый», а все остальные — «черные, черные до самого сердца».

Однако после свадебного путешествия в Париж отношения между ними становятся нервными и напряженными. Косые взгляды окружающих усугубляют их драму. Дают о себе знать и глубокие корни расовых предрассудков у Эллы и мнимый «комплекс неполноценности» у Джима, которому никак не удается сдать экзамен на адвоката. Оба любят и страдают, оба стараются преодолеть свои слабости, но напрасно. После попытки убить мужа в приступе нервного расстройства Элла впадает в детство. Отныне они могут существовать вместе лишь так, как в то время, когда детьми играли в камешки. В пьесе есть и воинственный дух протеста, воплощаемый образом сестры Джима, Хетти: «Мы не заслуживаем счастья, пока не начнем борьбу за нашу расу и не выиграем ее». Очень похожие слова повторит через двадцать пять лет в новых

исторических условиях Бенита Янгер, героиня пьесы негритянской писательницы Л. Хэнсберри «Изюминка на солнце».

В отличие от двух предыдущих пьес трагедийность драмы «Страсти под вязами» («Desire under the Elms», 1924) ориентирована на античные образцы, которыми все больше и больше интересовался драматург. Над новоанглийским кланом Кэбботов тяготееют собственность и секс — современные трансформации древнего рока. «Никого не убивает кто-то. Людей убивает что-то», — замечает один из персонажей через несколько минут после поднятия занавеса.

Вся жизнь семидесятипятилетнего Эфраима Кэббота, и его жены, которая из-за земных забот преждевременно сошла в могилу, и трех его сыновей читается в огромных камнях, собранных с бесплодного участка и ныне отгораживающих цветущую ферму. Безусловное самоотречение, которого требует суровый кальвинистский бог, иступленно-фанатичный труд, одержимость несколькими акрами каменистой земли обнесли сердце Кэббота каменным забором. Он не чувствует себя одиноким только с бессловесной скотиной.

Но «есть что-то, что не терпит ограждений», как сказал Р. Форст. Это что-то — страсть, вспыхивающая между молоденькой Эбби Патнэм, которую кряжистый старик фермер привез из города, когда почувствовал, что потихоньку стали сдавать силы, и его младшим сыном Ибэном. Ими движет не только чувственное желание, что горячими токами пронизывает перегородку, отделяющую их комнаты. Эбби думает и о ребенке, который мог бы наследовать ферму, а Ибэн жаждет отомстить за мать, что он и совершает, заняв место отца в брачной постели. Еще более уходит в себя Эфраим, ощущающий какую-то беспричинную тревогу. Ему нет покоя даже посреди веселья, устроенного в честь рождения ребенка. Что-то, притаившееся на крыше, в углах комнат, в печной трубе, гнетет его.

Бесстрастно следит за разыгрывающейся мрачной драмой небо. Два вековых вяза нависают над домом, прикрывая его своими ветвями. Сгустившаяся донельзя атмосфера пуританского благочестия, жадности, похоти разряжается очистительным трагедийным взрывом. Эбби убивает ребенка, чтобы доказать Ибэну — и самой себе — незамутненность своей любви. Остается один перед ликом бога застывший в своем упорстве земельный собственник Эфраим. Завистливо оглянется, уводя молодых, шериф: «Не ферма, а игрушка — ничего не скажешь. Мне бы такую!»

Когда в 1926 г. Московский Камерный театр, руководимый А. Таировым, поставил эту драматическую сагу о борьбе, которую ведут члены пуританского клана из-за фермы, А. В. Луначарский писал об этой «превосходной пьесе»: «Идеологическим центром этой пьесы является страстная борьба против собственника в человеке. О'Нейл верит, что когда даже звероподобным существом

выглядящий человек совлекает с себя собственника, на свет появляется нежное и благородное человеческое сердце»¹.

Через четверть века трагические страсти под вязами Новой Англи болезненным пламенем перекинутся на улицы современного Нью-Орлеана, по которым побежит «Трамвай «Желание» Т. Уильямса.

Нет сомнения в том, что учение Фрейда не обошло стороной О'Нила. Оно буквально захлестнуло интеллектуальную жизнь Америки 10—20-х годов, под его влияние попадали даже такие мастера, как Драйзер. Большинство писателей видело в психоаналитических теориях не только способ объяснения и постижения действительности, на что не претендовал даже сам Фрейд, сколько инструмент для более глубокого вскрытия внутреннего мира человека. Основное достоинство «Страстей под вязами» состоит в том, что драматург искусно разворачивает сложную, психологически мотивированную, несмотря на модернистские обертоны, игру интересов, вскрывает многообразнейшие проявления *страсти* к обладанию — землей, имуществом, женщиной, душами близких людей. Любовь возвышает Эбби и Ибэна над простым обладанием, возвращает им истинно человеческое, но и приносит им несчастье. В этом высокая трагедийность драмы.

Если в «Страстях под вязами» О'Нил остается, фигурально выражаясь, «дома», то в «Марко-Миллионщике» («Marco Millions»), псевдоисторической сатирической драме, которая создавалась почти параллельно, он подвергает осмеянию институты буржуазной западной цивилизации вообще и в первую очередь опять-таки институт собственности. Могущественный Кублахан, приблизивший к себе заезжего путешественника Марко Поло — фигуру в драме, безусловно, аллегорическую, впоследствии обнаруживает, что тот «не наделен даже смертной душой, а лишь инстинктом приобретательства. Мы дали ему возможность учиться. Он все заучил, но ничему не научился. Он видел все и ничего не увидел. Он испытывал вождение ко всему, но ничего не любил. Хитрый, искусный, алчущий...» Сатиричность пьесы вряд ли ослаблена тем, что деляческому практицизму противопоставлены духовные ценности, свойственные восточным философиям, которыми начал увлекаться в эти годы О'Нил.

К середине 20-х годов труппа «Провинстаунские актеры», по существу, распалась — отчасти из-за финансовых трудностей, отчасти из-за внутренних разногласий. О'Нил, лишившись «своего» театра, начинает схватку с бродвейскими режиссерами, которые пытались подогнать его оригинальнейшие драмы под существующие театральные стандарты. На протяжении двух лет О'Нилу не удалось показать ни одной своей вещи. Лишь в январе 1928 г.

¹ А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. 1. М., 1958, стр. 813.

«Марко-Миллионщик» увидел свет рампы. По некоей иронии судьбы постановка «Марко» буквально совпала с премьерой «Странной интерлюдии» («Strange Interlude»), которая своей проблематикой и образной системой ярко иллюстрирует перелом, обозначившийся в творчестве драматурга в середине 20-х годов и как бы предвосхищающий недалекие социальные потрясения.

Новый этап. Премьеру «Странной интерлюдии» ждали с нетерпением и страхом: девять актов, пять с лишним часов сценического действия. Критики больше всего боялись ошибиться в оценке — значительность замысла была очевидна. Но спектакль выдержал 428 представлений и вместе с книжным изданием пьесы принес автору полмиллиона долларов, сделав его состоятельным человеком. Впервые пьеса О'Нила имела такой коммерческий успех.

На протяжении девяти актов, охватывающих около тридцати лет, перед зрителем разворачивалась интимная жизнь героини Нины Лидс. Потеряв на фронте в Европе жениха-летчика, она мучается сознанием вины перед ним и лихорадочно ищет «способ отдалиться ему, чтобы выполнить свой долг перед ним и простить самое себя». Она ищет погибшего возлюбленного в писателе Чарлзе Марсдене, издавна испытывавшем влечение к ней, но вынужденном выполнять роль любящего отца; в муже-коммерсанте Сэме Ивенсе, от которого она не может иметь ребенка из-за того, что у него в роду в каждом втором колене — сумасшедшие; в естественном испытателе Неде Дарреле, который становится ее любовником и отцом маленького Гордона. Протест против привитого с детства пуриτανизма, следование «научным» теориям, которые «выше моральных соображений», прагматистское понимание счастья, оправдывающее любые средства для его достижения, — все это призвано, очевидно, показать «витальность» Нины, ее неуемную жажду максимального опыта, сделать ее воплощением вечного жизненного начала. И лишь на пороге старости, пережив свои желания, она научается покою, покорному ожиданию смерти — ведь жизнь «просто странная мрачная интерлюдия в электрическом проявлении бога-отца». Но эта же «витальность», которая превращает порой героиню в мелодраматическую «вамп», в «сверхженщину», оборачивается в итоге физическим и нравственным распадом невротической натуры, а история четырех главных действующих лиц выливается в болезненную «кутерьму любви, ненависти, боли, рождения».

О'Нил проводит свой эксперимент мастерски. Следуя приемам новейшего романа, он перемежает диалог внутренними монологами героев, неслышными для собеседника, своеобразно возродив классический прием аперт. Материализация на подмостках «потока сознания» дала О'Нилу возможность проникнуть в самые тайники сознания и подсознания действующих лиц, вскрыть глубокие мотивы их поведения, исследовать механизм тончайших душевных движений. Но эксперимент обошелся дорого. Драма о Нине

Лидс — одна из немногих «странных интерлюдий» в творчестве О'Нила, удивительно последовательном даже в своих противоречиях. Ни в какой другой его вещи нет такой философской эклектичности, такого неорганичного смешения новейших теорий — от фрейдистских до физических. Ни в какой другой вещи у О'Нила сценическое время не опережает историческое: пьеса кончается где-то в 1940-х годах. Но в ней нет истории. О'Нил ощущает, что век болен, и неоднократно говорит об этом. Он пытается найти причину болезни в двойственности человеческой природы. Он обращается к библейскому мифу и, условно выражаясь, к индустриальному богоискательству. Пьесы О'Нила становятся все мрачнее и трагичнее. Все более мощно звучит тема обреченности человека, смерти. В 1926 г., одержимый мыслью стать американским Эсхилом, О'Нил ищет уединения во Франции. Сняв сорокапяткомнатный замок, он, исходя из теории психологического детерминизма, предпринимает попытку создать современную трагедию — трилогию «Траур идет Электре» («Mourning Becomes Electra», 1931).

Действие трилогии О'Нила происходит вскоре после Гражданской войны, имена действующих лиц напоминают эсхилловских героев: Эзра Мэннон (Агамемнон), Кристин (Клитемнестра), Адам Брант (Эгисф), Орин (Орест), Лавиния (Лаодика — так звалась Электра в ранних вариантах мифа). Но О'Нил следует сюжету греческого трагика лишь в первой драме трилогии — «Возвращение домой». Чем дальше разворачиваются события, тем больше американский драматург отходит от античности. Место классического рока в безбожном XX в. заняли категории психоанализа: комплексы Эдипа и Электры, чувство вины и т. д., которые играют немалую роль в пьесе, но отнюдь не определяют ее содержание. У О'Нила «фатум возникает из фамилии», а семья Мэннонов, безошибочно буржуазная семья эпохи войны Севера и Юга, строго держится правил приобретательства и пуританизма. Приобретательство выхолостило душу Мэннонов, отвратило их от земных радостей, сосредоточило на мыслях о смерти («Жизнь — это умирание»), так что даже выражение лиц у них какое-то нечеловеческое, словно надета маска. Смерть «к лицу» Мэннонам. А когда один из клана женился на француженке-служанке, основы семьи зашатались: наследственное зло вырвалось наружу и повлекло за собой цепь обманов, ревности, ненависти, сумасшествий, убийств.

На трилогии лежит черная печать только что закончившейся войны между Севером и Югом и убийства Авраама Линкольна. «Война освободила меня от мыслей о жизни», — признается Эзра. «Мой разум полон теней. Я не могу избавиться от войны», — вторит ему Орин. Драматург не вдается в характер конфликта между Севером и Югом, но он срывает героико-романтические покровы с войны, обнажая ее ужасы и бессмысленность. Надо думать, что пацифистская страсть О'Нила направлена не столько против Гражданской войны в США, сколько против первой мировой войны.

Побуждения и поступки действующих лиц трилогии так плотно подогнаны друг к другу, что образуют густую сеть, из которой никому не удастся вырваться. Черные тени, отбрасываемые белыми колоннами на фасаде дома и кажущиеся решеткой, за которой погребены Мэнноны; впечатление спускающегося потолка и сдвигающихся стен в комнате Джима Харриса; ферма, над которой зловеще нависли ветви вязов, — все это характерные сценические образы О'Нила. Они подчеркивают состояние его героев, поработанных теми самыми «неизбежными, непостижимыми силами, скрывающимися за внешней стороной жизни», о которых драматург писал еще в 1919 г. своему будущему биографу, крупному театроведу Баррету Кларку, выражая надежду «хотя бы слабо отразить их работу в своих пьесах».

...Мэнноны сживают друг друга со света. В пустом доме остается только Лавиния, затворившись в гордыне, решившись в одиночестве до конца дней своих нести бремя фамильных грехов и преступлений и вечно скорбеть о мертвых. Траур идет Электре.

В 1934 г. О'Нил пишет драму «Дни без завершения» («Days Without End»). Герой ее, Джо Лавинг, отделавшись от своего другого, циничного «я», обретает новую жизнь. Но обретает ее у подножья распятия, в слепой нерассуждающей вере. Воскресение Джона Лавинга оказалось мнимым. Сам О'Нил не обрел ни настоящей жизни, ни покоя. Он, который прежде за пять лет написал двенадцать пьес, за двенадцать лет не издал и не поставил ни одной драмы. Словом, О'Нил тогда, казалось, являл классический пример того, как разрушается искусство, отчужденное от реальной жизни.

Конец 20-х — начало 30-х годов были очень мучительным периодом в жизни драматурга. Он остро чувствовал социальные потрясения в Америке, противоречия, раздирающие общество, в котором жил, историческую ломку, происходящую в мире, распад буржуазного сознания. Вместе с тем груз индивидуалистических представлений толкал его к пессимизму, к абсолютизации власти общественных и естественных сил над человеком. Возвышение фашизма и победное поначалу шествие гитлеровских войск по Европе повергли его в смятение. Будущее виделось ему в самом мрачном свете. В июле 1940 г. он записывает в дневнике: «Спотыкается время, распадается цивилизация, уничтожаются ценности, былая красота превращается в грязную шлюху, взрывается мир, поднимаются налоги...»

И все-таки нельзя — как это делают некоторые американские авторы — представлять О'Нила этих лет изверившимся отшельником, который, преследуемый неотвязным чувством некоей вины перед умершими родителями и братом, уходит в собственное «я», стремится постигнуть метафизические глубины существования и смерти. Умонастроение драматурга в эти годы помогает понять один как будто бы незначительный факт. Узнав о присуждении

ему Нобелевской премии 1936 г. («за драматические произведения, насыщенные жизненной энергией, искренностью, напряженностью чувств и отмеченные оригинальной концепцией трагедии»), О'Нил сказал, что ее следовало бы присудить Горькому или Драйзеру, хотя отнюдь не склонен был недооценивать себя как художника.

И главное, О'Нил продолжал писать, вдохновенно, истово, преодолевая болезнь и сомнения, преодолевая душевный и духовный кризис. И по объему и по характеру написанного последнее десятилетие творческой жизни (с 1943 г. драматург из-за болезни почти не мог работать) — весьма плодотворный период. Именно в эти годы написаны «Разносчик льда грядет» («The Iceman Cometh», 1939, изд. 1946) — натуралистическая притча, в которой отразился философский пессимизм О'Нила и произведен расчет с анархо-индивидуалистическими представлениями молодости; «Долгий день уходит в ночь», пьеса «Луна для пасынков судьбы» («A Moon for the Misbegotten», 1941, изд. 1952), являющаяся продолжением предыдущей вещи.

«Разносчик». «Бывшие» люди, опустившиеся на нью-йоркское «дно», существуют единственно упованиями на то, что «завтра» они начнут новую жизнь. Но приходит «завтра», и, огороженные от мира, выбитые из повседневных человеческих связей, фигуры снова распространяются о прошлом и будущем и ожидают коммивояжера Хики, который имеет обыкновение ставить даровое угощение.

Но на этот раз ожидание потерянных людей обмануто. Вместо выпивки Хики предлагает им вернейший способ примириться со своим положением: перестать думать о «завтра», а приняться за дело. Он, как истый торговец, рекламирует свой товар: «Вы будете жить в сегодняшнем дне, без неприятностей и всяких «завтра» и «вчера». Это будет настоящий покой. Как факт!»

Поддавшись увещаниям, «бывшие» выползают на свет божий, но за тем лишь, чтобы вернуться почти тотчас же, вернуться испуганными, угнетенными, омертвелыми. Действительность для них невыносима. Самозванный спаситель чуть не отнял у них жизнь, как отнял ее у своей жены. «К черту правду! — комментирует Ларри Слейд, анархо-синдикалист, отошедший от «Движения», ибо оно тоже — «пустая мечта». — Как показывает история, правда не имеет никакого значения. Как выражаются юристы, она не материальна и не относится к делу».

В горьковской «На дне», которую О'Нил назвал «великой пролетарской революционной пьесой», автора, по его словам, занимали широкие вопросы: «Что лучше, истина или сострадание? Что нужнее?», то есть в чем смысл любви к человеку? Ответы О'Нила звучат иначе, чем у Горького. У американского драматурга нет того оптимистического пафоса, которым пронизана драма русского писателя. Но горьковское произведение создавалось в момент нарастания ре-

волюционной ситуации, а О'Нил писал свою пьесу, когда пошло на убыль широкое демократическое движение в США, когда «Новый курс» оказался неспособным ликвидировать трагические противоречия Америки, когда поднял голову германский фашизм. Если Горький вселял веру в человека, то трагедия О'Нила объективно показывала недостижимость спасения и счастья при существующем порядке вещей. Американская действительность была для О'Нила не той «правдой», которая правдива. Даже такой строгий критик, как Дж. Г. Лоусон, писал, что «Разносчик» — мучительное обличение общества, которое крадет у человека достоинство и цель жизни»¹.

Однако «Разносчик» был некоей интерлюдией в работе драматурга. Львиную долю времени и нравственных сил О'Нил отдавал гигантскому циклу историко-бытовых пьес «Сказание о собственниках, обокравших самих себя» («A Tale of Possessors Self-Dispossessed»).

«Сказание». Охватить судьбы американской семьи за полтора столетия — задача почти непосильная для драматического писателя. Но О'Нил был одержим желанием дойти до корней «драмы американского материализма и страсти к обладанию». «Сказание» — самый грандиозный замысел О'Нила. Девятиактная «Странная интерлюдия» и драматическая трилогия «Граур идет Электре» отступают перед размахом цикла, задуманного как произведение о смене поколений, возвышении и распаде буржуазии как класса. Замысел не был осуществлен, но и сохранившиеся две пьесы «Душа поэта» («A Touch of the Poet», 1936, изд. 1956) и «Дворцы побогаче» («More Stately Mansions», 1939, изд. 1965) подкрепляют представление об О'Ниле как об одном из крупнейших мастеров критического реализма XX в., чье имя среди «талантливых художников» США назвал в ряду с Э. По, У. Уитменом, Т. Драйзером, Ш. Андерсоном Горький («Ответ на анкету американского журнала», 1928).

Содержание «Души поэта» — первое столкновение и взаимопроникновение двух этническо-имущественных групп: потомственной новоанглийской семьи Харфордов и семьи пришлого ирландца Мелоди. Судьба новой семьи, которая возникнет из матримониального союза угасающего отпрыска торговца-янки Саймона и амбициозной, полной энергии дочери иммигранта Сары, судьба ее потомков и должна была стать предметом художественного изображения в цикле. Янки не признают Мелоди за своего, а ирландцев он сторонится сам. И мечется он между беспочвенными фантазиями, пьяным забвением и трезвостью. В отличие от отца Сара знает, чего она хочет. Она видит «свой шанс выбиться в люди», женив на себе Саймона, и она не позволит сердцу взять верх над рассудком. Ее мечта вполне практична; она — зародыщ того, что впоследствии

¹ «Masses and Mainstream», 1954, March, p. 17.

разовьется в прагматическое мышление: «В этой стране можно пробиться до самого верха, и никого, кроме завистливых дураков, не будет интересоваться, откуда ты поднялся, если у тебя есть деньги, а с ними и власть».

В том конфликте между иллюзией и действительностью, который разыгрывался в душе Корнелиуса Мелоди, О'Нил берет сторону суровой реальности. Его герой стреляет в своего любимого коня, символ былых побед, буквально расстреливает свою иллюзорную мечту.

Нетерпимость к стяжательству, собственническим инстинктам, погоня за успехом, иссушающим, обезчеловечивающим личность, — словом, ко всему, что охватывается понятием «greed» (алчность, жадность), постоянно варьируемым в пьесах цикла и в высказываниях о нем, является, пожалуй, доминирующей темой О'Нила, проходящей через все его творчество. В «Сказании» она стала предметом художественного изображения.

Совершенно очевидно, что критика О'Нилом американского материализма, накопительства исходит преимущественно из нравственных и духовных установок, близких к традициям трансцендентализма. Во «Дворцах» О'Нил существенно корректирует эти установки, и его критика становится гораздо историчнее. Возвышению Саймона Харфорда в этой пьесе неизбежно сопутствует душевное опустошение. После каждой очередной удачи алчный азарт дельца сменяется внутренней депрессией, ощущением покинутости и беспечности. Смятенный ум утрачивает способность отличить истинное от фальшивого. Чем неизбежнее затягивает героя трясина приобретательства, тем болезненнее мечется он в поисках утраченной невинности, по его собственным словам, «живет, разъятый на две противоположности, отчужденный от самого себя». Этот внутренний конфликт героя наглядно отражается в схватке, которую ведут за его душу его жена и мать.

Из несовместимости естественных представлений о том, что человек по натуре добр, и «алчных фактов жизни», из несоответствия «Американской мечты» и американской действительности и возникал у многих героев О'Нила характерный «split» — трагический раскол в сознании, раздвоенность психики, расщепление «я». Драматург мучился этой проблемой всю жизнь. В 1921 г., полемизируя с одним видным критиком, утверждавшим, будто в США нет почвы для возникновения трагедии, О'Нил произнес пророческие слова: «Трагедия чужеродна нашему образу жизни? Нет, мы сами трагедия, самая потрясающая из всех написанных и не написанных». Но остро ощущая крах прежних верований, распад сознания современного буржуазного человека, он никак не мог доискаться до причин. Оттого и происходила в иных его вещах мифологизация «слепой» власти общественных и естественных сил над человеком. Место античного рока занимал тогда биологический и психологический детерминизм, «проклятая наследствен-

ность», которые играли роль фатума в попытке создать современную трагедию. И лишь задумавшись над тем, как складывалась Америка, обратившись — на примере одной семьи — к процессу капиталистического накопления, О'Нил нащупал действительные истоки духовной нищеты людей, которые в алчном стремлении к приобретательству обокрали самих себя. В новой американской драме нет, пожалуй, более точного, чем в «Дворцах», художественного анализа общественно-исторических и психологических условий, ведущих к отчуждению человека от самого себя, к отчуждению гражданской функции личности от ее человеческой сущности.

О'Нил не мыслил себе человека в ладу с самим собой и с миром — ни в настоящем, ни в будущем. В этом его трагедия.

Концептуальность замыслов, глубокое проникновение в трагедию личности XX в., художническая одержимость добаться до основ современного бытия — вот те общие по необходимости моменты, которые определяют место О'Нила в мировом драматургическом искусстве. О'Нил вошел в мировой театр XX в. именно как драматург американский, как первый драматический писатель, который сумел с трезвым, пугающим реализмом посмотреть на свою страну. Даже поверхностное прочтение современной американской драматургии США дает представление, сколь многим обязана она О'Нилу. Нынешние драматурги воспринимают трагическую интенсивность чувств О'Нила, в конечном итоге определенную несоответствием американской действительности «Американской мечте», и неустанные поиски художественной правды.

Артур Миллер

Артур Миллер (Arthur Miller, р. 1915), сын мелкого бруклинского предпринимателя-еврея, выходца из Польши, начал писать еще до войны, будучи студентом Мичиганского университета. 30-е годы с их обостренными общественными противоречиями определили облик Артура Миллера как писателя социального. «Сейчас считается чуть ли не дурным тоном упоминать о депрессии, — говорил писатель в лекции «Тени богов», произнесенной в 1958 г. — Но независимо от меня то время стало почвой, на которой я научился твердо стоять... Депрессия была для меня, как книга».

Личность и общество, причинная связь и взаимозависимость явлений, обстоятельство и закономерности общественного развития, хотя порой и ускользающие от простого глаза, но определяющие нравственный и психологический образ человека, его самосознание, — таковы проблемы, всегда волновавшие Миллера.

Творчество 40-х годов. Во время второй мировой войны Миллер издал серию очерков об американской армии — «Положение нормально» («Situation Normal»). В 1944 г. появляется его первая

большая пьеса «Человек, которому так везло» («The Man Who Had All the Luck»), а за ней — роман «Фокус» («Focus»). Его герой после многочисленных переживаний ясно, как в фокусе, увидел антисемитизм, национальную дискриминацию и угрозу фашизма. В этих произведениях вырисовывается круг художнических интересов Миллера, его склонность к глубокой разработке этических проблем.

Известность приходит к писателю позднее, в 1947 г., с пьесой «Все мои сыновья» («All My Sons»). Тема возвращения на родину, где война «показалась просто несчастным случаем, вроде аварии с автобусом», облечена в традиционную форму семейной драмы, в которой явно ощутимо влияние Чехова. Герой пьесы Крис Келлер узнал, что его отец, промышленник, отправил в армию партию бракованных авиамоторов, в результате чего произошла катастрофа, погибло много летчиков и среди них, быть может, его брат Ларри. Отсюда и возникает у Криса понимание «ответственности перед людьми» (впоследствии эта проблема станет центральной в творчестве Миллера). Он остро ощущает несоответствие его теперешней жизни тем высоким стремлениям, во имя которых он воевал. Перед ним со всей неизбежностью встает вопрос: как жить дальше?

Миллер не все решает в пьесе до конца. Кое в чем он останавливается на полпути. Не вполне, например, психологически убедительно превращение Джо Келлера из хитрого лицемера в совестливого родителя. Драматург в финале разрешает конфликт в моральной плоскости. Келлер стреляется: зло, таким образом, наказано, а отвлеченная справедливость торжествует. Однако мотивированность сюжета, тонкость психологических характеристик, решительное осуждение людей, наживающихся на войне и фактически предававших демократию, предававших сыновей Америки, — несомненно, сильные стороны пьесы.

«Смерть коммивояжера». В «Смерти коммивояжера» («Death of a Salesman», 1949) Миллер не довольствуется мыслью об индивидуальной ответственности человека, и крушение прекраснодушных иллюзий изображается уже не как семейная драма, а как социальное потрясение.

«Наши самые характерные черты — это, конечно, молодость, оптимизм и преданность иллюзиям»¹, — писал в свое время Драйзер. С тех пор прошло добрых три десятка лет. Америка утратила молодость, оптимизм сменился усталостью, бывшие иллюзии — разочарованием. События последних лет подорвали восторженно-приподнятое настроение среднего американца. Возвращение к действительности, трагический крах иллюзий «американской исключительности» — основное содержание «Смерти коммивояжера».

¹ Т. Драйзер. Собр. соч. в двенадцати томах, т. 11. М., 1954; стр. 413.

...Тридцать шесть лет Вилли Ломен казался себе образцовым коммивояжером в образцовой стране. «Человеку может выпасть на долю самая невероятная удача», — любил повторять он. Главное в деловом мире — внешность, личное обаяние. В этом духе он воспитывает своих «мальчиков».

Но Вилли никогда не везло. Он только думал, что ему везло, бодрился, надеялся, не смел смотреть правде в глаза. И Вилли снова и снова задается вопросом: где же он промахнулся, в чем же секрет успеха? Ему видится его брат Бен, который в семнадцать лет вошел в джунгли, а в двадцать один вышел оттуда богатым. Но Вилли не может стать хищником: он все еще верит в какие-то идеалы и ценности, не понимая, что в обществе, где царит доллар, все обстоит гораздо проще и грубее. Драматург тонко обнажает, как в Бифе борются острая жалость к отцу, этому «маленькому человеку, который ищет тихой пристани», и понимание того, что все они вот уже пятнадцать лет ведут нелепую и дикую игру, обманывая себя и делая вид, будто ничего не случилось. Тщетно пытается замазать трещинки противоречий и сохранить семью тихая и долготерпеливая Линда. Но семья распадается. Как пес, одинок «счастливчик» Хэппи; мечтает вырваться куда-то на волю Биф; все ближе к помешательству Вилли. Скоро в доме, за который Ломены платили четверть века, будет некому жить.

Конфликт с беспощадной действительностью нагляднее всего воплощается в сцене у хозяина Вилли. Вилли просит освободить его от развездной работы, а Говард предлагает Ломену немного «отдохнуть». Эта сцена — момент трагического прозрения человека, крушения веры в «американские возможности» — кульминация пьесы. Дальнейшее действие — постепенное, но неотвратимое движение героя к самоубийству.

Да, для таких, как Вилли, в жизни «нет основы», и он умирает. Автор рассказал о судьбах людей, которые не являются производителями материальных или духовных ценностей, людей, порожденных коммерческой цивилизацией. Писатель вскрывает абсурдность и противоестественность мира, в котором получаешь вещь в собственность только после того, как она сломается; мира рассрочек и авансов, долгов и лихорадочной конкуренции, униженного человеческого достоинства и разбитых надежд.

Миллер не во всем последователен: он, подобно своему герою, подчас отворачивается от правды. Он рисует трезвого и преуспевающего соседа Ломенов — Чарли, который обеспечил себе благополучие, потому что «делал дело», а не предавался безумным мечтам. Он сообщает такие подробности прошлой жизни Ломенов, которые должны как будто убедить зрителя в том, что драма в семье Ломенов вызвана случайным стечением обстоятельств. Но дело в том, что Чарли по своей внутренней сущности — тот же Вилли Ломен. Благополучие его настолько же случайно, насколько закономерна неудачливость Вилли и тысяч ему подобных. Она по-

строена на песке, порождена смешением человеческих отношений и хаосом капиталистической конкуренции.

Невольно вспоминается Дэвид Бивз, герой пьесы Миллера «Человек, которому так везло». Ему так безудержно везет, что он начинает страпиться своей удачливости, даже хочет, чтобы стряслось какое-нибудь несчастье — как гарантия того, что все в мире «правильно». Парадоксальная, но удивительно верная мысль!

В свое время в США вокруг пьесы «Смерть коммивояжера» развернулась бурная дискуссия. По существу, спор шел о художественных и идейных границах современного реализма. В пьесе действительно сталкиваются два драматических принципа: чеховское начало и то, что можно назвать «психоаналитическим элементом».

В «Смерти коммивояжера» нет единой интриги, действие течет замедленно, внешняя драматическая коллизия почти отсутствует. По ходу пьесы Вилли вспоминает те или иные случаи из прошлого, и его мысли принимают очертания реальных ситуаций и эпизодов. В силу этого драматическое действие развивается параллельно в двух временных планах. Переход из одного плана в другой происходит моментально, какой-нибудь связующей репликой, почти без изменения декораций и мизансцен. Огромную роль при этом играют световые эффекты и музыкальный аккомпанемент. Иногда, правда, диалог раздваивается, и тогда трудно различить, что действительно происходило в прошлом, а что является плодом воображения почти потерявшего рассудок коммивояжера.

В принципе изображение на сцене того, что происходит в голове персонажа, нельзя считать неприемлемым для реалистической драмы. В прозе уже давно получил права гражданства внутренний монолог; материализация субъективного мира и мыслей действующего лица нередко встречается в кинематографе (Феллини, Бергман, Довженко). Приемы перенесения воображаемого и мыслимого в реальную действительность расширяют возможности сценического обобщения. Тем более, что у Миллера они обусловлены замыслом (сопоставление с прошлым) и помогают раскрыть сущность характера Вилли.

«Смерть коммивояжера» — одна из первых пьес послевоенного американского театра с отчетливым трагедийным звучанием. Традиции жанра трагедии в драматургии США очень молоды; если не считать подражательных произведений, то эта традиция началась, по сути дела, в XX в. с Юджина О'Нила и Максвелла Андерсона. Подобно своим славным, предшественникам, Миллер тяготеет к трагедии, к теоретической разработке проблем, связанных с трагическим. Миллеровская концепция трагедии, которую он впервые изложил в статье «Трагедия и обыкновенный человек» (1949), гуманистична и демократична; она полемизирует с распространенным в буржуазной литературе взглядом на современного человека как существо приниженное, неспособное к сознательным и само-

стоятельными действиям. История показала, что трагедия — самая жизнестойкая форма драмы, ибо в основе ее — неизбежное стремление человека осуществить себя как личность.

В этой работе Миллер выдвигает существенное положение о том, что героем трагедии может быть простой человек. Высокое положение протагониста лишь внешний, как считает драматург, признак трагедии.

«Право одного монарха захватить владения другого не так затрагивает наши страсти или наши понятия о справедливости, как в елизаветинские времена». В трагедии, по Миллеру, нас прежде всего потрясает готовность протагониста любыми средствами, даже ценой жизни, сохранить собственное достоинство, нежелание отказываться от привычных представлений о самом себе, страх перед опасностью потерять свое место в мире. «Именно простому человеку более всего знаком этот страх».

Нетрудно заметить, что в концепцию трагедии Миллер вносит свой, специфически американский элемент.

Писатели и публицисты США не раз указывали на одну черту современного американца — стремление к обеспеченности, к тому, чтобы у тебя было все, что есть у других. Счастье в Америке издавна ассоциировалось только с успехом и материальным благополучием. США — одна из немногих стран в мире, которая, несмотря на социальные контрасты, взяла материальный барьер, и потому боязнь лишиться благополучия, отстать от других воспринимается — из-за отсутствия подлинных духовных ценностей — как трагедия. Американские театроведы не раз отмечали типичность образа Вилли Ломена. «Вызывающий сострадание коммивояжер Миллера воплощает, в меру своих скромных возможностей, средние классы общества. Его трагедия вызвана слепой верой в «успех», который есть одновременно мечта, миф и моральная норма нашей нации»¹.

«Тяжкое испытание». Если в «Смерти коммивояжера» драматург показал крах личности, трагедию одиночки, то в «Тяжком испытании» («The Crucible», 1953) он обратился к изображению борьбы народа против фанатичности и угнетения. Пьесу можно считать народной исторической хроникой.

В основу сюжета положены суды над «ведьмами», происходившие в пуританском городке Сэйлеме штата Массачусетс в 1692 г. Причиной преследований и смерти девятнадцати человек на виселице было столкновение экономических интересов фермеров, олицетворявших молодую, поднимающуюся буржуазию, и богатых землевладельцев. Эти события вдохновили многих американских писателей, в частности Лонгфелло, который написал пьесу «Джайлз Кори».

¹ Lloyd Morris. The Curtain Time, 1951, p. 362.

На этом фоне и разворачивается история фермера Джона Проктора, его жены и влюбленной в Джона служанки Абигайл, чьи наветы на Элизабет и послужили непосредственным поводом к искоренению бесовских сил в Сэйлеме. Как Вилли Ломен одержим стремлением быть таким, каким он представляется себе и другим, так и Джон Проктор пытается посреди общего безрассудства, фанатизма и моральной истерии сохранить человеческое достоинство. Но его гнетет сознание собственной греховности: он обманул жену с Абигайл. Эта трагическая вина и определяет его колебания. Драматург создает тонкий психологический рисунок борьбы, происходящей в герое. «Я не могу взойти на виселицу как святой. Я не святой!» — говорит он с горечью и подписывается под признанием о причастности к дьявольским козням, чтобы спасти Элизабет и себя.

Судьям нужно его признание, чтобы укрепить свой пошатнувшийся авторитет у жителей Сэйлема. Но тут в герое и совершается перелом. Он мог солгать себе и судьям, но людям он солгать не может — как после этого он будет смотреть им в глаза?

Прокторы действуют в типичной, исторически правдивой ситуации, и именно их величие в первую очередь интересует драматурга. Но в стремлении создать одухотворенный героический образ Миллер поступает истинной человеческой теплотой характера. В пьесе есть страсть, высокое горение, но недостает земного, осязаемого. В силу этого и аллегоричность «Тяжкого испытания» несколько растворяется в отвлеченных схемах пуританского морального кодекса, которые дискутуют Джон и Элизабет.

Самым эффектным в пьесе является третий акт — сцена суда. Перекрестные допросы, демагогия, запугивание, прикрытое ханжеским сочувствием к ответчикам, хитроумные апелляции к богу, совести и до предела взвешенные показания Проктора, пытающегося не поддаться нажиму и одновременно не дать повода обвинить его в намерении оскорбить суд, — все это развернуто драматургом с красноречивой убедительностью и выводит пьесу за пределы так называемой «court-goat drama» — драмы, основанной на судоворении, которая распространена на Западе. Трудно поверить, что эта сцена была написана задолго до того, как сам драматург предстал перед Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности.

Не все можно безоговорочно принять в «Тяжком испытании». Терзания Проктора несколько заслоняют столкновение противоположающихся социальных сил. В ремарках к пьесе драматург конструирует псевдоисторические схемы идеологического примирения коммунизма и капитализма; аналогичное примирение осуществляется в пьесе образом почтенного отца Хейла («Не цепляйся за веру, если вера приносит кровь»), который противопоставлен людям крайних убеждений — Проктору и судье Дэнфорту.

Вместе с тем необходимо иметь в виду условия, в которых приходилось и приходится работать таким писателям, как Миллер, и учитывать характер его аудитории. Американская либеральная критика отмечала умение драматурга выбирать средства, чтобы донести идеи до определенного, часто буржуазного, зрителя.

Новая концепция социальной драмы. «Вид с моста». Для понимания взглядов на драматургию, которых Миллер придерживался в середине 50-х годов, чрезвычайно важна его работа «О социальных пьесах», которая предварила книжное издание его двух пьес — «Вид с моста» («A View from the Bridge») и «Воспоминание о двух понедельниках» («A Memory of Two Mondays»), показанных театром «Коронет» в одной программе в сентябре 1964 г.

В своей концепции социальной драмы Миллер исходит из понимания современного общества как механического соединения отдельных индивидуумов, связанных лишь нуждами экономического производства. Из-за растущей специализации в индустрии, общественной жизни, политике личность утратила связь с обществом, стала лишь винтиком государственного механизма. В силу этого новая драма обратилась к дому, семье, любви, сексу, но, исчерпав единственную форму изображения личной жизни — «прозаический реализм», оказалась в тупике. Перед новым театром, продолжает Миллер, стоит благородная задача — восстановление единства личности и общества.

Образцом идеального государства Миллер считает античную Грецию. Ясный ум эллина, вносящий стройный порядок и гармонию в беспорядочную цепь событий, не мог воспринимать человека иначе как в общности его личной и социальной жизни, что и нашло выражение в греческой драме.

Ориентируясь преимущественно на древнегреческие образцы, Миллер несколько отстраняется от действительного положения дел в современном мире. Да, драма должна изображать «цельного, всестороннего человека», должна, по его меткому замечанию, ставить вопрос: «Как мы должны жить?» Вместе с тем у Миллера ощущается стремление подняться над реальными противоречиями, чтобы открылся ему «вид с моста», поодаль от схватки.

Однако и в этой работе Миллер вновь подтвердил свою верность реалистическим принципам художественного творчества, общественную содержательность драматургии. «Социальная драма нашего поколения должна быть не только анализом и обличением общественных отношений. Она должна углубиться в природу человека и его бытия, раскрыть нужды людей, обобщить их и выразить языком социальных концепций».

«Воспоминание о двух понедельниках», о двух «тяжелых» днях недели, иллюстрирует социологический тезис автора о затерянности, игнорировании личности в современном обществе. Тридцатые годы; склад авточастей в Манхэттене. Каждый день сюда в неуютное, пыльное помещение приходят люди, что-то сортируют, упако-

ывают, отправляют. Вечером они расходятся по домам. Наутро снова возвращаются и снова принимаются за работу, привычную и надоевшую. Они живут так, потому что вынуждены обслуживать «машину». Общая черта персонажей — унылая приземленность, и, если бы не порывы молодого клерка Кеннета, мечтающего вырваться в широкий мир, вещь оставляла бы впечатление бесприветности.

И в сценическом представлении и в книжном издании за «Воспоминанием...» следовал «Вид с моста». Автор объединил их в своего рода дилогию не случайно. Он осуществлял на практике свое давнее теоретическое положение о том, что героем современной трагедии может и должен быть простой человек. В «Воспоминании...» — захлащенный склад, будничная, монотонная, без потрясений жизнь: сегодня, как вчера, завтра, как сегодня. В пьесе «Вид с моста» разыгрывается трагедия в семье портового грузчика Эдди Карбоне.

Он имел двоих детей
И в этой жизни жалкой, монотонной,
Старался быть хорошим мужем,
Работал, ежели была работа,
А заработок приносил домой.
Так он и жил.

Так Эдди и продолжал бы, по-видимому, жить, не дай он временного приюта Марко и Родольфо, дальним родственникам своей жены Беатрис. После приезда иммигрантов (это завязка) действие неуклонно движется к катастрофе. Мы замечаем что-то странное в поведении Эдди, большого и сильного человека. Он раздражителен, словно не уверен в себе. «Родольфо хочет жениться на тебе, чтобы получить американский паспорт», — пытается внушить Эдди своей племяннице Катрин. Задумчиво-печальными глазами следит за мужем Беатрис. Эпически бесстрастно, словно хор в греческой драме, комментирует события адвокат Алфиери: «Племянница ему мила не как племянница — куда сильнее». И вот наступает момент, когда у Эдди нет больше сомнений: Катрин отвечает Родольфо взаимностью. Словно слепой, не ведая, какую низость он совершает, герой подходит к телефонной будке и набирает номер Иммиграционного бюро.

В «Виде с моста» органично сливаются две очень разные драматургические традиции: античной трагедии и новой реалистической драмы. Непреходящие темы любви, ревности, чести и достоинства человека ставятся в пьесе на материале сегодняшнего дня. Драматург преследует цель «сделать реально ощутимой извечную тему этого повествования», столкнуть «вечное с сегодняшним».

Метод изображения характеров в пьесе вполне соответствует динамике сюжета. Миллер отходит от детального психологического анализа, характеры раскрываются только в действии, каждый из них — воплощение одной страсти. «Сами события, их ткань,—

писал драматург в предисловии к «Виду с моста», — казались мне психологически более убедительными, чем обычная широкая обрисовка персонажей, которая неизбежно ослабила бы четкую и ясную линию его (Эдди. — Г. З.) катастрофы».

Очевидно, что строгое единство драматической интриги, изображение характеров «на языке действия», пользуясь выражением драматурга, монологи-комментарии Алфieri, выполняющие функции хора и сообщающие событиям на сцене характер эпической предопределенности; фатальности, — все это идет от приемов классической греческой трагедии. Трагедийность ситуации повышается за счет того, что автор снова выбрал протагонистом человека «из низов», чье поведение почти целиком зависит от обстоятельств, и потому обладающего незначительной степенью свободы выбора.

Американская буржуазная критика с удовлетворением трактует эту пьесу как «отход» драматурга от реализма. Она видит в ней «очевидную неприязнь к реальности как негодному материалу для драматургии»¹.

Но ведь «Вид с моста» — пьеса о доносчике. В середине 50-х годов не было, пожалуй, более животрепещущей темы, чем тема предательства. Она — в широком смысле — звучала в пьесе «Все мои сыновья». Она была центральной в «Тяжком испытании». Чуткий к этическим вопросам, Миллер вновь и вновь пытается художественно осмыслить смятение, растерянность, нравственную неустойчивость известной части американского общества. Очевидно, самый дух времен толкнул Эдди на поступок, которому нет прощения. «Верни мне мое доброе имя, Марко! Верни мне мое имя!» — в отчаянии кричит Эдди. В трагедии человека, познавшего горечь отщепенства, и заключается та перекличка с сегодняшней американской действительностью, которая придает пьесе реалистическую силу.

Диалог в «Виде с моста» написан в отличной от прежних пьесстилевой манере. Миллер вводит в разговорную, местами жаргонную речь своих персонажей элементы поэтического языка (внутренняя ритмическая организация, иногда рифма), что вытекает из авторской концепции социальной драмы. Язык прозы, по мнению драматурга, — это язык частной жизни, тогда как «стих всегда направлен к общему утверждению, к широкому образу, к универсальному моменту; он должен базироваться на широких концепциях и говорить не просто о людях, но и о Человеке».

Стремление Миллера к универсальности не только затронуло поэтику его драм, но и привело автора к метафизичности. Экзистенциалистским языком толкует он «Воспоминание о двух понедельниках»: «Пьеса показывает, какие разные дороги выбирают люди, запертые в складе, и в пьесе склад — это наш мир, вещи то появляются, то исчезают, и только время не возвращает-

¹ «Harper's Magazine», 1961, July.

ся». «Воспоминание...» — драма главным образом «о смертности человека».

Миллер — философ и теоретик драмы тут явно уступает Миллеру-драматургу. Творческая практика, живая ткань его пьес сплошь и рядом ломала умозрительные построения.

После киносценария «Неприкаянные» (1957), где снова возникает тема отчужденности и несвободы личности в «индустриальном» мире, художник надолго замолчал. Очевидно, сказались сомнения Миллера в связи с ходом событий в мире и «душевные издержки», которых потребовали судебный процесс, последовавший за допросом в сенатской Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, второй брак и разрыв с женой, популярной киноактрисой Мэрилин Монро, ее самоубийство...

«После грехопадения». Первая после длительного перерыва драма Артура Миллера «После грехопадения» («After the Fall, 1964) сценически представляет собой двухчасовой монолог героя пьесы, адвоката Квентина. Этот монолог — то как исповедь перед безмолвным Слушателем, словно бы сидящим в зале и означающим судьбу и совесть, то как сеанс у психоаналитика. Квентин рассказывает свою жизнь, и поток его беспорядочных воспоминаний оживает на подмостках. В разных частях пустой сцены на разных уровнях возникают выхваченные светом из темноты фигуры родителей Квентина, его близких, женщин, которыми он увлекался, и друзей. Мысли теснятся, перескакивают с одного на другое. Так же теснятся, обступают Квентина люди, их голоса, и он обращается то к образам, материализующимся из прошлого, то к Слушателю, то думает о чем-то своем, сокровенном, сегодняшнем...

Сложная полифоничность драмы сродни технике «Смерти коммивояжера». В интервью, данном накануне премьеры, Миллер сказал: «Эта пьеса ближе, чем любая другая, прорывается к изображению умственной работы... Сцена — это голова Квентина». Если в «Смерти коммивояжера» материализация мысли — прием, то здесь это драматургический принцип.

Пьеса не только вызвала множество разноречивых суждений, но и стала предметом нездоровой сенсации. Иные критики усмотрели прямую аналогию между содержанием пьесы и фактами личной биографии драматурга.

Конечно же, отношения героя со второй женой, Мэгги, вовсе не исчерпывают содержания этой сильной и спорной вещи. И дело даже не в них. На примере судьбы Квентина раскрываются противоречивые пути и перепутья той части американской интеллигенции, некогда близкой к коммунизму, которая в годы «холодной войны» растратила общественные идеалы, вдохновлявшие передовые круги США 30-х годов. «Когда я думаю, во что я верил, мне хочется спрятаться», — говорит избранный Миллером герой. Потеряв «ощущение абсолютной необходимости», утратив убеждения

и способность различать справедливость и несправедливость, Квентин ничего не обрел взамен. Отсутствие высшего закона снижает его трагедию до уровня «беспцельной тяжбы» с самим собой перед «пустым судебским креслом», точнее — превращает ее в характерно экзистенциалистскую «встречу» бунтующего человека с безмолвным миром.

Нельзя отказать Миллеру в пронизательности, с какой он рисует судьбу и самопознание Квентина. Но в нем, однако, нет внутренней цельности, отличавшей других его героев. Во времена маккартизма, которые представляются ему порой вселенского нравственного хаоса, Квентин пытается сохранить крупицу собственного достоинства. Он не поддается увещаниям старого приятеля Мики выступить вместе в качестве «лояльных» свидетелей перед Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности. Он берет на себя дело своего друга Лу, подвергнувшегося за былые радикальные симпатии травле со стороны маккартистов. Но личная порядочность — недостаточная опора в мире, где каждый, как кажется Квентину, повинен в обмане, жестокости, больших и малых изменах. Отсутствие подлинных убеждений, ориентировка единственно на внутренний нравственный императив, свойственный людям экзистенциалистских умонастроений, заставляет Квентина даже признать свою обезоруженность перед призраком фашизма.

Самоубийство запутавшегося, доведенного до отчаяния Лу выявляет комплекс вины, таившийся до поры в душе Квентина: «Как мне хотелось выпутаться из этого дела, снова стать хорошим американцем — и он чувствовал это. Да, хотелось, и доказательство тому — облегчение... радостное облегчение, когда эта опасность пролилась его кровью на рельсы подземки».

Комплекс вины героя обостряется до предела, когда, измученный терзаниями и капризами Мэгги, ныне модной эстрадной певицы, он обнаруживает, что способен в приступе раздражения задушить ее. Он, который так любил людей, мечтал в молодости переделать мир, способен убить человека?! И снова перед мысленным взором Квентина (и перед зрителем) возникает из темноты Башня, оставшаяся от гитлеровского концлагеря. И надпись, взывающая к памяти живых: «В этом лагере уничтожено более двухсот тысяч военнопленных — голландцев, бельгийцев, русских, поляков, французов». Это страшное видение, сохранившееся от поездки в Германию, посещает его каждый раз, когда совесть заставляет его вновь пережить прошлое и раскрывает глаза на равнодушные к людям, на большие и малые компромиссы, на сознательное или бессознательное пособничество неправому делу. «Кто может чувствовать себя безгрешным на этой горе из черепов?»

Таким, опосредствованным образом драматург ставит одну из острейших проблем современности — ответственности за зло, которое творилось и еще творится в мире. Он бичует обывательскую самоуспокоенность, утешительные иллюзии, безразличие к тому,

что делается вокруг. И тут происходит прелюбопытнейшая подмена. Нравственный максимализм Миллера, исключая конкретное-социальное определение меры ответственности человека за свои поступки и чужие преступления, толкает его к метафизическому тезису о некоей всеобщей виновности, причастности ко злу.

В феврале 1964 г., за год до премьеры «После грехопадения», Миллер, путешествуя по Европе, посетил Франкфурт, где в то время шел процесс над гитлеровскими военными преступниками, которые орудовали в Освенциме. Результатом поездки была страстная антифашистская статья в «Нью-Йорк Геральд Трибюн», перепечатанная затем в ФРГ и вызвавшая там резкое недовольство. С горечью писал Миллер о том, что видит в Западной Германии явное желание «забыть» прошлое, снять с себя ответственность за миллионы загубленных жизней. Однако корни фашизма драматург склонен искать в том, что люди будто бы признают убийства и разрушения, если они прикрыты социальной необходимостью. Драматург писал, что в пьесе «отражен взгляд на человека и его природу как единственный, независимый от политических систем источник насилия, которое грозит погубить цивилизацию». После «грехопадения в рай» человек, по Миллеру, утратил невинность. Отныне каждый раз, когда он оказывается перед выбором, перед необходимостью принимать решения, он должен осознать, что в каждом «живет стремление убивать, тайная и непреодолимая причастность силам зла». Только тогда, представляется драматургу, человек может «обуздать разрушительные импульсы» в себе. Но раз виноваты все — значит, не виноват никто? Раз не виноват никто — значит, не виноваты и виновные?

Соответственно, и в пьесе Квентин приходит не только к выводу о всеобщей виновности, но и о всеобщей причастности силам, которые несли смерть. «Для меня это не безумное искажение человеческой природы, — размышляет он при виде Башни. — Я словно воочию вижу совершенно нормальных подрядчиков с сигарами, плотников, водопроводчиков с судками для завтрака... хорошие отцы, верные сыновья, благодарные судьбе за то, что умирает кто-то другой, а не ты... Как осознать все это, если настаивать на собственной невинности... если где-то в душе не таится пособник...»

Показательно, что Миллер, поставивший своего героя в такие условия, когда тот мучительно испытывает потребность «сказать чему-нибудь «да!», не дает ему ни избавления, ни исхода, кроме стоптской, несмотря на то, что, веры в «любовь» и «жизнь».

В философском содержании пьесы странно соединились отголоски иудаистской доктрины греховности и экзистенциалистских теорий, которые в условиях сегодняшнего дня принципиально не способны дать конкретный анализ фашизма и предложить людям действительную альтернативу.

«Случай в Виши». Попытка выйти из философского тупика сделана в следующей пьесе — «Случай в Виши» («Incident at Vichy»,

1964). Обличая расизм как идеологию фашизма, Миллер в какой-то мере преодолевает умозрительность теории общей вины.

Виши. 1942 год. Задержана группа людей. Их собрали в полицейском участке. Каждого ждет проверка документов, допрос. Большинство не предполагает, что ждет их после. И, пожалуй, только один из задержанных, Байяр, электротехник с железной дороги и, по-видимому, коммунист, открывает другим глаза. Вступили в действие законы о «чистоте расы». Он догадывается о том, что знает сегодняшний зритель. Не только о принудительном труде, но и о концлагерях в Польше. Потом возникает слово «печи». Постепенно предчувствие смерти нависает над маленькой группой.

А далее Миллер все больше отходит от драмы сюжета и характера к драме интеллектуальной, аналитической. Этот тип драмы отличается не столько столкновением сценических характеров, сколько исследованием философских и нравственных категорий, которые приобрели особую остроту в наше время.

Композиционно-философская структура драмы Миллера напоминает сартровскую пьесу «Смерть без погребения» (1946). У Миллера среди арестованных тоже разворачивается конфликт убеждений и предубеждений, совести и страха, вины и искупления.

М о н с о. ...Война войной, но нельзя же терять чувство реальности. Немцы все-таки лю ди.

Л е д ю к. Беда не в том, что они немцы.

Б а й я р. Беда в том, что они фашисты.

Л е д ю к. Нет, простите. Беда как раз в том, что они — люди.

Один за другим скрываются арестованные в комнату, где ведет допрос специалист по расовым вопросам «профессор» Гофман. Правда, с белым пропуском вышел оттуда Маршан: делец-коллаборационист нашел язык с гитлеровцами. Но не вернулся Цыган, не вернулся Байяр, в чьем «облике чувствуется какая-то суровая сила», не вернулся официант из кафе напротив... Попытаться бежать? Врач-психиатр Ледюк ищет сообщников. Но художник Лебо слаб от недоедания. Законопослушен и труслив актер Монсо. «Ваша душа полностью оккупирована противником», — говорят ему. У четырнадцатилетнего мальчишки не достанет сил схватиться с дюжим охранником.

Наконец остаются двое — Ледюк и австрийский князь фон Берг, задержанный, как уже очевидно, по ошибке. Человек, которого ждет верная смерть, и человек, которого ждет свобода. Им бесконечно трудно вместе, они существуют в разных измерениях. Добрый и благородный фон Берг не имеет морального основания ни утешать Ледюка, ни спорить с его ледяной, доходящей до цинизма трезвостью. «Где-то в глубине души я злюсь даже не на этого фашиста. Я злюсь на то, что родился прежде, чем человек познал себя, прежде, чем он понял, что в нем сидит убийца, что все его принципы — это только скудный налог, который он платит за право ненавидеть и убивать с чистой совестью».

Эта реплика как будто возвращает нас к философским предпосылкам драмы «После грехопадения» и к проблеме вины. Но возвращает на ином, высшем уровне.

«Я полагаю, что большинство людей, видевших эту пьесу, отдаст себе отчет, что она не «о нацизме», что это не повествование об ужасах войны... — писал Миллер в статье «Мы в ответе за все зло мира», объединившей размышления на названную тему и обширный автокомментарий к пьесе. — Они понимают, что она подспудно затрагивает всех нас, наше личное отношение к несправедливости и насилию...»

Ледюк выдвигает против потрясенного фон Берга обвинение, что и он сам причастен к тем силам, которые он презирает: барон Кесслер, его любимый двоюродный брат, — фашист и устраивал гонения на евреев, так что все разговоры фон Берга о гуманистических принципах — ничто. Чувство вины — это противовес собственному радостному сознанию, что мучается и умирает кто-то другой, а не ты. Что еврей — кто-то другой, а не ты. И у каждого человека есть, фигурально выражаясь, свой «еврей».

Психологическая напряженность, так искусно — хотя и чуть искусственно — созданная драматургом, достигает предела. Она требует разрешения, исхода — иначе беспросветный тупик. Возникает такой нравственный кризис, из которого драматург видит выход лишь в личной порядочности и заставляет своего героя отдать свой пропуск другому. Нетрудно заметить, что, утверждая благородство и героизм человека, Миллер и здесь не вырывается из заколдованных пределов психологической «ситуации». «В экзистенциализме проблема «выбора» сводится всецело к проблеме непосредственного участия, примыкания, спонтанной вовлеченности в действие (но не к анализу, позволяющему сделать какие-то выводы)»¹.

Другой, Ледюк, обрел свободу, но вместе с ней ощущение вины. Разве он более достоин жить, чем фон Берг, чем остальные? Но единственно от него зависит трансформировать эту вину в ответственность и затем в действие. Проблема выбора и получает разрешение, и возникает снова — перед каждым, каждый раз.

Последняя драма Миллера «Цена» («The Price», 1969) не стала заметной вехой ни в творчестве драматурга, ни в театральной жизни Америки. При знакомстве с ней возникает ощущение вторичности, производности от его более ранних работ, хотя история взаимоотношений двух братьев, проблема выбора жизненных путей, столкновение идей самопожертвования и эгоизма в конечном счете отражают моральный кризис современной Америки.

На протяжении многих лет Миллер считался одним из тех писателей, которые обнажают глубочайший разлад между «американской мечтой» и тем, что есть на самом деле. Именно социаль-

¹ «Вопросы философии», 1968, № 1, стр. 76.

ные и психологические конфликты, раздирающие его страну, обусловили реалистичность и резонанс миллеровской драматургии. Последние же годы он все чаще обращается к универсалиям, относя все несообразности на планете Земля единственно на счет «парадоксов технологического века, который во все больших масштабах организует сверху каждый поступок и каждое побуждение человека», и утрачивая по пути ту убедительность и достоверность, какими отличались его пьесы.

Этот поворот в мировосприятии драматурга полно обнаружился в публицистических заметках «В России» (1969), написанных им после посещения СССР осенью 1967 года. Миллер увидел нашу страну в искаженном, в духе западной «советологии» свете, а ложные идеи, таившиеся до поры в его драмах, получили почти концептуальное выражение.

Суровое испытание художника — продолжается.

Теннесси Уильямс

В нервно и неровном творчестве Теннесси Уильямса отразились сложные повороты и противоречия послевоенной литературы и драматургии США. В нем различимы влияния бытующих на Западе идеалистических теорий искусства, модернистской эстетики. В изображении человека Уильямс нередко избирает психоаналитический угол зрения.

Уильямс — выдающийся представитель послевоенного театрального поколения. Он лишен поверхностного американского оптимизма, далек от ложного утешительства «униженных и оскорбленных», которое сказалось на таланте многих писателей США — от О. Генри до Сарояна. Его пьесы не ублажают взор бродвейской публики идилическими псевдонародными сценами. Хотя Уильямс нередко отдает дань натурализму, патологии, «театру жестокости», он выставляет напоказ духовное и интеллектуальное убожество, бесчеловечность и торгашеский дух своих соотечественников.

Начало творческого пути. Теннесси (Томас Ланье) Уильямс [Tennessee (Thomas Lanier) Williams] родился в 1911 г. в городке Колумбус штата Миссисипи в семье состоятельного коммивояжера. В двенадцать лет болезненный, замкнутый и мнительный Том написал первое — романтическое — стихотворение. Когда ему исполнилось семнадцать, провинциальный журналчик «Страшные истории» напечатал его первый рассказ. После растянувшейся на несколько лет рутинной службы в обувной компании и сближения с богемной артистической молодежью Сент-Луиса Уильямс становится по его собственному выражению, «типичным американским явлением» — кочующим писателем, перебивающимся случайными заработками. Беспорядочная жизнь перемежается периодами интенсивной работы, так что к началу войны Уильямс уже имел литературное имя.

Успех приходит к Теннесси Уильямсу в 1944 г., когда на Бродвее была поставлена его пьеса «Стеклозверинец» («The Glass Menagerie»), которая до сих пор остается одной из лучших его работ.

Сценическое действие разворачивает перед зрителем лишь несколько, казалось бы, тривиальных моментов из жизни «средней» семьи Уингфилдов, однако их маленькие личные драмы передают лихорадочную непрочность окружающего мира.

Сюжетную линию пьесы составляет судьба вечной девушки Лауры Уингфилд, хрупкой, застенчивой, замкнутой. Бесконечный тренаж по машинописи и стенографии в коммерческом колледже и равнодушные окружающих побуждают ее замкнуться дома, в своем игрушечном мирке, состоящем из коллекции разноцветных стеклянных зверушек. Она часами переставляет их, любясь игрой света и что-то напевая себе под нос.

В доме гость, Джим О'Коннор, который кажется Аманде подходящей парой для дочери: он прост в обращении, практичен, прилично зарабатывает. Лаура показывает гостю свой игрушечный зверинец. Джим тронут, в порыве сочувствия и нежности он почти нечаянно целует девушку. Падает на пол и разбивается стеклянный носорог. Приходит конец созерцательному существованию Лауры. Но тут же волшебство прерывается: Джиму пора бежать на свидание с невестой. Рушится еще одна надежда. Драматическая ситуация возвращается к исходному состоянию.

У Аманды тоже есть «зверинец», но ее коллекция состоит из воспоминаний, которые с каждым годом становятся ярче и романтичнее. Мечтания о безоблачной поре молодости превращаются в манию. Она смешна и жалка в своем диковинном, вышедшем из моды платье, в своих попытках сохранить «джентилити».

Третий член семьи, Том, тоже пытается скрасить свои дни, забыть о нудной работе на складе. Карточка покойного отца, покинувшего семью, словно зовет его навстречу приключениям. Но Том — кормилец, он не может бросить сестру и мать. Отдушной служит кинематограф.

Бесконечная нужда, огорчения и неудач выработали у героев драмы привычку рассматривать все, что находится за пределами семейного круга, как нечто непостижимое и враждебное. Они отворачиваются от действительности, тычутся, словно слепые котята, в поисках выхода — и не находят его. В этом их социальная трагедия, трагедия многих миллионов средних американцев, вскормленных на иллюзиях, на жиденьком настое «американской мечты» и растерявшихся, как только начали рушиться под ударами кризиса основы привычного существования.

Драматург назвал «Стеклозверинец» «пьесой-воспоминанием». У нее и в самом деле необычная для тех лет драматургическая структура. Собственно сценическое действие перемежается комментариями ведущего, причем ведущим выступает действующий

щее лицо драмы — Том Уингфилд, рассказывающий о жизни своей семьи в южном городке в 30-е годы. Этот прием, которым пользуется и А. Миллер и другие западные драматурги, находит своеобразное выражение в пьесе Уильямса. Ведущий, открывающий драму, говорит: «...в рукаве у меня куча фокусов. Но я не эстрадный фокусник, совсем наоборот. Он создает иллюзию, видимость правды. А у меня — правда, принаряженная иллюзией».

«Правда, принаряженная иллюзией» — это и есть сущность концепции «нового пластического театра», которую драматург выдвинул в «Заметках к постановке» пьесы. Отказываясь от «фотографического сходства», от «исчерпанных средств внешнего правдоподобия», он обосновывает введение в драму нелитературных средств и эффектов: киноэкрана, подчеркивающего значение того или иного эпизода; выборочного и условного освещения сцены; музыки — она «словно ниточка, которой связаны ведущий — он живет своей жизнью во времени и пространстве — и его рассказ».

«Это его, Уильямса, особая поэтическая сфера — страдания тех, кто слишком мягок и чувствителен, чтобы выжить в нашем грубом бесчувственном обществе»¹, — писал рецензент журнала «Мейнстрим». В излюбленной теме — незащитности чистых натур, неизбежной гибели красоты и добра — обнаруживается зоркость драматурга, его художническая честность: ведь иначе и не может быть в наблюдаемом им мире. Но тут же заключены и идея жертвенности, неверие автора в возможность что-либо изменить.

Несколько позднее, в предисловии к пьесе «Вытатуированная роза», Уильямс развивает мысль о том, что в наш век, который представляется ему исключительно как «бешено вращающаяся клетка деловой активности», главное достоинство драматурга — способность «остановить мгновение», вырвать явление из бешеного, разлагающего потока времени и тем самым придать ему значительность. «Если мир пьесы не дает нам возможность наблюдать за характерами в особых условиях *мира без времени*, тогда характеры и события пьесы станут такими же тривиальными и бессмысленными, как и соответствующие люди и события в жизни». Очевидно, что Уильямс тут нарушает диалектическое единство типичности и историзма; утрата перспективы и приводит к статичному взгляду на вещи.

Пьесы 40-х годов. Театральность, романтическая настроенность и скованность натуралистической традицией останутся в последствии ведущими противоборствующими характеристиками в творчестве драматурга. В одних пьесах доминирует романтическое начало; натуралистическое, очевидно, берет верх в других, как это случилось в драме «Трамвай «Желание» («A Streetcar Named Desire», 1947).

¹ «Mainstream», 1956, November, p. 50.

Именно после постановки этой пьесы за Уильямсом на Западе установилась несколько скандальная репутация драматурга модного и «смелого». В советской критике справедливо указывалось на ущербность этой вещи, давшей повод к однобокому взгляду на Уильямса как на модерниста по преимуществу.

Желание, смешанное с ненавистью, сводит утонченную аристократку Бланш Дюбуа с человеком, находящимся на другом полюсе общества, рабочим Стэнли Ковальским, обитателем бедного квартала Нью-Орлеана. Ни воспоминания Бланш о фамильном поместье «Мечта», ни ее претензии казаться сверхутонченной леди не могут устоять перед зовом плоти; истерически проклиная своего партнера («обезьяна», «выходец из каменного века»), она бросается в объятия Стэнли, мужа родной сестры, как раз в ту ночь, когда Стеллу увезли в больницу рожать, и кончает сумасшествием.

Духовное и физическое вырождение земледельческой аристократии Юга, крушение «благородных традиций» — весь тот материал, который заключен в предыстории Бланш Дюбуа и мог бы стать содержанием высокой реалистической драмы, как это стало, например, в «Лисичках» Л. Хеллман, автор разменивает на натуралистического толка картины, заметно поэтизируя «унесенный ветром» мир.

Драматург откровенно любит примитивность Ковальского, его «брутальность». Не следует усматривать в этом принципиальной позиции. Сильный Стэнли интересует его в сопоставлении со слабой Бланш. Ей, изломанной и внутренне опустошенной, импонирует его цельный характер, грубая мужская сила. Стэнли, со своей стороны, движет преимущественно неосознанное желание доказать Бланш свое превосходство, и в то же время ему льстит внимание со стороны «леди». И все-таки роль Стэнли, сыгранная популярным актером Марлоном Брандо, осталась в театре тех лет примером примитивизации облика людей труда.

Подверженность Уильямса литературной и театральной моде обнаружилась яснее всего, пожалуй, в «Лете и дыме» («Summer and Smoke», 1948). В духе психоаналитической драмы у героини пьесы, носящей аллегорическое имя Альма (по-испански — душа), происходит боре между «сознательной» личностью и «глубинной», между одухотворенностью, непорочностью и плотским влечением к человеку земных удовольствий, доктору Джону Бьюкенену, который по мере сил старается накормить трех птичек, обозначенных на его анатомической карте человека (одна жаждет правды, другая — пищи, третья — любви). Этот конфликт раздвигается автором до предела. Действие идет на фоне статуи ангела. «Этот каменный фонтанный ангел, — писал Уильямс в заметках к драме, — должен... доминировать над всем происходящим в пьесе, как некая символическая фигура (Вечность)».

В финале антагонисты меняются местами. Джон признает, что боится души Альмы больше, чем своего тела, а та, предложив себя

Джону и получив отказ, отправляется на свидание к заезжему коммивояжеру. Все говорит за то, что она кончит, как Бланш.

В последующих пьесах чувственная любовь получает иную трактовку — она становится для героев Уильямса единственным средством от «болезни века».

Согревающая искра сближает портниху Серафину и шофера Альваро в пьесе «Вытатуированная роза» («The Rose Tattoo», 1950). Их обоих обошла, обидела жизнь. Серафина делла Роза третий год проводит в полном отшельничестве, и в коробочке с прахом ее погибшего мужа, Розарио, в воспоминаниях о нем — вся ее жизнь, самое светлое в мире, несовместимое с каждодневными заботами. Но Розарио был неверен ей, и трагическое прозрение ищет и находит участие в Альваро, который схватился на дороге с наглым Коммивояжером, аллегорической фигурой, воплощающей тупость и жестокость, и потерпел поражение. Что могут дать два одиноких и отверженных существа друг другу, кроме взаимного участия, кроме тепла собственного тела? Серафина признается: «Широкая постель для меня прекрасна, как вера».

Иное дело — автор. Он, художник, мог бы подняться над мироощущением своих героев, увидеть то, чего пока не видят они, и силой своего таланта вывести к свету рампы людей, спаянных общностью устремлений более возвышенных. Но и драматург усматривает в физической близости чуть ли не единственное средство преодолеть «проклятую» одинокость личности в хаосе современной буржуазной цивилизации, разорвать узы равнодушия и бесчеловечности. Социальность, общность людей, товарищеская солидарность, все многообразие человеческих связей у драматурга объективно подменяются связью между двумя. Так «любовь» и «жизнь» становятся синонимами в словаре Уильямса, получая символическое выражение в образе розы, розового цвета, до навязчивости многократно повторяющемся в пьесе. В этом отношении Уильямс мало чем отличается от многих своих коллег.

Конечно, в этом непомерном внимании к эротическим мотивам есть кое-что и от теорий Фрейда и от желания эпатировать публику, но вряд ли это главное. Культ земной, «естественной» любви — для писателя своеобразный способ романтического протеста против неестественных человеческих отношений в обществе чистогана, против эгоизма, бездушия и жестокости. Во время одного интервью Уильямсу сказали: ведь любовь не создает всей полноты жизни. Драматург ответил: «Я хочу сказать, что любовь лучше деловых отношений».

«Путь действительности». Романтические черты в творчестве Уильямса последовательно обнаруживаются в монументальной, экспрессионистской по технике драме «Путь действительности» («Camino Real», 1953). Драматург писал об этой пьесе: «Это моя концепция современности и мира, в котором я живу».

Какой же видится драматургу современность? Сцена как бы

разделена на две части. На одной стороне — деградирующие обитатели фешенебельного отеля, где они платят своим отчаянием, причем «наличными без векселей». На другой стороне сцены — трущобы, ночлежка, лавочка ростовщика, жалкие, оборванные люди, погруженные в апатию.

В городе свирепствует террор. Официально запрещено, искоренено из обихода «опасное» слово «брат», ибо оно «волнует население». Подавляется всякая вольная и честная мысль. Людей убивают прямо на улицах. Люди видят творимые вокруг гнусности, и каждый невольно задается вопросом: «Может ли это случиться со мной?» — и с ужасом отвечает: «Да!»

На широкую ногу поставлено «промывание мозгов». Если у вас есть заботы, обращайтесь к Цыганке, вещает радио. Это она помогает людям разрешить все беспокоящие их тревожные вопросы: «Вы не подготовлены духовно к веку взрывающихся атомов? Вы не доверяете газетам? Вы с подозрением относитесь к правительству? Прогресс кажется вам невозможным?..» Это она, по приказу сверху, сразу же после вспыхнувших в народе волнений устраивает «публичное увеселение», демонстрируя свою дочь, которой «луна вернула невинность».

«Путь действительности» — драма аллегорическая. В ней все условно: место действия, персонажи, среди которых есть и исторические личности, и литературные герои, и даже собственно сценические средства. Когда поднимается занавес, мы видим городскую площадь, обнесенную стенами. За ними — неизведанная пустыня. Из зрительного зала на авансцену поднимается Дон Кихот в сопровождении верного своего оруженосца. Санчо Пансо по карте определяет их местонахождение: «обнесенный стенами город, где кончается Каминьо Реаль и начинается Кэмино Рйэл, где истощился родник человечности». Каминьо Реаль (*исп.*) — это царственный путь мечты и надежд; Кэмино Риэл (как правильное и произносить название пьесы) — это путь жестокой действительности, точнее — тупик, куда зашла дряхлеющая цивилизация. Таков исходный пункт философии пьесы, таков горький, пессимистический взгляд автора на современность. Но горечь и пессимизм отнюдь не берут верх, не превращаются в усталый, бездеятельный скепсис или усмешку индивидуалиста, зачастую стоящего по ту сторону добра и зла.

Особое место в пьесе занимает сцена погони за Килроем, воплощающим рядового американца. Килрой спрыгивает в зал, метается между рядами, ломится в двери с надписью «Выход», но двери заперты. Падая от усталости, обезумев от страха, Килрой уже не кричит — он молит, обращаясь к зрителям: «Где же выход? Ведь должен где-то быть выход... Я свободный человек, со всеми правами. Помогите, помогите же найти выход...» Автор в условно-метафорической форме передает состояние людей в обстановке массовой истерии.

Драматург разрабатывает философско-романтический конфликт между силами Зла, царящими на Кэмино Ризл, и силами Добра, пытающимися выйти из тупика, вырваться за пределы тяжелых стен, огораживающих сцену. Союзниками Килроя выступают Байрон, Дон Кихот и другие великие человеколюбцы.

Уильямс завершает драму оптимистической концовкой: Килрой преодолевает страх перед преследователями и находит в конце концов силы пересечь Тегга Incognita. В «Пути действительности» Уильямс без обвиняков обратился к большим общественным ситуациям. Но что станет с его героем в послесценической жизни — не угадать. Он отправляет Килроя буквально в «неизведанную землю». Эмпирик по мировоззрению, Уильямс противопоставляет хищному, калечащему личность обществу романтически отвлеченную веру в то, что «фиалки в горах могут сломать скалы».

— В предисловии к «Пути действительности» Уильямс развивает свою концепцию «нового пластического театра»: «Цвет, изящество, легкость, структурный узор движений, быстрое взаимодействие живых людей... Это не слова на бумаге, не мысли и не суждения автора, не затасканные понятия, собираемые с полок общедоступных библиотек». Суммируя свои замечания, драматург делает вывод: «Символы — естественный язык драмы», а текст лишь «формула существования спектакля, чертеж, по которому надо строить здание».

Уильямс последователен в применении творческих принципов к практике. В драме много красок, движений, звуков. Диалог, как всегда, лаконичен, точен, служит как бы пружиной действия. Но главную смысловую функцию выполняет не текст, а физические действия, пантомима, сценические эффекты — световые и шумовые, словом — зрительные образы. Драматург так увлекается «математикой образотворчества», что принижается роль *слова*. И это отнюдь не способствует целостности спектакля. Естественно, что формалистические тенденции в творчестве Уильямса особенно ощутимы в «Пути действительности» — пьесе, обладающей большей, чем другие его произведения, широтой социального диапазона.

«Кошка на раскаленной крыше». В пьесе «Кошка на раскаленной крыше» («Cat On a Hot Tin Roof», 1955) писатель возвращается к исследованию нравов Юга. Он вводит зрителя в дом богатого плантатора Поллита, умирающего от рака. Как стервятники, кружат вокруг десяти тысяч акров плодороднейшей земли в районе Дельты его сын с женой. Приманка, на которую может клюнуть Большой папочка, — их чада, числом пять... Другой, любимый сын Брик — безнадежный алкоголик и не хочет подарить отцу наследника, и жена его, Мэгги-кошечка, беснуется, видя, как уползают из рук денежки свекра; отсюда, между прочим, и необычное название пьесы, дающее повод к односторонним толкованиям ее в духе фрейдизма. Мэгги — «кошка на раскаленной крыше», потому

что всю жизнь, по ее собственным словам, «была чертовски, до отращения бедна». Согласно авторским указаниям, обстановка должна быть преимущественно традиционной, а текст «реалистичский, доходящий до золяизма», как выразился один критик.

Уильямса резко упрекали за мотивы сексуальной извращенности в его произведениях. Но в том-то и дело, что в этой пьесе почти не осталось эстетского любования патологией, которое характерно для некоторых его рассказов («Однорукий», «Черный массажист») и в меньшей степени — для «Трамвая...», хотя и здесь писатель отдает дань модным в западном театре сексу и жестокости.

Уильямс обратился к классической теме литературы критического реализма — страшной власти денег. Ситуация даже тривиальна: любящие родственнички лихорадочно поджидают своей доли наследства. А пока — интригуют, грызутся, словно пауки в банке, из-за будущих долларов и акров. «Ложь — вот наш образ жизни» — эти слова Брика определяют смысл пьесы.

Ложь, ненависть, отчуждение, жадность, похоть, расчет, которые клеймом ложатся на все человеческие отношения, — все это говорит о том, что Уильямс «понимал, что его персонажи и их проблемы являются продуктом определенной социальной и исторической ситуации»¹, как писал американский критик-марксист С. Финкелстайн. Но пьесе присущи и слабости. В ней противопоставлены страшный, порочный, больной мир, воплощенный в умирающем от рака Большом папочке, и — ранимый, жаждущий чистоты и забвения, но слабый, решительно не способный к действию Брик. Подлинного драматургического конфликта не возникает. Уильямс не высказывает по сути дела своей точки зрения: «Над происходящим в пьесе вершится моральный суд, но приговор так и не выносится»², — верно заметил Артур Миллер.

Нисхождение Орфея. «Орфей опускается в ад» («Orpheus Descending», 1957) — драма, вобравшая темы и образы Уильямса, точно так же как сильные и слабые стороны его дарования. Орфей в пьесе зовут Вэл Зевьер. Он бродит со своей подругой-гитарой по дорогам американского Юга. Судьба приводит его в забытый богом и людьми городок на Миссисипи. Здесь-то и находит он свою Эвридику — жену Джейба Торренса, столпа общества в Двуречье. За сугубо личными отношениями персонажей угадывается нечто большее — спертая атмосфера американской провинции, жестокая сила, убивающая любовь и красоту, ярая нетерпимость к пришлым, к людям иного склада, денежный расчет, преступления, лицемерные холодные существа, как бы продолжающие галерею обитате-

¹ С. Финкелстайн. Экзистенциализм и проблемы отчуждения в американской литературе. М., 1967, стр. 232.

² «American Playwrights on Drama», 1965, p. 150.

лей фолкнеровской Иокнапатофы. Может стать предметом исследования то, каким образом преломляется в характерах Уильямса социальная причинность, остающаяся в основном за пределами драматического действия его пьес.

Вэл и Лейди — первые, пожалуй, люди в мире Уильямса, которые начинают задумываться над механикой жизни. Робко, неуверенно, словно вслепую нащупывают они ответы на мучительные вопросы своего бытия. Оба твердо знают уже, что «распутство — это не ответ». Оба соглашаются, что любовь, которая прежде лечила горести и неудачи беззащитных, это — «липовый ответ». Они оба готовы отстаивать свою мечту, пусть пока только о «новом саде». Они поняли «самое главное», по словам Лейди: «человек не должен сдаваться».

В образе Вэла и Лейди писатель достигает большой художественной выразительности. Ему удается то, что редко удавалось прежде, — сблизить обобщенность символа с конкретностью детали, равно отдалиться от романтической неясности и натуралистического правдоподобия.

Волей автора Вэл наиболее выразительно высказал *idée fixe* Теннесси Уильямса: «Все мы приговорены к пожизненному одиночному заключению в собственной шкуре!» Но Уильямс пытается бороться с одиночеством. Польский критик Ежи Теплиц, рассматривая влияние драматургии писателя на американский кинематограф, сформулировал принципиальное направление творчества Уильямса: «Суть драматургических конфликтов все та же: одиночество стремится к любви, а любовь разрушается, ибо для нее нет места в мире»¹.

Пьесы 60-х годов. При всей своей склонности к болезненной живописности и надрывности Уильямс обильно черпает из христианской мифологии и словаря. Последние его драмы постепенно утрачивают черты игровой пьесы и превращаются в современное моралите, и искусство строить драматургический характер подчинено скорее идее широких аллегорических обобщений.

В пьесе «Ночь игуаны» («*The Night of Iguana*», 1961) развивается тезис о несвободе личности в обществе, который последовательно иллюстрируется отношениями между людьми, случайно оказавшимися вместе на одну ночь под крышей пансиона «Коста Верде» где-то в Мексике. Внизу под верандой напрасно рвется, стараясь освободиться от веревки, пойманная огромная ящерица. Точно так же напрасно пытаются выйти из одиночных камер отчаяния действующие лица этой «*pièce au clef*» — «пьесы с ключом».

Есть, по-видимому, определенная закономерность в том, что американские писатели-реалисты обращаются к развернутой метаформе, символу всякий раз, когда речь о положении человека в

¹ Ежи Теплиц. Кино и телевидение в США. М., 1966, стр. 107.

буржуазном обществе заходит в широком философском плане — вспомним хемингуэевскую Рыбу или стейнбековскую Жемчужину. Еще более близкая аналогия напрашивается с повестью А. Миллера «Неприкаянные», где трое вольных, не желающих быть прирученными повседневностью приятелей охотятся на мустангов, хотя и сами в глубине души догадываются, что свобода их иллюзорна, что им, как и диким лошадям, никуда не уйти.

Прежде герои Уильямса видели избавление преимущественно в чувственной любви. Здесь же появляются люди, которые ищут избавления в стоическом терпении, в вере, в искусстве.

Жалок и одинок герой пьесы Лоренс Шэннон, распутник, расстрига, развалина. Навидавшись ужасов в своих скитаниях по «подземному миру», он проклял бога, этого «жестокоего старого уголовного», который «безжалостно карает тех, кого сам же создал, за собственные ошибки, допущенные при их сотворении». Но отринув бога, то есть высший нравственный закон, он, существующий между бравадой и отчаянием, живущий двойной жизнью — реальной и выдуманной, оказался перед самым старым вопросом в мире — «потребность верить во что-нибудь или в кого-нибудь... в кого угодно и во что угодно...» В этой душевной смятенности, безнадежности, во взгляде на отчужденность как извечное человеческое состояние обнаруживается склонность Уильямса к экзистенциалистской философии.

Последовательные художники-экзистенциалисты усматривают выход из «экзистенциалистского затруднения» в мужестве перед абсурдностью мира. Уильямс добавляет к этому смирение. «Мы все в конце концов смиряемся с чем-нибудь или с кем-нибудь, — констатирует художник Ханна Джелкс. — И хорошо еще, может быть, даже особое счастье, если с кем-нибудь, а не с чем-нибудь».

Отчаяние и страсти персонажей Уильямса постепенно уступают место страстопримству. Такая же умиротворенность нисходит на Криса, героя следующей пьесы драматурга — «Соловья баснями не кормят» («The Milk Train Doesn't Stop Here Any More», 1963). Крис хочет научиться «жить и умереть с большим достоинством, нежели умеет большинство из нас... не пугаться незнания того, чего не дано знать, примириться с тем, что мы ничего не знаем, кроме того, что в данное мгновение мы существуем, — и не узнаем до тех пор, пока не перестанем существовать, и примириться с этим мгновением». Происходит парадоксальное на первый взгляд сближение Уильямса с концепциями театра абсурда, в частности с «Крошкой Алисой» Эдварда Олби.

Именно в образе Ханны Джелкс, человека искусства и труднейшей судьбы (недаром она напоминает «ожившую средневековую статую святой из готического собора»), воплощается столь близкое сердцу Уильямса понимание, сострадание, терпение. Именно ей принадлежит столь приложимый к творчеству драматурга афоризм: «Ничто человеческое не вызывает во мне отвращения, кроме

злости и жестокости». Она видит в своих рисунках средство защиты от грязи окружающего мира и средство утишить боль души: «Моя работа — это терапия трудом, которую я себе прописала».

Приживала и поэт битнического толка, Крис, герой пьесы «Соловья баснями не кормят», словно родной брат Лоуренса Шэннона: как и тот, он изломан и издерган и тоже «жаждет служить какой-нибудь цели, а взамен получить временный приют... и обрести ощущение реальности». Для этого он, как на Голгофу, взбирается на недоступную скалу, нависшую над «Дивина Костьера» («Божественный берег») в Средиземноморье, и попадает в роскошную запоедную виллу умирающей Флоры Гофорт — «международной красавицы», а попросту говоря, великосветской шлюхи, пережившей четырех мужей и несметное количество любовников.

Черты святости у Криса приобретают оттенок прямо-таки символический. Он будто современный мессия, пускающийся в путь со специальной миссией — принести утешение страждущим и умирающим.

Ненасытная Флора, обвешанная драгоценностями, уже на пороге смерти пытается соблазнить гостя. Она предлагает Крису себя, а тот ей — сострадание. Тут она и произносит фразу, которую драматург вынес в название пьесы.

Трудно отделаться от ощущения, что богатая и бессильная, жестокая и жадная, циничная и непристойная Флора, исповедующая философию «хватай, отвоевывай — или ходи голодным!», это «умирающее чудовище», по словам ее секретарши Блэки, не просто драматургический характер. Кое-какие детали позволяют предположить широкую его аллегоричность.

Есть особый смысл в том, как меняются со временем, становясь все отвратительнее, характеры тех, кто олицетворяет эгоизм, грязь, насилие. Поначалу это молодой практичный Джим О'Коннор из «Стеклянного зверинца», уповающий на «три кита демократии: знание, деньги, силу», — типичное воплощение безобидной как будто философии пользы, против которой так восстает драматург всем своим творчеством. Затем Джон Бьюкенен из «Лета и дыма» — «материалист», оценивающий все на свет субъективной меркой личной удовлетворенности. В том же ряду стоит наглый Комми-воажер, избивающий шофера Альваро («Вытатуированная роза»). Еще более чудовищна фигура Босса Финли из пьесы «Сладкоголовая птичка — юность» («Sweet Bird of Youth», 1959), воинствующего политикана-расиста, одержимого патологическим влечением к собственной дочери и сознанием своих старческих недугов. Как безликие и бездушные марионетки, маршируют по сцене фашисты в «Ночи игуаны», прибывшие отдохнуть в Мексику. Не случайно тяжело болен плантатор Поллит — Большой папочка из «Кошки...», циник и деспот. Не случайно умирает от рака законодатель южных нравов торговец и линчеватель Джейб Торренс. Не случайно на

пороге смерти — дряхлеющая развратная Флора Гофорт. Эти люди, одерживающие вроде бы сценическую победу, на самом деле *мертвецы*. Они хватаются обеими руками за жизнь, но, разжимая кулак, видят пустоту. Драматург констатирует обреченность развращенного, большого общества, которое он наблюдает.

Творчество Уильямса не выбивалось заметно из русла послевоенного театра США и, конечно, зависело от обстановки в стране, от настроений художественной интеллигенции, наконец от моды. Именно в конце 40-х годов, когда американская драма сильнее всего была затронута декадансом, появился «Трамвай «Желание». Напротив, «Кошка на раскаленной крыше» и «Орфей» относятся к середине 50-х годов, к периоду относительного укрепления позиций реалистического искусства в США. Конечно, развитие Уильямса как драматического писателя никак нельзя представить в виде некоей поднимающейся кривой. После «Орфея» он сочинил ущербную пьесу «Внезапно прошлым летом» («Suddenly Last Summer», 1958), где затронул тему гомосексуализма и чело-веконенавистничества. Драматизм тут достигается антихудожественными средствами, сочетающимися с религиозной символикой. Болезненные стороны таланта Уильямса очевидны и в пьесе «Сладкоголосая птичка — юность». Похоть и жадность — неизменные спутники жизни, пытается уверить автор. Ссылка героя пьесы на «нашего общего врага — быстротечное время» фальшива эмоционально и по существу. Уэйну Чансу пока не грозит, как Флоре Гофорт, старость — ему угрожает унизительная операция, которая, по мнению драматурга, должна символизировать несостоятельность и деградацию современного человека.

Неизбывная тоска по чистоте и справедливости — и неверие в их достижимость; почти сентиментальная нежность к обездоленным и беззащитным — и воспевание чувственности, примитивности; натуралистическая зоркость — и социальная слепота. Эти сложные, сплетающиеся в тугой узел противоречий, черты мироощущения Теннесси Уильямса определяют эклектичность его художественного метода.

Норман Мейлер

Своим первым романом «Обнаженные и мертвые» («The Naked and the Dead», 1948) Норман Мейлер (Norman Mailer, р. 1923) сразу привлек к себе внимание критики и читателей. Роман, правдивый до жестокости, так и остался одной из лучших американских книг о второй мировой войне. Молодой писатель стремился прорваться сквозь все привычные представления, сквозь все формы лжи к собственным, солдатским, непосредственным ощущениям войны, к своему опыту, в котором искал опыт общезначимый. Солдаты и офицеры из романа Мейлера в подавляющем большинстве равнодушны к целям войны. Автор словно колеблется в своем отношении к человеку — то человечность поругана, искалечена, сломана военной машиной, то люди изображаются так, будто они и не заслуживают лучшей участи. Роман построен, как мозаика, собранная из внутренних монологов, исповедей, дневников и «сырых» фактов жизни, назначение которых — передать самый гул времени (подобно тому как это делал Дос Пассос в трилогии «США»).

Среди художественных открытий Мейлера — образ генерала Каммингса. Он яркий реакционер, уверенный в том, что война против Гитлера — ошибка; что воевать надо против Советской России. Он презирает народ, интеллигенцию, рассчитывает на самые низменные инстинкты, на врожденную испорченность человека.

У Каммингса — последовательная система взглядов, он убежден в своей правоте. «Вы дурак, если не понимаете, что наступил век реакционеров, их тысячелетнее царство». В многочисленных интеллектуальных поединках с либеральным интеллигентом лейтенантом Хирном (до войны Хирн симпатизировал левым) генерал Каммингс побеждает — правда лишь административно, в порядке субординации. Человек должен стать придатком к машине; добровольно он этого не сделает, следовательно, надо его заставить, заставить при помощи «лестницы страха». Сверху вниз передается страх — люди повинуются, ломаются.

Дальнейшая литературная судьба Мейлера несколько разочаровала тех, кто возлагал на него — и не зря — большие надежды. Роман следовал за романом: «Берега варварства» («Barbary Shore», 1951), «Олений заповедник» («The Deer Park», 1955), «Американская мечта» («The American Dream», 1966).

«Американская мечта», как и «Олений заповедник», — резкое отрицание современной американской жизни, отрицание на грани патологии.

Но талант его не умер. Как и некоторые другие романисты (например, Болдуин), он сильнее в публицистике, чем в беллетристике. Страстная сила отрицания поражает и в эссе «Белый негр» (1957) и в лучших частях книги «Самореклама» («Advertisements for Myself», 1960).

В публицистике Мейлера (особенно в книге «Каннибалы и христиане» — «Cannibals and Christians», 1966) множество точных наблюдений над современной Америкой, горьких истин. «Страна больна» — это одна из сквозных мыслей его творчества.

Передать содержание романа Мейлера «Почему мы во Вьетнаме?» («Why are we in Vietnam», 1967) чрезвычайно трудно. Выделим то, что поддается рациональному восприятию и, следовательно, простому пересказу: восемнадцатилетний парень по прозвищу Д. Ж. со своим другом и с отцом — главой крупной корпорации — отправляется на Аляску охотиться на медведя. Медведя в конце концов застрелили. А юношам предстоит призыв в армию и отправка во Вьетнам.

Но эта информация ни в какой степени не представляет роман. Когда Мейлер, к примеру, пишет о самой охоте, он словно и впрямь влезает в медвежью шкуру; автор мучительно преодолевает безыязкость и банальность, он ищет, как передать запах медведя, его рычание, умирание смертельно раненного зверя. Сами поиски приближают читателя к состояниям персонажей... Язык, которым говорит герой, таков, что рядом с ним язык Холдена Колфилда годится, пожалуй, лишь для институтов благородных девиц.

Читать этот роман — все равно, что воспринимать «магнитоленту сознания»: сумятица того, что герой слышал, думал, читал, — и все это в «сыром, неперевавленном» виде. И все же в этой трудной, неприятной, порой и отталкивающей книге покрывает страсть. Такой накал, такой взрыв темперамента, который в современной американской литературе можно найти только, пожалуй, у Джеймса Болдуина. Весь этот шквал обрушивается на сытое, самодовольное существование, на стремление к комфорту, на слепоту. Отвратительна Мейлеру и застылость, окаменелость нравственных устоев. Каждой книгой он словно спрашивает читателя: неужели вам все ясно? Неужели вы знаете, что хорошо, что плохо? Я не знаю?..

С языком писатель обращается, как фокусник: жонглирует словами, выворачивает их, играет уменьшительными и сокращенными, суффиксами и окончаниями. Впервые у Мейлера так проникновенно изображена природа.

В романе «Почему мы во Вьетнаме?» опять проявились и талант Мейлера и глубокие противоречия этого таланта.

Свою позицию по отношению к грязной войне Мейлер выразил не только в романе. В октябре 1967 г. он стал одним из руководителей антивоенной демонстрации у ступеней Пентагона, попал в тюрьму. Весной 1968 г. издана его публицистическая книга «Армии ночи» («The Armies of Night»). Как и некоторые другие его произведения, это — документ (здесь запечатлена сама стычка) и одновременно размышления писателя об американской оппозиции; о ее силе и слабостях.

Оценка книг Мейлера в критике далеко не единодушна. Его талант, его мужество привлекают; его самовлюбленность, страсть к рекламе, сосредоточенность на сексе отталкивают. Но мало кого книги Мейлера, личность Мейлера оставляют равнодушным.

Джеймс Джонс

«Когда-нибудь один из них напишет книгу обо всем об этом, но никто из них не поверит этой книге, потому что никто из них не будет помнить об этом так» — этими словами заканчивается четвертый роман Джонса (James Jones, р. 1921) «Тонкая красная линия» («The Thin Red Line», 1962). Эти слова могут быть сказаны обо всех книгах Джонса. Их не поймут и в них не поверят не только те, кто там не был, кто всего этого не испытал. Не поймут и не поверят и те, с кем автор делил хлеб и палатки, страх и кровь. Отсюда — горечь, насквозь пропитывающая его романы.

Писатель как бы хочет сказать: вы не поверите, не захотите поверить моей книге еще и потому, что правда о человеке ужасна.

Герой первого романа «Отсюда и в вечность» («From Here to Eternity», 1951) солдат Прюитт — человек добрый, мягкий, он пытается сопротивляться окружающим его негодьям и оградить себя от калечащей военной машины. Он отказывается принимать участие в армейских состязаниях по боксу, чтобы как-то отделиться от остальных. Он музыкально одарен; его игра на рожке тоже становится формой самообороны, защитой, убежищем.

Принудительный коллективизм казармы рождает непреодолимую и тщетную тягу к уединению. Но это потребность именно в уединении, а не в одиночестве. Прюитт все время порывается к другим, ищет связей с другими людьми.

Трагична любовь Прюитта к проститутке Лоррен — взаимная, нежная, хотя и возникшая в уродливых, чудовищных условиях, в публичном доме. Прюитт живет с Лоррен, как добрый, ласковый муж с хорошей женой. Он размышляет: «...в этом мире, пока все в нем устроено так, как сейчас, самое трудное — распознать, что настоящее, а что иллюзия, ощутить дыхание другого человеческого существа, ощутить это дыхание сквозь стены, искусственно изготовленные стены современной техники и комфорта, которые все-

гда стоят между людьми; самое трудное — отделить человека от той роли, которую он играет, узнать, что перед тобой: действительно ли сам человек или его сегодняшняя роль. Это было труднее всего, — продолжал он думать, — потому что ведь каждая пчела из своей собственной плоти создает воск, чтобы запечатать свою ячейку улья, чтобы защитить свой мед. Но я прорвусь сквозь все, я хоть на этот раз прорвусь...»

Прюитт — «естественный человек», попавший в условия войны. Военная машина жмет, теснит; она ненавистна ему, как всякая иная машина. И он бессилен противостоять ей. Прорваться не удалось. Прюитт погиб.

Резкая критика несправедливого общественного строя сочетается с настроениями глубокой безнадежности. Такова судьба солдата и, шире, такова судьба человека, так было, есть и будет отныне и во веки веков...

Натуралистические тенденции, свойственные первой книге, дают себя знать все сильнее и отчетливее во второй книге — «В спешке» («Some Came Running», 1957) — о солдате, вернувшемся домой. Роман огромен, и объем необязателен, немотивирован художественно. Бесконечные детали нанизываются одна на другую. Как и Мейлер, Джонс широко вводит в книгу солдатский жаргон — вплоть до матерной ругани.

В повести «Пистолет» («The Pistol», 1959) и в романе «Тонкая красная линия» («The Thin Red Line», 1962) Джонс вновь и вновь возвращается к войне. Главная тема выражена уже в заглавии: тонкая черта между безумием и нормой. Тонкая черта между человеком и животным. Между жизнью и смертью. И черта эта окрашена кровью.

Персонажи подавлены сексуальными комплексами, кошмарами. Смакуются зверства, чудовищна пьяная оргия после победы.

И в предшествующих произведениях Джонса были эти элементы, но здесь они значительно усиливаются. (В одном интервью Джонс сказал: «Глядя назад, на роман «Отсюда и в вечность», я чувствую, что это была очень романтическая книга... Я больше не верю в людей так, как верил раньше».) В «Тонкой красной линии» разрабатываются те же проблемы, которые характерны для многих романов о современной действительности: слабость и даже ничтожность личности в механизированном и бездушном обществе. И если Прюитт противостоял армии, то в этой книге робкие попытки протеста обречены, гибнут в самом начале.

На многих страницах романа «Тонкая красная линия» произносятся, выкрикиваются проклятия человечеству. Затерянные в джунглях люди, убивающие и убиваемые, не понимающие, зачем они это делают, истошно кричат: к черту человечество! А сердце разрывается от боли за это самое поруганное человечество; только эта боль и стоит между Джонсом и горькой клеветой на тех, кто погиб, и тех, кто выжил.

«Нет ни одного современного писателя, который описал бы этот процесс расчеловечивания с большей силой, чем Джеймс Джонс, с большим пониманием каждого человека»¹, — пишет критик Максвелл Гейсмар.

Роберт Пенн Уоррен

Р. П. Уоррен (Robert Penn Warren) родился в 1905 г. на Юге США. В молодости он принадлежал к группе южных поэтов, в 1930 г. стал одним из участников сборника «Мое кредо: Юг и аграрная традиция». В этом сборнике прозаики, поэты, публицисты подвергали резкой критике капиталистическую цивилизацию Севера и противопоставляли новому богу — прогрессу мифы о добром старом времени, о старом Юге.

Большинство авторов занимали консервативные или даже реакционные позиции. Молодой Уоррен отстаивал необходимость сегрегации — от этих взглядов он впоследствии отказался.

В романах, стихах и статьях Уоррена критически изображаются неизбежные последствия буржуазного прогресса — жадность, корысть, разъедающий индивидуализм, отсутствие устойчивых нравственных ценностей. В его книгах постоянно присутствует история: и в исторических сюжетах и в том ощущении протяженности, «почвенности», которое так свойственно писателям Юга. Лучшая его книга — роман «Вся королевская рать» («All the King's Men»), опубликованный в 1946 г., третий по счету² и наиболее известный; книга многократно переиздавалась, инсценирована. За этот роман Уоррен был награжден Пулитцеровской премией (эту премию Уоррен получил и во второй раз, в 1957 г. за стихотворный сборник «Обещания»).

Книга написана от первого лица — рассказывает журналист Джек Берден, один из самых близких Вилли Старку людей, его помощник, его доверенное лицо.

С тех первых строк, когда читатель попадает в головную машину, в которой несется по шоссе губернатор Вилли Старк, а за ним целый кортеж (вся его рать), сюжет начинает стремительно развиваться. В основе головокружительной карьеры героя — подлинные события, история губернатора Луизианы Хью Лонга.

Жизнь таких, как Лонг, послужила темой многих американских книг («У нас это невозможно» Синклера Льюиса, «Номер первый» Дос Пассоса и другие). Роман Уоррена — в отличие от условности, гротеска Льюиса — почти традиционен. Несколько старомодна даже его познавательность: ведь из этой книги действительно можно многое просто узнать о самом механизме политической машины США.

¹ «The New York Times» от 15.IX.1962.

² Другие романы Уоррена — «Банда ангелов» («Band of Angels», 1955), «Пещера» («The Cave», 1959), «Пустыня» («The Wilderness», 1961).

Но сказанное никоим образом не означает, что Уоррен написал социологический трактат. Нет, это именно роман, где есть свое особое исследование — исследование характера, характера политического демагога, диктатора национально-американского, причем специфически южного толка, в 20—30-е годы. И вместе с тем в характере Вилли Старка схвачены черты фашиствующего демагога любой страны и любого времени.

Характер Старка возникает в совокупности обстоятельств — социальных, исторических, биографических, психологических. Много в этом характере не расшифровать путем логическим, есть в нем и нечто иррациональное. Увлекательность книги прежде всего и обуславливается развитием этого характера, развитием непредвиденным, подчас неожиданным, не поддающимся простому моделированию.

В американской критике раздавались упреки в адрес Уоррена за «идеализацию» Вилли Старка; говорилось, что негодяй, фашист должен предстать перед читателями как характер четкий и однолинейный. Уоррен пошел по другому пути. Созданный им характер — разоблачение более глубокое, не просто публицистическое, но именно *художественное*, не исключающее ни сочувствия, ни понимания, ни просто справедливости.

Добиваясь и добившись власти, Старк не брезгует никакими средствами для достижения своих целей; подкуп, шантаж, запугивание, обман — все идет в ход. Он твердо убежден в том, что люди «наполовину рабы, наполовину мерзавцы», он прямо говорит: «лес рубят — щепки летят». Он выступает с критикой буржуазной демократии, ее ограниченности. Но это критика справа, с полуфашистских позиций. Он средоточие энергии, он «делатель». Его деятельность во многом спекулятивна, но это спекуляция на реальных нуждах людей, и нужды эти частично удовлетворяются. Правда, он мастер демократической «показухи» и потому с каждого, самого малого, дела снимает десятикратный, а то и двадцатикратный пропагандистский «урожай».

И построенные им дороги, и прядь волос, свисающая на лоб, и жест, отработанный перед зеркалом, — все это приводит на память Гитлера в сочетании с брехтовским Артуро Уи.

Уоррен изображает не только силу власти, но и привлекательность власти; недаром он отдает Старку любовь женщин, недаром так долго, так невообразимо долго служит Старку рассказчик Джек Берден, человек, наделенный умом и совестью (впрочем, совесть его надолго засышает).

В изображении Уоррена Вилли Старк — это не только сам Старк, не только сумма его качеств, дел, поступков — нет, это и его окружение. Он — это и подобранный им штат, как всегда зеркально отражающий разные стороны Хозяина. Он — и те тысячи, кому он пожимал руки, спрашивал о здоровье, кто за него голосовал. Он — это и толпа, испушенно, восторженно скандирующая

«Хотим Вилли!» (в штате Луизианна до сих пор празднуется день рождения Хью Лонга). Он — это те, кто истово верил при его жизни и после смерти, что Вилли был великим человеком; иначе зачем же они на него трудились, теряя себя, восхваляли, строили ему пьедестал? Вилли — их создание. Они его заслужили.

Уоррен пристально изучал Хью Лонга и ему подобных, наблюдал диалектику взаимоотношений диктатора и толпы у себя дома. Но не случайно роман появился именно в 1945 г.: разгром немецкого фашизма наглядно обнажил самоубийственную его суть, несущую неизбежную гибель не только жертвам, но и палачам; обнажилась смертельная необратимость явления, которое невозможно сводить к одному только Гитлеру и его присным.

История рассказчика Джека Бердена — сложное сочетание иллюзий и реальности. Джек усваивает немало уроков Хозяина. Их взаимоотношения воплощают вечную борьбу между идеалистом и циником и победу циника, хотя и не окончательную. Джек Берден возрождается. «Вся королевская рать» — это также и роман воспитания. Впрочем, эта линия романа неизмеримо слабее, чем история самого Старка.

Исследователь литературы современного Юга Луис Рабин справедливо утверждает, что Уоррен «коснулся одного из важнейших, трагических вопросов Американского опыта — вопроса об источнике власти, практике власти и злоупотреблении властью, о большой политической власти в демократическом обществе и об ответственности индивида по отношению к этому обществу и к самому себе... Автор поднимается над политической злободневностью; книга становится притчей о судьбе человека в мире современной власти»¹.

Джером Сэлинджер

Сэлинджер так ненавидит всякую рекламу, обычные в Америке крикливые описания частной жизни замечательных людей, что о нем самом, о его биографии, взглядах на мир, политических настроениях и литературных вкусах известно очень мало.

Джером Сэлинджер (Jerome David Salinger) родился в 1919 г. Его отец торговал колбасами и сырами, хотел и сына заставить продолжать свое дело. Джером учился в трех колледжах (но не окончил ни одного), учился и в Пенсильванской военной академии. Там-то он и начал писать, укрываясь с головой одеялом, при свете карманного фонарика. В 1940 г. опубликовал свой первый рассказ — «Молодые люди». Четыре года провел в армии, был на фронте. Его рассказы читал Хемингуэй и, встретившись с молодым автором в 1944 г. в Нормандии, сказал ему: «Вы чертовски талантливы».

¹ Lewis D. Rubin, Jr. The Faraway Country. Siettle, 1963, p. 106.

Читая роман Сэлинджера «Над пропастью во ржи» (буквально: «Ловец во ржи» — «The Catcher in the Rye», 1951)¹, испытываешь ощущение уже знакомого, даже примелькавшегося.

И действительно, сколько за эти годы появилось и в Америке и в других странах (включая СССР) похожих книг и фильмов, построенных на доверительной, личной интонации (это только с тобой, читатель, и только сейчас, сию минуту делится герой своими сомнениями, своими горестями); сколько книг, где до основания выкорчевана вся «давидкошперфильдовская муть», скольких родственников Холдена Колфилда мы перевидали — инфантильных молодых людей, которые в шестнадцать лет ведут себя так, как будто им тринадцать, а в двадцать четыре — как будто им шестнадцать!

Но это ощущение лишь в первые минуты мешает вернуться к Сэлинджеру. Перечитываешь роман, и воспоминания о знакомом, покоем отлетают, отлетает вся наносная шелуха эпитонства, и остается неповторимая книга, ее неповторимый герой. Как всегда, остается искусство.

Прежде всего героя слышишь. Сразу слышишь, что в тот день, с которого Холден Колфилд начинает рассказ, — в день футбольного матча, он был очень раздражен. «Дурацкое детство», «Сумасшедшая история», «Гнусная школа», директор — «трепло несусветное», «вонючая комната» — это все только на первых двух страницах. Все его раздражает, все ему отвратительно.

Само болезненное возбуждение героя сообщает прозе Сэлинджера некое добавочное качество, ту степень проясненности, резкости восприятия людей и событий, которая часто бывает накануне тяжелой болезни. Но это вовсе не «патологическое» зрение. Заболевающий мальчик смотрит на мир трезво, верно, он видит многое, что скрыто от других дривычк^{ой}, приспособлением, корыстной зависимостью. Недаром ведь здесь же, на первых страницах издевается Холден над претензиями школы в Пэнси: «С 1888 года в нашей школе выковыывают смелых и благородных юношей». Вот уж липа! Никого они там не выковыывают, да и в других школах тоже. И ни одного «благородного и смелого» я не встречал, ну, может быть, есть там один-два — и обчелся. Да и то они такими были до школы». Это уже не «дурацкая пушка», это всерьез, о самом главном.

Автор знакомит нас с героем в момент острого нравственного кризиса, в момент, когда столкновение с окружающим оказалось для Холдена невыносимым.

Подобные кризисы часто испытывают незащищенные подростки. Испытывают, когда из страны золотого детства, из сказочной страны, где все говорят правду и все получают по заслугам,

¹ Русский перевод опубликован в 1960 г.

попадают в реальный мир, где видимость не соответствует сущности, где добродетель не торжествует, а порок не наказывается.

Холден способен на глубокие, искренние чувства, он жаждет полной правды, чистоты, естественности в отношениях между людьми; он жаждет общения, а натывается на глухие стены, видит, что все загрязнено расчетом, ложью, взаимным отчуждением.

Сам на редкость чувствительный, Холден и в других людях предполагает эту душевную тонкость, и ему нестерпимо обидно, когда он встречает грубость, хамство, нравственную глухоту.

Как и многих шестнадцатилетних юношей, Холдена мучительно волнует тайна пола. Ему глубоко отвратительны те легкие связи, которыми хвастаются его сверстники. Он бессознательно тянется к другому: он ищет одну-единственную девушку, ее он видит в мечтах, к ней он стремится, стесняясь собственного целомудрия.

Истинная чистота Холдена проявляется в сцене с проституткой в отеле. Ему страшно и стыдно, что человеческое тело — то самое таинственное и прекрасное женское тело, о котором он грезил, — может быть предметом купли и продажи. Как страшно, что эта юная девушка, почти девочка, пришла к нему в номер не потому, что ей хочется быть именно с ним, что она избрала его. Она пришла деловито, потому что это ее бизнес, она хочет скорей закончить и уйти, и придет она к любому, кто ей заплатит.

Интересно рассмотреть один эпизод романа как «срез» (главу семнадцатую): ведь в каждом из эпизодов характер просвечивает целиком (в этом сказывается и происхождение книги — она возникла из отдельных новелл).

Холден должен встретиться со своей подружкой Салли, он ждет ее в вестибюле гостиницы, идет с ней в театр и на каток, и свидание кончается резкой ссорой.

Пока Холден ждет Салли, он разглядывает проходящих девочек. Все нормально, естественно. И вдруг — мимолетная, но горькая, да и странная для шестнадцатилетнего мальчика перед свиданием мысль-предчувствие: а ведь ничего хорошего с ними, со всеми этими девочками, не будет, когда они вырастут. Эта промелькнувшая мысль как сигнал бедствия: и в большом мире и в его, холденовском, ничего хорошего не будет...

Салли — девочка как девочка, обыкновенная, хорошенькая, кокетливая. Чуть-чуть лицемерная, чуть-чуть любит «выставляться». Она, как и большинство людей, не придает особого значения словам, которые произносит. А для Холдена каждое слово есть истина. Бог, вещи должны называться своими именами, а если нет, так это для него — мука, почти физическая мука! Говорит Салли о прославленных актерах, повторяя много раз слышанное: «Ланты — прелесть», или встретилась Салли в фойе театра со своим знакомым и они преувеличенно радуются друг другу, ну что тут

особенного, задевающего? А для Холдена все это нестерпимо. Он во всем доходит до крайней черты, до предела. И требует того же от Салли. «Ты ненавидишь школу? Нет, ты скажи, ты ее ненавидишь?» Салли не такая уж ревностная ученица, но ей чужд сам этот строй ощущений. Почему, собственно, она должна *ненавидеть* школу?

Холден еще не перестал любоваться Салли, но каждое ее слово, каждое движение, ее бессознательное лицемерие его раздражают, возмущают. И тем не менее именно ей, Салли, внезапно, неожиданно для самого себя, Холден предлагает бежать. Не то чтобы на край света, нет, он предлагает взять машину у знакомого парня и в хижине у ручья. Вечная мальчишеская мечта, но выраженная, как все у Холдена, странно, не вовремя, с нервной категоричностью, наталкивается на спокойную рассудительность вполне приземленной девочки.

И тогда Холден очень точно и зло формулирует ее жизненные планы, да и будущее тех девочек, на которых он с восхищением и горечью смотрел в вестибюле: «Никуда мы не поедем, ни в какие «чудесные места», когда я кончу университет, все такое. Ты слушай ушами! Все будет по-другому. Нам придется спускаться в лифте с чемоданами и кучей вещей. Нам придется звонить всем родственникам по телефону, прощаться, а потом посылать им открытки из всяких гостиниц. Я буду работать в какой-нибудь конторе, зарабатывать уйму денег, и ездить на работу в машине или в автобусах по Мэдисон-авеню, и читать газеты, и играть в бридж все вечера, и ходить в кино, смотреть дурацкие короткометражки, и рекламу боевиков, и кинохронику. Кинохронику. О господи боже! Сначала — какие-то скачки, потом дама разбивает бутылки над кораблем, потом шимпанзе едет на велосипеде в брюках. Нет, это все не то! Да ты все равно ни черта не понимаешь!»

Все тут перемешано: и мелочи, и взрослая бессильная ненависть к тому быту, к тому порядку вещей, который большинством принимается как норма. И все пронизано предельным раздражением.

В конце концов Холден срывается, грубо ругает Салли. За что? Формально говоря, Салли в своем возмущении права, а Холден неправ. И все же читателю ближе, милее Холден. Ведь Холден-то стремится к истинному, человеческому общению, а наталкивается везде на холодные стены. Даже совсем юная девушка тоже не способна хоть на минуту зажечься и понять его, просто помечтать.

Мы узнаем о герое много плохого. Он ломается, лжет, трусит, завидует. Наблюдательность его неприятна. Словно сквозь увеличительное стекло, рассматривает он и волосатую грудь и засаленный халат старого учителя Спенсера, и гнилые зубы Экли, и грязную бритву Стредлейтера.

Холден неуклюже, диковато до истерики выражает свои чувства. В день похорон брата ему все стало так отвратительно, что он разбил стекла в отцовском гараже, поранив себе руки.

Временами Холден представляет себе, как он мстит врагам, избивает лифтера Мориса, который обманул и обокрал его; ему кажется, что он бьет неизвестных попляков, которые испещрили похабными надписями школьные и музейные стены. Но все эти битвы — воображаемые. Ребяческое бунтарство Холдена напоминает движения человека во сне: судорожные попытки бежать, ударить — и полная невозможность что-то сделать, ощущение горечи и бессилия.

Славный рыцарь печального образа наносил настоящие удары, хотя и сражался с ветряными мельницами и бурдюками с вином; но способность Дон Кихота к борьбе сама по себе была вне всяких сомнений. Его хилый американский потомок ненавидит реальное зло, но по-настоящему не то что ударить, даже замахнуться не может, рука скована, ноги становятся ватными, ярость уходит в песок.

Бороться с отвратительным ему миром Холден не может. Он хрупок и слаб. И он сам — часть того мира, который отрицает, ненавидит. Его руки связаны не только причастностью к нему, не только личной слабостью, но и пониманием или скорее ощущением, что перед ним — не отдельные гадости, а море бедствий... «Будь у человека хоть миллион лет в распоряжении, все равно ему не стереть всю похабщину со всех стен на свете. Невозможное дело».

История Холдена — исповедь человека, который не может и не хочет изменить мир, а способен лишь с предельной искренностью так увидеть, так показать этот мир, что и нам передается его отращение.

После первой же описанной в книге встречи с миром взрослых (посетив учителя истории Спенсера) Холден горестно замечает: «Мы с ним тянули в разные стороны». И так почти со всеми, кто встречается на его пути в эти печальные трое суток.

Холден живет в совсем ином мире, чем другие люди. В самом деле, кому из благонамеренных жителей Нью-Йорка, кому из родственников Холдена, из его учителей, просто из встречаемых, — кому какое дело до того, куда деваются утки зимой?

Те, кто воспитывает Холдена, в большинстве своем желают ему добра. И они правы, осуждая юношу: человек в шестнадцать лет действительно должен и всерьез подумать о будущем, и перестать метаться, и готовиться к тому, чтобы найти свое место в жизни, хотя бы стремиться к тому, чтобы найти. Да, наконец, уж самое малое — просто как следует учиться, а не проваливать один экзамен за другим. Но до Холдена все эти верные слова и мысли не доходят. И в этом повинен не только Холден и не столько Холден.

Как выглядит в этой книге современное американское общество? Каких людей встретил за свои шестнадцать лет Холден Колфилд?

Директор школы в Элктон-Хилл — двуличный человек, устроивший «показуху» для родителей. Он разительно меняется в зависимости от достатка людей, с которыми разговаривает. Богатый делец Оссенбергер, бывший воспитанник школы в Пэнси (его именем даже назван один из корпусов), прославился тем, что понастроил дешевых похоронных бюро и разбогател. Посещая изредка школу, Оссенбергер пытается учить ее воспитанников христианской морали. «Я чуть не помер, — думает Холден. — Воображаю, как этот сукин сын переводит машину на первую скорость, а сам просит Христа послать ему побольше покойничков». Старший брат рассказывает о войне и армии: и там «было полно сволочей». Сам этот брат, литератор, перестал писать хорошие рассказы, ушел в Голливуд и «продался».

Может быть, и в поведении учителя Антолини дурное просто померещилось подозрительному, находящемуся на грани нервного припадка Холдену, хотя сцена встречи Холдена с Антолини несколько двусмысленна: до конца не вполне ясно, подошел ли учитель к спящему мальчику с грязными намерениями или просто так, чтобы погладить его по голове.

Антолини — один из немногих учителей, к которым Холден относится хорошо. Он говорит с Холденом серьезно. Но, как многие взрослые, родители, педагоги, в разговоре с подростком он озабочен лишь тем, чтобы высказать определенную сумму бесспорных истин, и совершенно глух к реакции слушающего. Между ними нет искры контакта.

И потому слов его Холден не слушает. Не слышит. Антолини говорит о пропасти, в которую кажутся Холден. Но самый их разговор — пример пропасти, разделяющей людей. «Учителя изрекают свои истины — результат опыта всей жизни — через пропасть, а до учеников — на другом, дальнем берегу — доносится лишь ропот волн, шум ветра и обрывки банальностей»¹, — пишет в статье «Разгневанные лица в зеркале» Митчел Уилсон.

Холден — юноша странный, чудаковатый, он сам часто говорит о себе: «ненормальный». И книга, о нем написанная, — странная, непоследовательная, временами капризная.

Словно рефрен, повторяется в книге: «грустно и одиноко», «мне было грустно и одиноко».

С одной стороны, герой стремится к еще большему отъединению от людей: то он мечтает о том, чтобы уйти в монастырь, то хочет стать глухонемым, найти глухонемую жену и поселиться в хижине у ручья. Или, слушая оркестр, решает: «Если бы я был пианистом, я бы заперся в кладовке и там играл». Эти мечты возникают, ко-

¹ «Юность», 1963, № 1, стр. 70—71.

нечно, не только из-за особенностей характера Холдена и его болезненного состояния — эти мечты рождаются прежде всего окружающим укладом, от которого только и хочется, что скрыться.

С другой стороны, он с самого начала бьется во все двери, стучит настойчиво, призывно: где люди? есть ли живая душа? отзовись! Он пытается найти отзвук у шоферов такси, у случайных попутчиков, у товарищей по школе, у соседей по столику в ресторане... Он звонит по телефону разным людям, в том числе и мало знакомым, только чтобы услышать голос человеческий. Но отзвука нет. Многообразный шум большого города — и мертвое, ледяное молчание. Как в пустыне.

Вот юноша и замыкается все больше в себе, вот ему и становится нестерпимым окружающее. Все, о чем он говорит, — а он говорит почти обо всем, — «отвратительное», «чертовое», «проклятое». Все вместе, без разбору, в одной куче: Бродвей, кино, парк, театральные билеты. Даже ни в чем не повинные коньки — и те «подлые». На вещи он переносит то, что ему отвратительно в людях, в человеческих отношениях.

В цикле повестей и рассказов о семье Глассов герои тоже чудачки¹. Чудаком был покончивший самоубийством поэт Симур. Чудак и его брат Бадди. Ключевое слово в характеристике персонажей этого цикла — многозначное английское слово «freak» (чудак, тронутый, урод, даже выродок)...

Значит ли это, что Холден и Глассы — исключения? Если бы это было так, Холден не смог бы властвовать над умами и душами нескольких поколений.

Книги Сэлинджера — явления истинного искусства еще и потому, что писатель сумел воплотить в слове нечто существенное, важное, общественно значимое. Характерное для тех сверстников Холдена, которых в пятьдесят первом, в самый разгар «холодной войны», справедливо назвали «молчащим поколением».

Разные бывают чудачки. Поведение Дон Кихота тоже воспринималось как чудачество. Часто нормального человека, живущего в ненормальных обстоятельствах, если он не хочет, не может приспособливаться к этим обстоятельствам, считают чудачком.

Холден наделен «абсолютным нравственным слухом» — он мгновенно различает фальшь, с него словно содрана кожа, обнажены нервные окончания; его сверхчувствительность — особого рода радар, улавливающий то, мимо чего спокойно проходят другие.

Эта его юношеская нетерпимость и притягивает, неодолимо притягивает читательские сердца.

¹ «Френни и Зуи» («Franny and Zooey», 1961), «Выше стропила, плотники!» и «Знакомьтесь: Симур» («Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: an Introduction», 1963), новелла «Хорошо ловится рыба-бананка» из сборника «Девять рассказов» («Nine Stories», 1953), «На ялике».

В дневнике Симура («Знакомьтесь: Симур»), подобно подземным толчкам, предвещающим землетрясение, запечатлены сигналы глубокого разлада хорошего, искреннего человека с мещанским окружением его невесты. И сейсмограф не обманывает. Рассказ «Хорошо ловится рыбка-бананка» заканчивается выстрелом в висок.

Окружающий мир, общество в цикле рассказов о семье Глассов отнюдь не более привлекательно, чем в романе «Над пропастью во ржи». Студенты и преподаватели колледжа, где учится Френни, начинающие писатели вокруг Бадди, актеры, режиссеры и сценаристы телевидения, с которыми сталкивается Зуи,— такова среда, описанная автором. Вновь возникает царство мертвечины, конформизма, убивающей живую душу одинаковости. Везде и во всем господствуют стандарты.

Френни кажется, что живых, неповторимых людей вокруг нет совсем. Есть механические роботы, все убивающие, особенно литературу.

В стандартно-мертвенном, застывшем мире — да, именно застывшем, хотя и исполненном бесчисленных шумов и перемещений в пространстве,— живут герои Сэлинджера.

Всех детей семьи Глассов поразила общая болезнь, все они сверхчувствительны, поистине — из стекла¹; нервы у них обнажены, и все несовершенства, уродства общества и прежде всего фальшь они ощущают раньше и сильнее, чем окружающие.

Глассы глубоко убеждены: всякая общественная деятельность, в том числе и артистическая, безнадежно загрязнена расчетом, корыстью, дешевой.

У Зуи и у Френни, как раньше у старших Глассов,— обостренное чувство одиночества, единственности, отдаленности от других людей. Одаренность усиливает это ощущение. Даже особый семейный жаргон отъединяет Глассов от остальных, и одиночество тяготит их настолько, что бросает их в объятия религиозного братства.

В книге «Френни и Зуи» поднимаются самые общие и самые важные проблемы — для чего человек живет на земле? И здесь же, рядом с этими возвышенными проблемами,— чашка бульона, от которой отказывается Френни, ванная комната, уборная — приметы земного существования. Мистическая экзальтация как бы снимается бытовыми деталями. Различные оттенки юмора у Сэлинджера всегда выражают несоответствие сущего и должного. Этому же, иными средствами, служат и романтические символы; таким образом, в самом стиле выражается своеобразное сочетание веры и скепсиса.

В книге «Знакомьтесь: Симур» на героя смотрит его брат Бадди, поэт пишет о поэте. Жанр произведения определить трудно: это

¹ «Glass» по-английски — «стекло».

и портрет Симура и рассказ о том, как этот портрет пишется. Автор не сходит со сцены.

Поэт в царстве мещан, Гулливер у лилипутов — такова тема книги. В ней с наибольшей до сих пор отчетливостью выражено эстетическое кредо Сэлинджера.

Писательство — религия, а не профессия (Бадди засмеялся, когда на призывном пункте, заполняя анкету, Симура в графе «профессия» отметил «писатель»). Литература требует служения, а не ремесла. Истинные литературные произведения, как стихи самого Симура, написанные в духе старой китайской и японской поэзии, не должны публиковаться.

При этом мучительно противоречиво отношение Сэлинджера к читателю. На протяжении всей книги Симура ведет неустанную войну с критикой, с плоским пониманием художественного творчества. И он не хочет приспособливаться ни к такой критике, ни к массовому читателю, воспитанному коммерческой псевдокультурой. Вместе с тем он рвется к читателю, пишет для того, чтобы кто-то откликнулся, прочел.

Сага о семье Глассов не закончена. Ни в одной из новелл писатель пока не достиг той художественной зрелости, того единства содержания и формы, которые свойственны роману «Над пропастью во ржи».

Сэлинджеровские чудаки ищут спасения, ищут островки нормальности, неиспорченности, неискалеченности в мире детства. Только с сестренкой Фиби и с другими малышами хорошо чувствует себя Холден. Самая заветная его мечта — спасти детей, предохранить их от падения в пропасть. Слишком больно он сам уже ушибался в жизни. Но пропасть у Сэлинджера — это еще и неведомое, странное, иррациональное. Пропасть человеческой души.

Американские критики, вообще в большинстве своем крайне недоброжелательно настроенные к Сэлинджеру, говорят, что «сэлинджеровский детский сад надоел», называют писателя «Достоевским для детей ясельного возраста». А участник сборника «Сэлинджер в критике», девятнадцатилетний студент в статье «А почему бы и не разбить все стекла?» еще и еще раз подтверждает, насколько близок был Сэлинджер молодежи, насколько он выражал ее настроения.

Есть в человеке, в характере самые глубинные слои. Добраться до этих слоев нелегко, а прямым непосредственным воздействием подчас и невозможно. Но можно истинным искусством. Потому Маяковский и писал, что ослабить, «перебить» воздействие мрачных есенинских предсмертных строк можно стихом и только стихом.

Вот до этих-то глубинных слоев и доходят книги Сэлинджера, способствуют отделению лжи от правды, «липы» от истинного. Доходят потому, что они явления настоящего искусства.

Трумэн Капоте (Truman Capote, р. 1925) был известен как автор ювелирной, утонченной прозы, тщательно выписанных рассказов и повестей, действие которых замыкалось в маленьком, тесном мирке, чаще всего в пределах одной изломанной судьбы, больной человеческой души.

Повесть «Лесная арфа» (1951) — полусказка-полубыль, воплощение смутных воспоминаний, зыбких, мерцающих, ускользающих. Герой, мальчик Коллин, бежит из дому вместе со старой теткой и служанкой-негритянкой. Они убегают почти так же, как некогда Гек Финн. Они бегут тоже на своеобразный плот, только их плот не движется по реке, а застыл на ветвях дерева.

Герои этой повести отнюдь не бунтари, не стремятся ничего изменить — ни мир, ни свой город, ни свой собственный дом. Но и они чужды и даже мешают столпам общества. Недаром к их странному жилищу отправляется одна карательная экспедиция за другой. Общество преследует людей, которым не нужно ни денег, ни постов, которым радостно существовать, как птицам на ветвях деревьев, которые живут мечтами. «Когда человек не может мечтать, — говорит один из «древесных» жителей, — он все равно что не может потеть — в нем накапливается яд». Без мечты жизнь бессмысленна, даже отравлена. Мечта помогает раскрыть поэзию, ощутить природу.

Героиня повести «Завтрак у Тиффани» Холли Голайтли — добрая и незадачливая девушка, которой нет места в обществе; мечтательная и безрассудная, «белая ворона» в мире корысти, жестокости, подлости. Множество раз ее обманывают, оскорбляют, предают, а она упрямо верит в доброту и справедливость. Соседи-обыватели строго осуждают ее «аморальное» поведение. Она ведь и впрямь нарушает нормы «добропорядочного» общества. Но лирический герой повести пытается прорваться сквозь внешние впечатления ее беспорядочной жизни, пытается понять, осмыслить ее судьбу. И оказывается, что за «прожиганием» дней, за мишурной поверхностью скрыты горькое одиночество, незащищенность, обреченность молодой души. Всем своим существованием она, так же как и мечтательные беглецы из повести «Лесная арфа», отрицает тот бездушный, лицемерный мир, в котором живет, отрицает претензии этого мира считаться нормальным.

К 1959 г., когда началась работа над книгой «Обыкновенное убийство» («In Cold Blood»), Трумэн Капоте был, как полагали, уже вполне сложившимся писателем. Американские исследователи литературы прочно установили его репутацию; было известно, что книги Капоте изящны, экзотичны, замкнуты в проблематике индивидуальных, вернее — индивидуалистических судеб. Представить себе этого изысканного эстета в роли полицейского репортера — разоблачителя общественных бедствий было нелегко.

В одном из интервью Капоте говорит, что почувствовал внутреннюю необходимость «вырваться из мрака, который сам создал». Писатель, раньше творивший только для избранных, теперь стремится создать произведение, которое должно стать нужным многим, очень многим.

Своих старых и новых читателей он заставил тревожно задуматься над одной из самых мучительных проблем современной Америки, и не только Америки.

Завоевать массовую, многомиллионную аудиторию Капоте сумел и тем, что, оставаясь зорким художником, чутким исследователем психологии, мастером слова живописного и музыкального, он вместе с тем заставил служить себе все те средства и приемы повествования, которые создают популярность дешевого чтива, детективной и приключенческой беллетристики, сенсационных газетных репортажей.

Нет, наверное, в Америке, да и в других странах человека, который не сталкивался бы со страшными, бессмысленными преступлениями или по крайней мере не слышал бы о них. Кто же их свершает? Кто убийцы? В какой среде они выросли? Воспитывались? Кто их родители? Кто учителя? Какие книги они читали? Как прошло их детство?

И в конце концов, вопрос вопросов: как, почему обыкновенный человек становится преступником? Или преступниками рождаются?

Все в книге достоверно: быт, описание города Гарденсити и деревушки Холкомб, фермы убитых Клатеров и больших дорог Америки. Читатель верит, что описанное произошло именно там, именно тогда, именно с теми людьми. В принципе здесь нет специфики документального жанра — таково воздействие каждого художественного произведения: иллюзия реальности.

В документальном жанре — и книга Капоте это подтверждает — действуют общие законы искусства: отбор фактов, организация материала, внесение порядка в хаос.

Само изображение семьи Клаттеров дано Капоте в замедленной, добротной реалистической манере. Автор подолгу задерживается на описании вещей: красное платье Нэнси, лакированный сундук, который Кенъен делает в подарок старшей сестре. Эти мирные детали необходимы для контраста последующему ужасу; нужны, чтобы дать читателю почувствовать «на ощупь», что будет бессмысленно разрушено; но эти описания явно еще и приятны автору, доставляют ему удовольствие, чистую художественную радость.

Клаттерам, как и большинству окружающих их людей, кажется, что богатство, образование, труд, добрые отношения в семье, исполнение повседневных обязанностей — все это надежнейшие формы защиты от зла, от хаоса, от иной, бездомной, нищей, преступной Америки. Жизнь Клаттеров и впрямь кажется как бы

обернутой в целлофан. Но внезапный прорыв — и вот совсем рядом страшный оскол преступности, жестокая дикость, зверство.

Капоте говорит: «Около 70 процентов авторов писем считает, что моя книга — отражение американской жизни: противоречия между жестокой, отчаявшейся, блуждающей, дикой Америкой и другой, вполне удовлетворенной, защищенной».

Определяющие причины преступления — неблагополучие мира, неблагополучие общества; таков объективный, художественный вывод романа. Впрочем, понятие «вывод» следует употреблять весьма условно. Капоте скорее дает читателю богатый материал для размышлений, сопоставлений, прокладывает те пути, по которым можно прийти к ответам, к выводам.

Книга Капоте свидетельствует: понизилась цена человеческой жизни. Даже для тех, кто регулярно посещает церковь, заповедь «не убий» потеряла свой бесспорный смысл.

С малых лет люди видят, слышат, читают о пролитой крови — на бесчисленных войнах, в лагерях, в столкновениях с полицией. Астрономические цифры убитых и уничтоженных невольно порождают ощущение: какая разница, если к этим миллионам прибавится еще одна, две, пять, десять отнятых жизней?

Зрелище насилия рождает насилие. Что публичные казни средневековья по сравнению с телевизором, по которому миллионы американцев увидели убийство Джона Кеннеди и сразу же за тем диничное «устранение» Ли Освальда!

Отношение Капоте к убийству совершенно определено, безоговорочно. Он обнажает его мерзость и при этом полную абсурдность: сорок долларов — вот все, что было взято в доме Клаттеров, вот цена шести человеческих жизней.

Сложнее и противоречивее отношение автора к убийцам.

Изображая внешность одного из убийц, автор пишет, что его лицо «словно состояло из частей, плохо пригнанных друг к другу». Таковы же души убийц — Дика и Перри. Расщепленные души, состоящие из разъединенных частиц. Потому можно ночью убить, а в полдень сидеть как ни в чем не бывало дома перед телевизором с родителями, смотреть спортивные состязания и спокойно уснуть от усталости.

Капоте остается и свидетелем, и общественным обвинителем не только в изображении самого убийства, но и в изображении казни убийц. Как и Гюго, Торо, Тургенев, Толстой, он выступает противником смертной казни. Отвратительный ритуал виселицы уничтожает одного, двух, трех извергов. Но сам по себе, как и связанная с ним публичность (пресса, радио, телевидение), возбуждающая массовое любопытство к «работе» палачей, он неотвратимо содействует тому, что убийство становится «обыкновенным».

Автор выполнил поставленную задачу: создал строго документальную, объективную повесть, в которой он сам как бы и вовсе

отсутствует. Материал отчужден от писателя. Капоте совершил путешествие в мир зла, именно путешествие добросовестнейшего ученого-исследователя, который все виденное записал, все принял во внимание, все передал читателю.

Но, видимо, мало фактов, даже и тщательно отобранных, мало стройного порядка, который господствует в книге. Мало ее блистательной техники.

Неудовлетворенность, которую испытываешь, когда закрываешь последнюю страницу книги, тонко сформулирована американским критиком Хиксом: «Я все же хотел бы заметить, что, хотя Капоте и написал очень хорошую книгу, «Преступление и наказание» — книга великая».

Тем не менее книга Капоте, печальная, умная, тревожащая, книга о «безумном, безумном, безумном мире», в котором убийство становится обыкновенным, заставляет задуматься над главными проблемами современности.

Джеймс Болдуин

Джеймс Болдуин (James Baldwin, р. 1924), писатель-негр, сегодня один из самых популярных людей в Америке, смотрит на читателя со страниц солидных буржуазных газет и маленьких прогрессивных изданий, коммерческих рекламных журналов и серьезных литературоведческих ежегодников.

Разные это фотографии, но нигде он не улыбается; бездонные, в пол-лица глаза, такие скорбные, что в них словно скопилось не только горе самого Болдуина, но и горе, страх, ненависть деда-раба и бабки-рабыни, предков и сверстников, сотен тысяч негров. И удивление — удивление подростка, который никак не может поверить в существование зла. И сила, рвущаяся наружу, пламенный темперамент проповедника.

Его жизнь, его искания художника и человека по-своему неповторимы: за первые же литературные опыты он получил премию и смог уехать во Францию, решив не возвращаться больше на родину. Вслед за Ричардом Райтом и некоторыми другими американскими интеллигентами он стал эмигрантом «второй волны» и жил той жизнью, которую мы знаем по «Фиесте» Хемингуэя, — левый берег Сены, кафе, художники, неприкаянность, тщетные попытки утопить смятение, страдания в вине и сексе; мучительно, напряженно искал ответа на вопрос: «Кто же я такой?»

А потом вернулся на родину, убедившись, что лишь там он должен искать ответы, какой бы она, родина, ни была.

Этот особенный опыт, эти личные поиски оказались близкими и понятными многим людям; в них отразились ощущения негров, которые лишены корней, прошлого, истории. Они ищут свое место

в настоящем, они насильственно отторгнуты от Африки, а потом уже длинной историей связаны с Америкой, от которой их ежедневно отталкивает расовая дискриминация.

Страстный борец против расовых барьеров, Болдуин близок к философии экзистенциализма, и расовую проблему он часто рассматривает как часть мирового зла, неизбежного, непознаваемого.

Все книги Болдуина предупреждают: «Завтра — пожар!» Начал он, как это часто бывает с молодыми людьми, с того, что сбрасывал с корабля современности своих литературных предшественников — и отдаленных («Хижину дяди Тома» Бичер-Стоу) и ближайших (роман Ричарда Райта «Сын Америки»). Он воинственно, запальчиво заявлял: «Социальное — не единственный срез личности...» — и сам себя опровергал. Главной мишенью его стрел стало стандартное, категоричное представление о негре:

«Негр в сегодняшней Америке — проблема социальная, а не индивидуальная или человеческая. Думать о негре — значит думать о статистике, о труппах, насилии, несправедливости и бунте. Это значит — вести нескончаемый счет перестрелкам, победам, потерям... Положение негра среди нас в какой-то степени похоже на болезнь, требующую постоянного внимания, — на рак или туберкулез; надо пытаться предупредить болезнь, хотя вылечить ее нельзя. Сталкиваясь с негром в нашей повседневной жизни, мы не знаем, как себя вести. Если он разбивает нашу социологическую схему или созданный нами эмоциональный образ, мы впадаем в панику или чувствуем себя преданными...» — писал Болдуин в статье о Райте.

В творчестве Болдуина, как и в творчестве Ральфа Эллисона и многих других писателей послевоенного периода, изображается преимущественно внутренний мир человека. В отличие от своих непосредственных предшественников, эти писатели говорят прежде всего о глубинах подсознания, об иррациональном, о конфликтах внутри собственного «я». Но ведь объективная действительность не «отменяется» и тогда, когда писатели сосредоточиваются на другом.

Ситуация Болдуина в некотором смысле парадоксальна: он стремился отстраниться от политики, он стремился к созданию чуть ли не герметической литературы. Но именно его голос — благодаря ходу событий, своеобразию личности, страстному темпераменту, выдающемуся таланту — стал одним из самых гневных голосов негритянской революции в США.

В книгах Болдуина, в том числе и в последних его интервью, встречаются и националистические нотки. Но гораздо сильнее звучат иные мотивы — мотивы нераздельности судеб белой и черной Америки.

«Я — американец, — говорит Болдуин в интервью, помещенном в журнале «Жён Африк». — Человек не рождается дважды. На вре-

мя я могу куда-то уехать работать или преподавать... Но я не покину Америку... Потому что цели Америки, провозглашенные при ее создании, еще не достигнуты, и я хочу участвовать в том, чтобы это свершилось. Потому что отец отца моего отца здесь жил и умер. Эта страна принадлежит мне, и я принадлежу ей... Если родина погибла, то и я тоже погиб».

Мятежный юный пасынок Америки мог уехать (он и прожил десять лет в Европе), пытаясь отряхнуть прах своей родины. Зрелый человек, зрелый писатель Джеймс Болдуин стал сегодня истинным сыном Америки, который остро ощущает свою причастность к событиям и свою ответственность за происходящее.

В английском языке есть понятие «free lance writer». Это значит — профессиональный писатель, нигде не служащий, занимающийся только литературой. Это еще значит — писатель, действующий на свой страх и риск, свободный, между прочим, и от ответственности за общество.

Волею судеб Джеймс Болдуин сегодня — уже не «free lance writer». Он не только сама боль негритянского народа. Он ищет причины болезни, ищет средства ее исцеления.

«Идите, вещайте с гор» («Go Tell it on the Mountain», 1953) — так называется его первый роман. В книге рассказывается о духовном кризисе подростка. В романе «Комната Джованни» («Giovanni's Room», 1956) — книге из жизни гомосексуалистов — любовным раем оказывался старый захламленный чердак. Герои романа «В иной стране» («Another Country», 1962) принадлежат к литературно-художественной богеме Нью-Йорка. Американская жизнь в этой книге — ад, в котором мучаются и грешники и безвинные. Все они живут по-разному: одни преуспевают, другие на самом дне нищеты, одни белые, другие черные, у одних нормальная семья, дети, другие одиноки. Но общего между этими людьми гораздо больше, чем различий: «Все они равны в несчастье, в смятении, в отчаянии», — думает Вивальдо о своих друзьях.

Выход из ада, в который они заключены, только один — смерть. И Руфус, герой первой части романа, избирает самоубийство. К этому привела краткая и мучительная связь с белой девушкой, южанкой Леоной. Белая и негр не могут жить вместе в современном американском обществе, но белая и негр вообще не могут понять друг друга, даже наедине, как, впрочем, и белые между собой и негры между собой. Между всеми людьми непреодолимые стены. Вслед за героем Сартра герои Болдуина могли бы повторить: ад — это другие.

Роман «В иной стране» — страшный крик ненависти и отчаяния. Не только в том смысле, что эта книга «отражает», «показывает», «подтверждает», хотя, как каждое талантливое произведение, она и показывает, и отражает, и подтверждает. Она сама есть крик — по тому, как она сделана, по тому особому сочетанию слов и звуков, которые почти физически воздействуют на читателя.

В оглушающем потоке прозы проявляется темперамент автора. Грохочет, лязгает, скрежещет Нью-Йорк; ночи его залиты ослепительным светом. И в этом мире звуков и огней мечутся одинокие затерянные тени — люди. Мертвый город.

Персонажи книги большую часть времени проводят там, где не умолкает джаз. Джаз, связанный с исконно негритянскими мотивами, важная часть *национальной* культуры, и джаз — голос современного города. Джаз в значительной степени определяет ритм этого романа, ритм прозы Болдуина.

В книге нет смеха. Нет веселья. Много проституток, но их странно было бы назвать «веселыми девицами». Герои не переставая пьют, но никто не веселится, от вина только мрачнеют, и все, как в тумане, бредут сами по себе. В той страшной жизни, которую открывает Болдуин, есть свое небо — объятия. Но и этот рай оказывается «липой», несет людям только новые страдания. Парадоксально, но единственной любовной связью, способной возвысить человека и «просветлить душу», выступает в романе любовь героя, американского писателя, к французскому юноше, почти подростку, которого он подобрал на панели, где тот торговал своим телом. Такова алогичность жизни больного общества.

В романе, как и в огромном большинстве современных американских книг, навязчивая до патологии устремленность в единственный вид человеческих связей — в жизнь пола. И нормальный и извращенный, он одинаково безрадостен, этот секс. Тяжкий, как пьяный угар. Уродливый, как фаллические изображения древних. Бездушный. А если отмеченный душевными переживаниями, то значит — больной.

Болдуин-публицист значительно ярче, самобытнее, интереснее, чем Болдуин-романист. Публицистика его — явление особенное, исключительное и по содержанию, и по страсти, и по своему художественному уровню. «Заметки сына Америки» («Notes of a Native Son», 1955), «И никто не знает моего имени» («Nobody Knows My Name», 1961) и «Завтра — пожар» («The Fire Next Time», 1963) — это книги того неопределенного жанра или, скорее, смешения жанров, что завоевывает все большие права в современной литературе: исповедь и проповедь, дневник и политический памфлет, социологическое исследование и эстетическая декларация.

Личный вопрос «Кто я такой?» — благодаря тому, что Болдуин пишет о проблемах, глубоко волнующих многих, благодаря таланту автора — стал вопросом общественным. В период все усиливающегося конформизма, все растущего давления общества на личность пламенная защита индивидуальности — особенно индивидуальности негра — становится (хочет того автор или нет) голосом протеста и фактором общественным.

Харпер Ли (Harper Lee) — по профессии юрист. Она родилась в 1927 г., и, значит, в 1935 г., когда происходит действие романа «Убить пересмешника» («To Kill a Mockingbird», 1960), ей, как и ее героине Джин Луиз, было восемь лет. Выросла она тоже в штате Алабама.

Можно найти немало доказательств тому, что Харпер Ли изобразила в своей первой книге то, что было с ней самой, с ее друзьями, родными, сверстниками. Тем не менее это не воспоминания, а художественное произведение. Эта книга получила высшую литературную награду в США — Пулитцеровскую премию — и была вскоре переведена на двенадцать иностранных языков.

В центре романа — судьба адвоката Аттикуса Финча. Рано овдовев, он вместе со старой служанкой-негритянкой воспитывает сына Джима и дочь Джин Луизу, по прозвищу «Глазастик».

Дети открывают окружающий мир. Вот Глазастик впервые идет в школу (где ей очень не нравится), впервые участвует в спектакле, впервые видит снег и думает, что началось светопреставление; дети спорят, ссорятся, дерутся, озорничают, приводят в дом друзей, наблюдают пожар.

В лениво и однообразно текущую жизнь города Мэйкомба врывается чрезвычайное происшествие. Аттикус Финч выступает защитником негра Тома Робинсона, ложно обвиненного в насилии над белой девушкой. Присяжные признают негра виновным.

Казалось бы, сюжет банален. Сколько раз американские писатели изображали сфабрикованные процессы над неграми, казни невинных. А книга Харпер Ли ни в чем не повторяет уже сказанного, потому что в ней живые люди, а каждый человек на земле неповторим.

Роман написан как бы от имени восьмилетней Джин Луизы. «Как бы», потому что в действительности в романе два голоса, две интонации — восьмилетней девочки и взрослой, умудренной жизнью женщины. Вторую интонацию ощущаешь не сразу, по-настоящему, вероятно, уже прочитав роман, думая о нем. Первое впечатление — непосредственность, достоверность восприятия ребенка. Но потом становится ясно, что события жизни не просто отлично запомнились, не просто остались в точных деталях; осмыслено то, что отстоялось годами, — значительное, важное.

Детское восприятие в романе Харпер Ли оптимистично и жизнеутверждающе. Дети верят в неодолимое могущество человека, в безграничность жизни и сил человеческих. Аттикус, как и все в романе, увиден глазами восьмилетней дочери. Потому он кажется поначалу почти старым и не очень привлекательным, нескладным. Но понемногу читатель все больше и больше убеждается: он замечательный человек. Он защитник не по профессии, а по призванию. Основа слова «защитник»: тот, кто защищает бедных, угнетенных,

несправедливо обиженных, поборник права, справедливости. А что больше всего на свете необходимо ребенку? Справедливость. Чтобы все было как в сказке — добродетель торжествовала, а порок наказывался. Но жизнь не сказка. Даже Глазастика понятно, что Том неповинен, а его заключают в тюрьму, а потом убивают при попытке к бегству.

Дружно живет семья Финчей. Атиккус знает, что главное в воспитании — жить так, чтобы заслужить уважение детей, чтобы тебе можно было бы и хотелось подражать: «...Как, по-твоему, мог бы я смотреть в глаза моим детям, если бы отказался (от защиты Тома.—*Р. О.*)?», «Иногда мне кажется, что я никуда не годный отец, но, кроме меня, у них никого нет. Прежде чем посмотреть на кого бы то ни было, Джим смотрит на меня — и я стараюсь жить так, чтобы всегда иметь право в ответ смотреть ему прямо в глаза...»

С иронией относится он к попыткам своей сестры Александры «цивилизовать» детей, сделать из Глазастика «маленькую южную леди» или хотя бы заставить ее сменить очень удобные брюки на юбочку. Попытки тетки Александры столь же безуспешны, сколь и старания вдовы Дуглас цивилизовать Гека Финна.

Атиккус настолько реален, что с ним хочется спорить. Когда негодяй Юэлл плюет Атиккусу в лицо, а тот не считает нужным защищаться, вот-вот закричишь от гнева. Правда, эта слабость — продолжение достоинств героя, непосредственно связана с его благородством, добротой, умением «влезть в чужую шкуру», понимать других людей. И все-таки здесь нарушается очень важный этический закон, здесь тоже — по-иному — попирается справедливость, и недаром дети в этот момент перестают понимать отца.

Чем так нравится роман Харпер Ли? Прежде всего тем, что в книге действуют нормальные, хорошие, даже счастливые люди. В противоположность большинству современных американских романов, в этой книге нет наркоманов, алкоголиков, эротоманов, людей, искалеченных подавленными комплексами. И дети нормальные, не особо одаренные, не сверхчувствительные.

Нормальные люди живут в далеко не нормальной обстановке: вся история с Томом Робинсоном — страшная история. В книге есть и насилие и убийство, но это не патология, а реальные общественные отношения современной Америки.

Атиккус не сомневается в том, что судьба негра предрешена, что Робинсон будет признан «виновным», и тем не менее вступает в борьбу. В американских книгах часто встречаются персонажи, ощущающие свое поражение задолго до попытки что-либо сделать, изменить, улучшить. И это предвосхищение краха становится своеобразным оправданием бездейственности. В отличие от них, скромный адвокат Мэйкомба сражается. А ведь он тоже заранее знает, что Тома Робинсона осудят. Он знает, что, как бы блистательно он ни защищал, дело безнадежно. И все же берется за него.

В английском языке существует понятие «lost cause» — дело,

проигранное заранее. Проигранное, потому что большинство — против. Потому что надо идти против общественного мнения, против соседей, против столетиями сложившихся обычаев. Аттикус берется именно за такие дела.

За такие дела всегда брался один из реальных прототипов героя, Кларенс Дэрроу, знаменитый американский адвокат, защищавший коммунистов, выступавший и на пресловутом «обезьяньем» процессе. В 1926 г. он защищал негра, который убил белого: убил, отстаивая свой дом, свою семью от озверевшей толпы, свое право жить в Чикаго в квартале «только для белых». Дэрроу добился оправдательного приговора. Конечно, это было исключением, да и сегодня подобный исход дел все еще исключение. Но сам городской пример Дэрроу, несомненно, оказал влияние на писательницу.

Своеобразное значительное место занимает в романе Страшила Рэдди — сосед Финчей, который никогда не выходит из дому, возбуждая романтическое воображение детей. Именно он спасает Джима и Джин Луизу от ножа убийцы.

Здесь писательнице, очевидно, изменил вкус, вся эта история — из другого литературного ряда, откуда-то из детектива; она нарушает строго реалистический, достоверный рисунок романа.

Как ни тяжело Джиму Финчу и многим честным жителям Мэйкомба после суда, но именно борьба Аттикуса спасла их от отчаяния, убедила, что можно и нужно бороться против насилия и несправедливости.

Джон Апдайк

Джон Апдайк (John Updike) родился в 1932 г. в маленьком городке Шиллингтон в штате Пенсильвания. Потом семья переехала на ферму, где он, единственный ребенок, жил с родителями, с бабушкой и дедом.

В дом Апдайков проникали ветры большого мира. Постоянным было воспоминание о том, что отец в годы кризиса был безработным. В 1942 г. мальчик играл в партизан, кричал «банзай!», «высаживался» с приятелями на острове Тихого океана. Этими двумя историческими вехами, кризисом и второй мировой войной, определялось, по его собственным словам, его развитие в детстве. А развитие было ранним: дед передал внуку страстный интерес к газете, к журналистике.

После окончания Гарвардского университета и художественной школы в Англии Джон Апдайк работал штатным обозревателем журнала «Нью-Йоркер».

Начал он как писатель очень смело, избрав для своего первого романа «Ярмарка в богадельне» («The Poorhouse Fair», 1959) самый, пожалуй, удаленный от детства мир — мир старости.

Один день в богадельне, праздничный день, ежегодная ярмар-

ка, когда собираются горожане с детьми, приезжает оркестр, продают цветы. Этого дня долго ждут, потом о нем долго рассказывают, он выделяется среди томительного однообразия глубокой, чаще всего одинокой, старости.

Апдайк изображает несчастных людей, хотя они и сыты, одеты, у них есть кров над головой. Они несчастны не только потому, что это старики, потерявшие семьи или помещенные в богадельню черствыми родственниками. Они несчастны и потому, что таков вообще удел человека в представлении автора. Особенно перед лицом неизбежности смерти.

Герой романа «Беги, кролик» («Rabbit, Run», 1960) Гарри Энгстром был в детстве прозван кроликом, его всегда понукал тренер по бейсболу: «Беги, кролик, беги!»

Работа в магазине — она всегда называется службой, а не работой — тяжелая, нудная повинность. Его жена Джанис — алкоголичка, она опьяняется вином и телевизором; супруги — совершенно чуждые друг другу и безмерно раздражающие друг друга люди.

Несколько раз на протяжении романа Гарри, стремясь к какому-то иному существованию, бежит из дома. Не уходит пешком, не уплывает на плоту — бежит, как и полагается в Америке XX в., набирая скорость на своем автомобиле. Но от себя не убежишь, и Гарри возвращается, узнав, что жена в родильном доме. Однако и новорожденная дочь не сближает супругов. Он снова бежит, она снова пьянствует и, пытаясь купать девочку, топит ее.

Эпиграф к сборнику рассказов «Голубиные перья» («Pigeon Feathers», 1962) взят из рассказа Кафки «Отчет для академии». Там обезьяна говорит, что ураганы прошлого воспринимаются в настоящем лишь как легкий ветерок, что пролезть обратно в прошлое, к началу жизни, очень трудно, этого не сделаешь, не ободрав всю шкуру.

Апдайк «пролезает» в прошлое сквозь узкую щель памяти, пролезает к детству, к родителям, к школе, к первой любви, к первым сомнениям в разумности мироздания. Это больно. Тело кровоточит. Мотив трудной памяти — один из главных мотивов творчества.

Вместо событийной, остросюжетной новеллы в духе О. Генри, М. Твена у Апдайка чаще всего рассказ, приближающийся к очерку, к эссе, к исследованию, где размышления, описания, ощущения (в том числе идущие непосредственно от автора) преобладают над действием.

Можно попытаться пересказать роман «Кентавр» («The Centaur», 1963) в хронологической последовательности, прозаически «вытянуть» его в том порядке, в котором происходили события, отбрав только эпизоды реальные, отбросив мифологию. Тогда получится примерно следующее: учитель естествознания Джордж Колдуэлл едет на старой машине со своим сыном Питером, едет в школу в город Олинджер. После уроков отец идет к врачу, он боится, что болен раком. Машина портится, и отцу с сыном приходит-

ся ночевать в гостинице. На второй день после занятий и после спортивных соревнований (учитель по совместительству еще и тренер школьной команды пловцов) они хотят попасть домой, но не могут добраться из-за бурана и снегопада. На третий день они вернулись домой. Питер простудился, но у отца исследования закончились благополучно, опухоли не обнаружили. Все это вспоминает Питер пятнадцать лет спустя.

Но «упорядочивать» роман Апдайк таким способом нельзя: в искусстве от перемены мест «слагаемых» «сумма» всегда меняется. Мир в романе «Кентавр» — это мир, в котором причудливо смешаны вчера и сегодня, быт и буйная фантазия, в котором провинциальный учитель начинает цокать копытами кентавра, директор школы оборачивается Зевсом-громовержцем, а жена механика Вера Хаммел, объясняясь в любви застенчивому учителю Джорджу Колдуэллу, становится богиней Венерой, влекущей мудрого Хирона в свои объятия и упоенно сплетничающей про небожителей.

В первой же главе становится ясно, как сочетаются разные планы у Апдайк. Учителя ранила стрела. Ему больно, а класс смеется. Смех противный, недаром он переходит в «визгливый лай». У самого учителя видения одно страшнее другого: то ему кажется, что он огромная птица; то что его мозг — кусок мяса, который он спасает от хищных зубов. Он бежит из класса, закрывая дверь «под звериный, торжествующий рев».

Столь же отвратительно и возвращение в класс. Колдуэлл боится. И не зря. Потому что в класс пришел директор школы Зиммерман. «Разящая молния, вылетев из середины директорского лба над стеклами очков, пронизала воздух и поразила оцепеневшую жертву». Директор ведь одновременно и Зевс-громовержец. Стрела, которую показывает ему Колдуэлл, — громоотвод.

Класс поступает подло, подыгрывает директору. Зиммерман издевается над учителем, а Колдуэлл позволяет это делать.

С огромным трудом учитель все же заставляет себя продолжить урок. Он рассказывает о происхождении мира и человека. Рассказывает увлеченно, талантливо. Он находит ключ к труднейшей задаче: помочь детям понять движение времени, представить себе очень отдаленные, трудно вообразимые события. Несмотря на это, «внимание класса осыпается», мел в руках учителя превращается в скользкого головастика. По классу летает бумажный кораблик, царит атмосфера похоти, разврата, один из учеников начинает бить копытами, воцаряется запах конюшни. Кто-то принес в класс отвратительных трилобитов, они расползаются, кусают девочек. Может ли быть такое в самом плохом, самом распущенном классе самой плохой американской школы? Вероятно, нет. И все-таки эта сцена правдива и очень выразительна.

Ее истинность не в соответствии какому-либо реальному уроку, а в соответствии ощущениям учителя. Ведь и хороших учителей

временами охватывает горькое чувство отъединения, когда твой стол напоминает остров, никак не связанный с материком, с ученическими партами. Когда все то, что ты изучил сам, подготовил с трудом, с любовью, почему-то не доходит, не вызывает отклика. Когда вокруг гудят, разговаривают, шумят или, что еще хуже, стоит мертвенная тишина полного равнодушия, когда лезут с репликами, как назло, самые тупые. Когда к тому же ты боишься начальства и не можешь скрыть страх от учеников. Когда тебе больно, а боль надо скрывать, иначе тебе будет совсем плохо. И тогда тебе невольно кажется, что учитель ты плохой и жизнь прожита зря.

Вот та реальность, что встает за фантазмагорией мыслей, ощущений, поступков в первой же сцене романа.

Что же противостоит хаосу, той черной пропасти, в которую неизбежно падает рано или поздно каждый и в которую теперь ежеминутно может быть повержено все человечество? Что защищает, что ограждает человека, что же дает силу жить?

У героя «Кентавра» нет ни молодости, ни наивности, ни веры в бога, ни веры в возможность преобразования мира, ни ощущения причастности родине, городу, школе. Лишенный всех этих опор, лишенный убежища, Колдуэлл мечется, словно загнанный зверь, балансирует на грани хаоса.

Но все-таки мир и человек в романе Апдайка не тонут в хаосе. Опора Джорджа Колдуэлла — доброта. Джордж Колдуэлл обречен именно потому, что беспомощно добр, бессилен и жалок.

Вслед за Джойсом Апдайк прихотливо сочетает миф и реальность.

Стремление к гармонии, к эстетическому порядку у Апдайка глубоко противоречиво: он хочет дать слепок той части хаоса, в которой живут его герои, то есть неизбежно впустить хаос на свои страницы. Но вместе с тем и обуздать его, удержать ускользящее, странное, причудливое. Обуздать и упорядочить, запечатлев. Это зримое противоборство художника с материалом действительности.

В повести «Ферма» (1965), в сущности говоря, ничего не происходит. Служащий крупной рекламной компании Джо Робинсон навещает свою старую мать и привозит с собой новую жену и пасынка.

Умение передать плотные детали быта сочетается у Апдайка с умением передать самые тонкие нюансы настроений, отношений между людьми, передать подтекст. Изображенные в этой повести герои — люди, близкие друг другу, связанные родственными, супружескими узами. Своеобразное «поле напряжения», которое создается между ними, исполнено драматизма.

В повести «Ферма», как и в «Кентавре» и в «Голубиных перьях», есть наша общая родина — страна детства.

Как истинный художник, Апдайк ищет, пробует, перешагивает через самого себя, через свои неудачи и — что еще труднее и важнее — через свои удачи.

В первых двух книгах — «Человек, болтающийся в воздухе» (1944) и «Жертва» (1947) уже сформулированы основные темы его творчества: о людях без корней, отчужденных, о людях-жертвах пишет Сол Беллоу (Saul Bellow, p. 1945). И в этом смысле американско-еврейский колорит его произведений играет роль, подобную негритянскому началу у Эллисона: в специфически конкретном выражаются и универсальные, по мнению писателей, условия человеческого существования.

Славу писателю принес его третий роман — «Приключения Отги Марча» («The Adventures of Augie March», 1953). В отличие от двух первых книг с их замкнутым малым мирком, здесь дана широкая панорама американской жизни в 30-е годы. Действие разворачивается в среде бедных еврейских иммигрантов. Беллоу очень подробно прослеживает те факты, те обстоятельства, тех людей, что формировали сознание героя — мальчишки из трущоб Чикаго. В этом смысле книга Беллоу тяготеет к социальному роману и связана с литературой 30-х годов, в частности и с традициями Драйзера.

Постоянно сталкивается герой с миром богатых, с основным законом американской жизни — с властью денег. И каждый раз, стоит ему только приблизиться, какая-то невидимая сила словно выталкивает Отги из этого мира.

Как и Холден в книге Сэлинджера, Отги боится вещей.

Отги нигде не протестует против власти капитала. Но всем своим поведением он отрицает, что нет в мире божества могущественнее доллара; он не стремится к богатству, даже неоднократно отказывается от него, когда богатство само плывет к нему в руки. Что же он может противопоставить миру? Только беззащитность, только крупицы человечности, только донкихотские попытки жить по-иному.

Герой романа «Гендерсон, король дождя» («Henderson, the Rain King», 1959) бежит от своих богатств, от своей семьи, от своей родины. Бежит в Африку, чтобы там, столкнувшись с жизнью диких племен, попытаться ответить на вопрос: кто же я такой? Зачем человек живет на земле?

Слово «отчуждение», вероятно, одно из наиболее часто встречающихся слов в работах современных философов, теологов, социологов, искусствоведов Запада. Отчуждение — одна из главных проблем современной литературы.

«Роман «Херzog» («Herzog» 1964) связан с отчуждением. Это книга о страстной и тщетной жажде общения с другими людьми.

Двойное предательство — жены и друга — приводит героя, профессора литературы Мозеса Херзога, к глубокому душевному кризису. Насильственно порваны главные связи с миром, рана обнажена, кровоточит. В начале книги душевная жизнь Херзога

предстает смятенной, в ней спутано главное и второстепенное и, как навязчивый мотив, повторяются какие-то незначительные фразы.

Человек остался один. Он совершает один за другим странные поступки, и окружающим не без основания начинает казаться, что он сошел с ума. А между тем именно в этом смятенном состоянии герой все глубже, все серьезнее, все беспощаднее начинает судить себя, свою эпоху и общество, в котором он живет. Жажда общения, ненасытная и неутолимая, проявляется в том, что Херzog пишет бесчисленное количество писем политическим деятелям и ученым, друзьям и женщинам, которых он любил, родным и коллегам.

Во время войны он был офицером связи. Шли маневры, он в сплошном тумане должен был передавать команды, способствуя правильному движению кораблей. Но у него начался приступ астмы, и он не смог произнести ни звука. Его сразу же демобилизовали. Этот вполне конкретный эпизод из жизни героя имеет и более общее, символическое значение: блуждающие в тумане люди, потерявшие дар человеческого общения. Можно ли восстановить общение, а если да, то каким образом?

Роман Беллоу — самокритика интеллигенции. Страшна не только едва приоткрывшаяся герою реальность. Страшно и его отношение к увиденному.

Отчуждение калечит людей, и, когда они в отчаянии ищут и находят какие-то формы общения, они уже непригодны к нему. Герой романа искалечен, потому ему так трудно, мучительно трудно и в истинной дружбе и в любви.

Роман Беллоу по-своему энциклопедичен. В нем представлены многие оттенки современной мысли. Приключения мысли (в этом автор близок Брехту и Т. Манну) — самостоятельная тема, развивающаяся главным образом в письмах. Для книги характерно сочетание возвышенного и комического. Автором владеет глубокое разочарование в мысли как таковой, в ее возможностях предотвратить озверение и способствовать счастью.

Карсон Мак-Каллерс,

«Потом его окружила зона одиночества, хотя его повседневная жизнь изменилась мало», — пишет Карсон Мак-Каллерс (Carson McCullers, 1917—1967) о герое своего романа «Часы без стрелок». «Зона одиночества» — главная внутренняя тема писательницы.

В центре ее первого романа «Сердце — одинокий охотник» («The Heart is a Lonely Hunter», 1940) — глухонемой; его единственного друга, тоже глухонемого, отправляют в больницу в другой город, и Синджер остается совершенно один в мире, лишенном звуков.

В образе Синджера Мак-Каллерс за десять лет до книги Сэлинджера как бы предвосхищает мечту Холдена — быть глухонемым и встретить девушку, тоже глухонемую, отгородиться от людей так, чтобы невозможно было ни слышать, ни разговаривать.

Синджер, сам того не желая, становится центром маленькой группы людей. Причем каждый из них хочет общаться с ним наедине, и, когда случайно они собираются вместе, им неудобно, неловко друг с другом. Все они — каждый по-своему — странные, чудачки, отличающиеся от обывателей сонливого южного городка.

Другой роман. Снова маленький город американского Юга; в тесной, закопченной кухне сидят трое: Френки Адамс, двенадцатилетняя, странная, угловатая девочка, выросшая без матери и совсем чужая отцу, постоянно занятому в лавке; ее нянька, негритянка — скала этого маленького мирка, олицетворение твердых нравственных устоев, и шестилетний сын соседей, единственный товарищ Френки. Идет 1944 год, где-то далеко бушует мировая война, ее отголоски доносятся и в эту кухню («Гость на свадьбе» — «The Member of the Wedding», 1946).

Им всем троим грустно, грусть эта непонятно почему пронизывает и читателя, оставляя горьковатый осадок, как запах дымка от костров, что жгут осенью на огородах и в парках... Френки слушает блюз, и мелодия вдруг неожиданно обрывается. «Мотив сломался, остался неоконченным».

И так едва ли не в каждой книге Мак-Каллерс: сломанный, неоконченный мотив.

Одна и та же фраза начинает и завершает «Балладу о невеселом кабачке» («The Ballad of the Sad Cafe», 1951). «Сам город очень тосклив. Когда кончается смена и ты выходишь на главную улицу августовским вечером, то, право же, совершенно нечем заняться, разве что спуститься по Форкс Фолз Род и послушать пение заключенных». На этой главной улице стало тоскливо, страшнее, чем на «Главной улице» Синклера Льюиса.

В повести¹ воплощена тема любви губительной, разрушающей. Даже любовь предстает не как сила объединяющая, связывающая людей; главное в любви — вовсе не взаимность, а возможность выхода из одиночества. Впрочем, возможность чаще всего иллюзорная.

Роман «Часы без стрелок» («Clock without Hands», 1961) начинается словами: «Смерть всегда одинакова, но каждый человек умирает по-своему»; в ожидании смерти полнее всего сказывается человеческое одиночество.

Казалось бы, что роман о психологии умирающего человека. Однако сквозь очень точно воспроизведенные симптомы умирания

¹ «Баллада о невеселом кабачке» инсценирована драматургом Эдвардом Обли и поставлена в 1963 г. в США; в 1967 г. поставлена театром «Современник» в Москве.

все настойчивее пробивается другая тема — тема жизни. Человек, обреченный на смерть, просто яснее, отчетливее, чем другие, начинает понимать окружающий мир, начинает спрашивать: зачем я жил на земле? Зачем вообще человек живет на земле?

Именно перед смертью герой — аптекарь Малон пробуждается от того сна, которым была его жизнь — бессмысленная, монотонная, состоящая из мелких компромиссов.

Еще более грозно звучат для него слова: «Самая большая опасность, потеря самого себя, может пройти незаметно, как будто ничего и не случилось; любая другая потеря — потеря ноги, руки, пяти долларов, жены и т. д. — конечно же будет замечена...»

Мак-Каллерс любит своих героев, озабочена всеми их заботами, даже самыми незначительными, внимательно исследует все оттенки их чувств и мыслей, даже самых убогих, неприглядных. Вместе с тем она — художник бесстрашный, понимающий несостоятельность иллюзий, господствующих в том мире, где живут ее герои, она видит и понимает их бессилие, их разобщенность. Выхода из смятенного, жестокого, бездушного мира она не видит. И рассказывает о тягостной жизни, об ужасах одиночества не только из неодолимой потребности говорить правду, но и с тем, чтобы показать: вот, в темном, хаотическом потоке жизни, в судьбах людей изуродованных возможны — пусть и мгновенные — истинно человеческие радости, добрые связи между людьми.

Филип Боноски, Ларс Лоренс

Филип Боноски (р. 1916), сын рабочего-переселенца из Литвы. В 30-е годы принял участие в рабочем движении. В американскую литературу вступил в начале 50-х годов, в период маккартизма. В то время как правящие круги США навязывали писателям конформизм, Боноски избрал в качестве главной темы своего творчества жизнь и борьбу американского пролетариата.

В центре первого романа Ф. Боноски — «Долина в огне» (1953) — судьба шахтерской семьи Блуманиса, литовского иммигранта. Сын Блуманиса, Бенедикт, честный и благородный юноша, видя с детства вокруг себя нужду, голод, несправедливость, пытается найти спасение в религии — стать священником и посвятить жизнь служению народу. Встреча с коммунистом Добриком открывает Бенедикту настоящий путь служения людям. В финале романа юноша, порвав с церковью, приходит в тюрьму навестить Добрика, и мы понимаем, что это свидание означает решающий перелом в его жизни.

Удачно использует Боноски американский фольклор, создав на его основе сказочный образ богатыря-рабочего Джо Магарака. Хотя Джо добродушен, терпелив и покорен, предприниматели ужасно боятся его, боятся, что он может выйти из повиновения.

Джо Магарак — это олицетворение американского пролетариата — могучего и вместе с тем покорного, не осознающего своей мощи, не умеющего употребить ее себе на пользу.

Тонко вплетенный в ткань повествования образ Джо Магарака неожиданно сливается с образом Добрика — лидера местных коммунистов. Простого, душевного, но тщедушного на вид Добрика рабочие называют Джо Магарак, ибо Добрик тоже богатырь — богатырь по негнущейся силе духа, стойкости в борьбе за дело угнетенных.

Следующий роман Ф. Боноски — «Волшебный папоротник» (1961) — также посвящен жизни и борьбе американского пролетариата. К центральным эпизодам романа относится изображение крупной забастовки рабочих-металлургов, их грозные схватки с капиталом. Герой романа Лео Жемайтис, из семьи потомственных рабочих, в детстве наивно искал волшебный цветок, дающий счастье, а в зрелые годы символически находит его — участие в борьбе американского пролетариата дает ему возможность помогать другим, завоевывать для них счастье.

Боноски в этом романе как всегда великолепен в массовых сценах, в описании хода забастовки, классовых битв пролетариата, горячих дебатов на рабочих собраниях. Незабываемы образы коммунистов — руководителя местной организации Джо Стиннера и негра Кэлвина Буна. Эти персонажи глубоко индивидуализированы, отмечены печатью оригинальности, подлинной силы характера. Это самородки, которых мог выдвинуть только борющийся пролетариат с богатыми революционными традициями.

Ларс Лоренс (псевдоним Филиппа Стивенсона, 1902—1965) обратился к писательской деятельности сравнительно поздно, после многих лет работы в Голливуде, где он подвергался преследованию за прогрессивные взгляды. Особое место Лоренса в современной прогрессивной литературе США определяется тем, что он развивает традиции широкого социального романа, романа-эпопеи, проникнутого последовательно социалистическими взглядами.

Монументальностью замысла и боевой направленностью отмечена его серия романов «Семена» («The Seed»). Замысел писателя остался незавершенным; из задуманной серии вышло пять романов: «Утро, день и ночь» (1954), «Из праха» («Out of the Dust», 1956); «Старый шут закон» («Old Father Antic», 1961), «Провокация» («The Hoax», 1961) и «Посев», 1965.

Замысел серии — показать, как в борьбе против власти капитала формируются силы новой Америки, которым предстоит завоевать светлое будущее, — возник в начале 50-х годов, в период разгула маккартизма. Бросая вызов реакции, Лоренс обращается к тридцатым годам, воссоздает эту славную эпоху, отмеченную активностью пролетариата и левых сил, под натиском которых не раз отступали силы империализма. Одновременно напоминание

о 30-х годах прозвучало как призыв не складывать оружия, обращенный к прогрессивной общественности США 50-х годов.

Действие романов происходит в штате Нью-Мексико, городке Реата (вымышленное название), в течение трех недель. В романе «Утро, день и ночь» завязывается сюжетный узел всей серии: шахтеры Реаты выиграли забастовку и создали первый в тех краях профсоюз. В отместку шахтовладельцы объявляют о массовом увольнении и выселяют шахтеров из лачуг за неуплату ренты. Арестованы рабочие вожак, в том числе коммунист Рамон Арсе.

Толпа безоружных шахтеров протестует против незаконного ареста своих товарищей. Пытаясь разогнать стихийно возникшую демонстрацию, полиция начинает стрелять, и в возникшей суматохе щальной пулей убит шериф.

Начиная со второго романа конфликт расширяется, в него втягиваются все новые и новые лица, и он вырастает до общенационального масштаба. С одной стороны, власти стремятся воспользоваться убийством шерифа, чтобы расправиться с коммунистами и левыми силами, с другой — на защиту невинных людей, жертв произвола поднимаются рабочие, их жены, интеллигенция, адвокаты, журналисты и др.

Творческий метод Лоренса — явление сложное. В его романах проявляются натуралистические тенденции, приемы ассоциативного письма, импрессионистическая обрывистость, наблюдается злоупотребление внутренним монологом, привычным для поэтики модернистского романа. Но этим тенденциям противостоит, перекрывая их, точность и глубина психологического анализа, сила типизации, умение персонажей переходить от собственного опыта к размышлениям над большими социальными и политическими вопросами эпохи, наконец, ясная политическая позиция автора.

Замечательно суждение Альберта Мальца о первом романе Лоренса — это книга «о жизни и борьбе рабочего класса, книга, утверждающая ценность человека». Все это позволяет сделать вывод, что Ларс Лоренс — не просто реалист, но художник, развивающий традиции социалистического реализма в американской литературе,



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Американская литература XX в. являет собой столь богатую, сложную картину, здесь столько противоборствующих сил, что разобраться в основных тенденциях ее развития можно лишь на основе ленинского учения о двух культурах в рамках каждой национальной культуры.

На всех этапах в литературе США XX в. борются две основные тенденции — демократическая и антигуманистическая, буржуазно-апологетическая.

Ведущим направлением становится критический реализм, который отстояли в жестокой борьбе и окончательно закрепили Драйзер, Лондон, Э. Синклер и другие. При этом наряду с романами, выражающими боль за поруганное достоинство человека (Драйзер), появляются отдельные книги, посвященные революционной борьбе пролетариата, росту его сознания («Джунгли» Э. Синклера, «Железная пята» Д. Лондона).

Однако большинство писателей либо не видят никаких перспектив, либо разделяют иллюзии об особом месте Америки как страны свободы и демократии.

Сокрушительный удар этим иллюзиям нанесла Великая Октябрьская социалистическая революция. Отныне Советская страна стала подлинным светочем, указывающим угнетенным народам путь к свободе и социальной справедливости.

Для многих американских писателей Октябрьская революция послужила могучим творческим стимулом (Джон Рид, Л. Стеффенс, Теодор Драйзер). Она помогла им расстаться с «американской мечтой», избавиться от лживых химер и иллюзий, зорче видеть жизнь, видеть историческую перспективу. Так возникают в США предпосылки возникновения новой литературы — литературы социалистического реализма.

Новый период расцвета прогрессивной литературы в США наступает в 30-е годы в обстановке резкого обострения классовых противоречий в стране, под влиянием мирового экономического кризиса. В американскую литературу вступил большой отряд пролетарских писателей (Майкл Голд, Джек Конрой, А. Мальц и др.). Хотя в художественном плане произведения этих писателей несли

подчас печать незрелости, обусловленной болезнью роста, никто не может отрицать боевого духа, страстности, убежденности, веры в будущее литературы 30-х годов. Словно освежающий ветер пронесся над Америкой и очистил ее литературную атмосферу.

Новый этап развития американской литературы начинается после второй мировой войны. Пятидесятые годы — период растерянности, смятения, известного топтания на месте.

Превращение США в мирового жандарма, разгул маккартизма угроза атомной войны — все это привело в смятение американскую интеллигенцию, породило настроения отчаяния и растерянности. В этих условиях широкое распространение получает фрейдизм и философия экзистенциализма, пышным цветом расцветают всевозможные модернистские течения и школы — абстракционизм, театр абсурда, экзистенциализм. При этом господствующие позиции занимает конформистская литература (Г. Вук, Друри и др.).

60-е годы отмечены пробуждением демократических сил Америки. Навязывая миру свой диктат, империалистические круги США в то же время не в состоянии справиться с внутренними проблемами. Огромного накала достигла борьба негров против расовой дискриминации, борьба американской молодежи против войны во Вьетнаме и против конформизма. В богатейшей стране капиталистического мира свирепствует нищета. Америка стала первой страной в мире по количеству преступлений и употреблению наркотиков. И если когда-то Америка называлась Новым Светом, то теперь за ней прочно закрепилось новое название «больное общество».

Современные прозаики и драматурги США честно фиксируют этот факт, правдиво отражают отдельные стороны жизни «больного общества», их книги выражают тревогу за человека. Но их произведения бесперспективны, большинство их строится на экзистенциалистских идеях об отчуждении личности, об абсурдности бытия, о бессмысленности попыток изменить жизнь.

Совершенно ясно, что движению вперед американской литературы не может способствовать подражательство сомнительным экспериментам модернистской литературы, порывающей с передовыми общественными идеалами, принижающей благородное призвание человека.

Но не следует преувеличивать воздействие экзистенциализма на творчество писателей США. Американская литература не стоит на месте. Движение вперед происходит на путях сближения американских писателей с передовыми силами американского общества, с рабочим и негритянским движением. Это помогает передовым писателям США создавать произведения со значительной проблематикой, со стремлением увидеть перспективу жизни, ее поступательное движение.

Образцы этой литературы, продолжающей традиции 30-х годов, линию социалистического реализма, появляются уже в конце

50-х годов в романах А. Мальца, А. Бесси, А. Сакстона и в начале 60-х годов — в романах и пьесах Д. Г. Лоусона, Ф. Боноски, К. Марзани, Ларса Лоренса.

Но было бы ошибочно представлять себе перспективу развития прогрессивной литературы США как повторение литературы 30-х годов. Романы Ларса Лоренса о рабочем классе, воссоздающие калейдоскопически пеструю карту жизни всего американского общества, снимающие контрасты в изображении духовного мира интеллигенции и рабочих, — достаточный этому пример.

Точно так же развитие реализма в США нельзя понимать как возвращение к лучшим классическим образцам прошлого. Вот почему романы Апдайка и Сола Беллоу нельзя мерить меркой твеновского или драйзеровского реализма. Человек-«кентавр» Апдайка, философствующий герой Беллоу, подросток Сэлинджера, в какой-то мере отражающий настроения «битников» и «хиши» — это типические характеры эпохи, отражающие новое мироощущение, дух несогласия с силами зла. И здесь мы наблюдаем переключку с Френо, Мелвиллом, Торо, Марком Твенем. В этом и заключается динамика литературного процесса в США, традиции и новаторство современной американской литературы.

СОДЕРЖАНИЕ

Начало века (1900—1917)	5
О. Генри	8
Джек Лондон	13
Американская литература после 1917 года	29
Октябрь и американская литература	—
20-е годы	35
30-е годы	39
Джон Рид	48
Теодор Драйзер	58
Эптон Синклер	82
Синклер Льюис	92
Шервуд Андерсон	106
Фрэнсис Скотт Фицджеральд	113
Джон Дос Пассос	121
Уильям Фолкнер	135
Эрнест Хемингуэй	154
Джон Стейнбек	167
Эрскин Колдуэлл	183
Альберт Мальц	195
Поэзия	204
Карл Сэндберг	212
Роберт Фрост	218
Лэнгстон Хьюз	225
Литература после второй мировой войны	229
Драма	240
Юджин О'Нил	244
Артур Миллер	256
Теннесси Уильямс	270
Проза	282
Норман Мейлер	—
Джеймс Джонс	284
Роберт Пенн Уоррен	286
Джером Сэлинджер	288
Трумэн Капоте	297
Джеймс Болдуин	300
Харпер Ли	304
Джон Апдайк	307
Сол Беллоу	310
Карсон Мак-Каллерс	311
Филип Боноски, Ларс Лоренс	313
Заключение	316

ИСТОРИЯ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

часть II

Редактор В. И. Зайцев. Художник В. А. Носнов
Художественный редактор Л. А. Кручина
Технический редактор Г. Л. Татура
Корректор В. С. Антонова

Сдано в набор 20/VIII 1970 г. Подписано к печати 17/IV 1971 г.
60×90^{1/16}. Бум. типогр. № 3. Печ. л. 20. Уч.-изд. л. 22,57.
Тираж 40 000 экз. (Тем. пл. 1971 г. № 15) А 07099

Издательство «Просвещение» Комитета по печати при Совете
Министров РСФСР, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.
Типография издательства ЦК КП Белоруссии, Минск,
Ленинский проспект, 79. Заказ № 1115.

Цена без переплета 62 к., переплет 21 к.

И90 История американской литературы. Под ред.
проф. Н. И. Самохвалова. Учеб. пособие для сту-
дентов фак-тов иностр. яз. пед. ин-тов, ч. II. М.,
«Просвещение», 1971.

319 с.

7-2

15-71

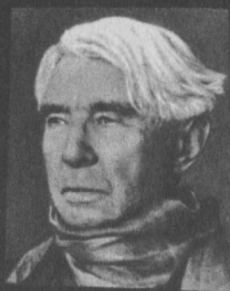
8И (Амер)



Д. ЛОНДОН



Ш. АНДЕРСОН



К. СЭНДБЕРГ



Ю. О'НИЛ



Ф. СКОТТ
ФИЦДЖЕРАЛЬД



Д. ДОС ПАССОС



Л. ХЬЮЗ



Д. СТЕЙНБЕК



Э. КОЛДУЭЛЛ



Д. СЭЛИНДЖЕР



Д. БОЛДУИН



Т. КАПОТЕ



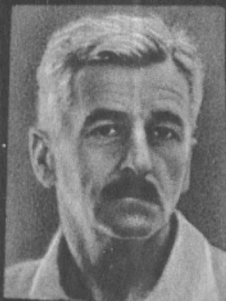
Э. СИНКЛЕР



С. ЛЬЮИС



Д. РИД



У. ФОЛКНЕР



Э. ХЕМИНГУЭЙ



Т. ВУЛФ



А. МАЛЬЦ



Т. УИЛЬЯМС



А. МИЛЛЕР



У. СТАЙРОН



Э. ОЛБИ



Д. АПДАЙК

83 к.



ИСТОРИЯ
АМЕРИКАНСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

2