

ИСТОРИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ
США



*Институт мировой литературы
им. А. М. Горького
Российской Академии Наук*

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ США

Редакционная коллегия:

Я. Н. Засурский (*главный редактор издания*)

М. М. Коренева (*зам. главного редактора*)

Е. А. Стеценко

Издательство, «Наследие»
Москва, 1999

*Институт мировой литературы
им. А.М.Горького
Российской Академии Наук*

Литература эпохи романтизма

Том II

Редакционная коллегия 2-го тома:

А.М.Зверев (*отв. редактор*)

М.В.Тлостанова (*ученый секретарь*)

Издательство, «Наследие»
Москва, 1999

Утверждено на Ученом Совете ИМЛИ

Рецензенты:

П.В.Балдицын, А.П.Саруханян

Второй том “Истории литературы США” посвящен процессу формирования американской литературы и становления национальной художественной традиции, совпадающему с расцветом романтизма. Поколение писателей-романтиков, выступившее в начальные десятилетия XIX в., выдвигает писателей (В. Ирвинг, Ф.Купер), творчество которых приобрело мировой резонанс, обеспечив молодой литературе США признание далеко за пределами заокеанской республики. Том предлагает общую характеристику американского романтизма, его основных философско-эстетических концепций и особенностей развития. Большое внимание уделено факторам литературного процесса, специфическим для американского контекста (значение устной традиции, культуры фронта, явившейся генератором ряда устойчивых художественных идей, и т.п.). Большой раздел тома посвящается трансцендентализму, который усилиями своих лидеров (Р.У.Эмерсон, Г.Д.Торо) во многом способствовал решению важнейших проблем, вставших перед литературой США этого времени.

*Работа выполнена и издана
при финансовой поддержке
Российского Гуманитарного Научного Фонда*

*Исследовательский проект – 94-06-19644
Издательский проект – 98-04-16059*

ВВЕДЕНИЕ

Второй том “Истории литературы США” посвящен раннему романтизму. Этот период в истории американской литературы весьма тщательно изучен и в американском, и в российском литературоведении. Лучшие главы первого тома “Истории американской литературы”, вышедшей в 1947 г., посвящены именно раннему романтизму. Авторы этих глав — А.А.Елистратова (Ирвинг, Купер) и А.И.Старцев (Эмерсон, Торо) — сумели очень точно раскрыть эстетику раннего романтизма и его вклад в развитие художественной культуры не только Соединенных Штатов Америки, но и Европы.

За прошедшие пятьдесят лет было опубликовано много новых работ, среди которых можно выделить два фундаментальных труда: “Литературную историю Соединенных Штатов Америки”, впервые опубликованную в 1948 г. и с тех пор неоднократно переиздававшуюся в переработанном и дополненном виде, и “Колумбийскую литературную историю Соединенных Штатов” (1988), не говоря о многочисленных монографиях, посвященных отдельным писателям и отдельным проблемам литературы этого периода. В порядке подготовки настоящего тома авторский коллектив выпустил монографию “Романтические традиции американской литературы XIX века и современность”, где была сделана попытка переосмыслить пути развития американского романтизма. Особенно высоко ценят авторы тома выдающийся вклад в изучение американского романтизма Ю.В.Ковалева, его труды, посвященные Вашингтону Ирвингу, Эдгару Аллану По, Герману Мелвиллу, “Молодой Америке”.

Настоящий том существенно отличается по своей структуре от традиционных американских и российских исследований литературы США начала XIX в. Авторы этого тома стремились соединить анализ художественных достижений раннего американского романтизма с исследованием того литературного и культурного контекста, в котором происходило его становление.

Внимание авторов сосредоточено на четырех основных проблемах: становлении жанров романа, исторической прозы, романтической поэмы; художественных достижениях выдающихся американских мастеров литературы — Вашингтона Ирвинга, Джейм-

са Фенимора Купера, Ральфа Уолдо Эмерсона, Генри Дэвида Торо; на развитии традиций публичной устной и письменной речи в выступлениях ораторов и проповедников, и, наконец, на проблемах этноса и фольклора. Подобный подход позволил более многогранно и точно определить динамику развития и художественное своеобразие американской литературы.

Получившее в последнее время широкое распространение в Соединенных Штатах Америки стремление многих современных литературоведов к реконструкции и пересмотру истории американской литературы привело к тому, что в ряде случаев открывалось более широкое видение всего богатства литературного процесса, но подчас за счет анализа собственно эстетико-художественных достижений.

Более ранняя "Литературная история Соединенных Штатов" акцентировала культурологические аспекты литературного процесса. "Колумбийская литературная история" демонстрировала методологическое многообразие подходов к рассмотрению литературных явлений, однако многие из этих подходов оказывались взаимоисключающими и потому не способствовали созданию целостной картины развития американской литературы как на всем протяжении ее развития, так и в отдельные периоды.

Опираясь на достижения американских литературоведов, авторы настоящего труда вместе с тем стремились при всем интересе к фонду, на котором создавались шедевры американской литературы, уделить главное внимание вершинам литературного процесса, которые в конечном счете определяют и художественный прогресс.

Естественно, что в центре внимания авторов тома оказались четыре крупнейшие фигуры — Вашингтон Ирвинг, Джеймс Фенимор Купер, Ральф Уолдо Эмерсон и Генри Дэвид Торо, Ирвинг и Купер, с которыми связано развитие раннего романтизма, олицетворяют зарождение профессиональной литературной традиции в Америке, Эмерсон и Торо принадлежат к более молодому поколению, с ними связано развитие американской этической и эстетической мысли.

Ирвинг и Купер приобрели известность не только у себя дома, но и в Европе, они стали всемирно признанными писателями при жизни, открыв миру литературную Америку. Славу Купера сравнивали со славой Вальтера Скотта. Об Ирвинге писал Пушкин, Купера читал Белинский. Практически все основные произведения Ирвинга и Купера были переведены на европейские языки, в том числе и на русский. Велико было влияние этих писателей и на становление и развитие американской прозы — новеллы и романа.

Эмерсон и Торо получили широкое признание в Америке при жизни, но признание в Европе пришло к ним несколько позже. Их присутствие активно ощущается и в современной литературной жизни Соединенных Штатов. Если сейчас можно услышать утверждение о том, что Купера трудно читать, то Торо и Эмерсон широко читаются, их этические и эстетические взгляды активно воздействуют и на современный литературный процесс, и на современную философскую мысль, и на культуру Америки.

Вашингтон Ирвинг стал первым профессиональным писателем Америки, который попытался осмыслить ее развитие после завоевания независимости. Его роль велика и как мастера прозы, и как создателя новой метафорической системы, отражавшей американские реалии, своеобразие американского мышления.

Ирвинг и Купер были связаны с английской литературной традицией и часто воспринимались в Европе в контексте английской литературы. Именно поэтому их часто сравнивали с английскими писателями, с тем же Вальтером Скоттом. Но вместе с тем и Купер, и Ирвинг, каждый по-своему, стремились развивать национальную американскую литературу на основе американского исторического опыта и американской действительности.

Вашингтон Ирвинг сделал для этого много. В своей новеллистике, исторической и биографической прозе он создал своего рода иконографию молодой американской республики, собрал и переосмыслил ее легенды. Не ограничиваясь этим, Вашингтон Ирвинг стремился обогатить свое творчество опытом европейской литературы и европейской традиции, не только опираясь на традиции английского повествования, но и установив связи с немецкой романтической школой, а также предприняв попытку освоения через испанские реалии литературы Востока — легенд мавританской Гранады.

Характерный для многих европейских романтиков интерес к истории в творчестве Ирвинга приобрел особую окраску: писатель положил начало литературной традиции истории США, описанию становления и развития американской нации. Его Рип Ван Винкль стал символом “доброй старой” Америки.

Творчество Ирвинга затрагивало и биографии отцов-основателей Америки, и историю Нью-Йорка, который сегодня для многих олицетворяет Соединенные Штаты. Проза Ирвинга — речь идет здесь не только о его новеллистике, романах, но и о написанных им биографиях — создала полуполулегендарную основу для последующей метафоризации американской истории.

Таким образом, Ирвинг, действуя во многом в рамках английской литературной традиции, сыграл выдающуюся роль в создании новой метафорической системы, которая заложила одну из основ новой литературной традиции — американской.

Взаимодействие американской и английской литературы было и остается одним из важнейших элементов развития американской художественной мысли. Ирвинг утверждал самостоятельность американской литературы, оставаясь во многом в пределах английской и европейской литературной традиции, расширяя ее за счет неевропейских заимствований, трансформируя ее в свете американского опыта.

Таким образом, Ирвинг стал первым профессиональным американским писателем не только потому, что он первым в Соединенных Штатах Америки начал зарабатывать себе на жизнь литературным трудом, — он был первопроходцем в осмыслении американского исторического опыта, хотя и не стал историческим романистом.

Джеймс Фенимор Купер, современник Вашингтона Ирвинга, превзошел его своей известностью в Европе. Купер развивал в Соединенных Штатах Америки жанр романа, способствуя формированию традиций исторического, морского, военного, приключенческого романа. Но важнейшим достижением Купера, бесспорно, была серия романов о Кожаном Чулке. Купер попытался создать американскую версию естественного человека — индейца. Характерное для европейского романтизма обращение к неиспорченному цивилизацией американскому аборигену восходит также и к Куперу. Купер первым в американской литературе обратился к реалиям жизни исконных хозяев Американского континента, и если Ирвинг осмыслил исторический путь английских переселенцев в Америке, ставших американцами, то Купер во многих романах сосредоточил внимание на отношениях европейских пришельцев с индейскими племенами, в которых писатель видел свободных от пут цивилизации людей.

Подобно Ирвингу, Купер также стремился к осмыслению исторического опыта Америки; может быть, в большей степени, чем Ирвинг, он выразил опасения по поводу того, что демократия не в состоянии решить многие проблемы человеческой личности, одним из первых выступив с критикой американской демократии.

Своим творчеством Ирвинг и Купер добились всемирного признания для американской прозы — новеллы и романа.

Если Купер и Ирвинг работали для современников, то Эмерсон и Торо работали и для современников, и для будущих поколений. В отличие от Купера и Ирвинга, Эмерсон и Торо выступали скорее как философы и мыслители. Им принадлежит центральное место в становлении и развитии того особого направления американской общественной мысли, которое получило название “трансцендентализм”. Оно имело большой резонанс, но именно в произведениях Торо и Эмерсона трансценденталистские идеи получили наиболее полное и законченное выражение.

В своем осмыслении американского опыта эти писатели пошли дальше Ирвинга и Купера. Эмерсон разработал концепцию личности — раскрепощенного индивидуума, свободного от всякого рода догм, церковных и прочих. Его концепция свободной личности и сегодня чрезвычайно важна и для американской литературы, и для американского образа мыслей, и для менталитета американской демократии.

Генри Дэвид Торо обратился к проблеме отношений человека и природы. Его “Уолден” дал толчок новым руссоистским тенденциям и нашел последователей в лице Л.Н.Толстого и многих современных американских писателей, стремящихся сохранить единство личности и природы. Опасность разрушения природы, естественной среды обитания, драматические отношения цивилизации и природы были особенно глубоко осознаны и раскрыты Торо, мыслителем и писателем.

Трансценденталисты сыграли выдающуюся роль в развитии американской литературы, выдвинув новую концепцию личности. Лишенная той глубокой, но односторонней духовной пуританской насыщенности, которая характеризовала начальный этап литературы английских поселений в Северной Америке, эта личность отвечала требованиям новой исторической эпохи, совмещая надмирные устремления с прагматическим взглядом на окружающую действительность и уверенным практицизмом. Эмерсон, Торо, Маргарет Фуллер и другие представители трансцендентализма создали эстетическую, этическую базу развития той традиции, которая и поныне продолжает доминировать в американской литературе.

Говоря об Ирвинге и Купере, Эмерсоне и Торо, мы имеем в виду вершинные фигуры этого периода. Но их произведениями не исчерпывается все богатство американского литературного наследия начала XIX в. Творчество Уильяма Каллена Брайанта открыло романтическую эпоху в развитии американской поэзии. Брайант был не только поэтом, но и журналистом, публицистом, однако главные его достижения связаны с романтическим осмыслением поэтического творчества. Брайант сыграл выдающуюся роль в формировании национальной американской поэзии, хотя высшие художественные открытия поэзии романтизма связаны с несколько более поздним периодом, с именами Лонгфелло, Уиттьера, но в первую очередь — Эдгара Аллана По.

Брайант, Ирвинг, Купер представляли прежде всего Нью-Йорк. Брайант создал в Нью-Йорке газету “Ивнинг пост”, у Купера были не только владения в штате Нью-Йорк, но его взгляды несут на себе печать влияния тех воззрений, которые характерны для средних штатов, а Ирвинг посвятил одно из своих весьма примечательных произведений истории города Нью-Йорка.

Одновременно романтические традиции развивались и на Юге, где они были представлены достаточно значительными именами Джона Пендлтона Кеннеди и Уильяма Гилмора Симмса. Эти интересные прозаики не создали национально значимых произведений, но заложили первые камни в фундамент южной традиции, которая дала свои ростки значительно позже, уже после Гражданской войны. Южное видение мира было ограничено в силу ряда причин культурно-исторического и экономического порядка, и прежде всего — наличия рабства. В то же время Юг уже в романтическую эпоху внес выдающийся вклад в развитие американской литературы творчеством Эдгара Аллана По, который нашел свой угол зрения на мир, соединив многие моменты южного менталитета с прорывом к новым эстетическим концепциям и в поэзии, и в прозе.

Таким образом, регионализм в развитии американской литературы, который был характерен для XVII-XVIII веков, сохранился и, может быть, приобрел более четкую линию разграничения, отделявшую свободные от рабства штаты от рабовладельческого Юга. Но регионализм проявлялся не только в этом. И в литературе Севера тоже наметилось определенное региональное размежевание. Трансценденталисты группировались в Новой Англии, в Бостоне и Кембридже, в центрах американской учености. И это закономерно: для Эмерсона и Торо связь с Новой Англией была весьма естественной и органичной. В Новой Англии располагались центры американской теологии, с которой были хорошо знакомы и Торо, и прежде всего — Эмерсон, публицист, поэт и философ, заложивший основы новой этики.

Важную роль в развитии трансцендентализма сыграли также Теодор Паркер и Маргарет Фуллер. Особенно значительной была роль Маргарет Фуллер, которая стала первой выдающейся американской писательницей. Своим творчеством она открыла в американской литературе женскую линию, которой в Соединенных Штатах так много сегодня уделяют внимания исследователи.

Менее оригинальным было развитие драмы. В театрах в основном шли пьесы английских авторов. Взаимоотношения с английской литературой и в этот период оставались чрезвычайно тесными. Американские писатели часто путешествовали в Англию, английские — приезжали в Америку. Книги английских авторов в больших количествах расходились по всей Америке, нередко вызывая протесты американских писателей против политики многих издательств в США, откровенно отдававших предпочтение заокеанской литературной продукции перед отечественной. Байрон, Вальтер Скотт, Шелли, Вордсворт, Кольридж были широко известны в Америке и пользовались большой популярностью, не го-

воря уже о Шекспире и знаменитостях XVIII в. В свою очередь, творчество ранних американских романтиков и трансценденталистов было достаточно широко известно в Англии. Несмотря на свой отчетливо выраженный американский национальный колорит, они в континентальной Европе воспринимались через призму английского литературного процесса. В этом смысле прозаики и поэты раннего романтизма, создавая свою оригинальную школу в прозе и в поэзии, тем не менее оставались в значительной степени в русле традиций английской литературы, английского романтизма, при всей новизне и оригинальности Ирвинга и Купера. Это относится и к чисто языковой сфере. Не уступая английским образцам, разрабатывая новую американскую тематику, создавая новую метафорическую структуру, ранние американские романтики, тем не менее, развивали в американской литературе ту литературную традицию, которая тесно была связана с Англией и с английскими корнями.

Несколько иначе дело обстоит с трансценденталистами, которые в своей этике и эстетике, конечно же, были далеки от английской культуры. Тот индивидуализм, который был близок Эмерсону и Торо, противостоял традициям монархической Англии. Личность, индивидуум Эмерсона и Торо были свободны от подчинения любым светским или церковным авторитетам, они противостояли концепции человека как подданного империи, королевства, церкви. Их воинствующий индивидуализм прославлял свободу личности в Америке, в противовес зависимости личности от сословия и отношения к насквозь иерархической социальной структуре в Англии или других европейских странах. Этот индивидуализм был неразрывно связан с республиканизмом.

Если у Эмерсона и Торо он не обладал еще очевидной социальной направленностью, то в дальнейшем, в творчестве Марка Твена янки, даже если и состоял при дворе короля Артура, не мог смириться с ущемлением прав человека и гражданина. В этом отношении значение творчества трансценденталистов выходит далеко за рамки этики и эстетики, оно определяет новую философию личности. Эта философия олицетворяла идеал свободного человека в Америке, она опиралась на концепцию американской демократии, сформулированную на основе просветительских идей отцами-основателями при создании американского государства, а также в значительной степени — на реалии джексоновской аграрной демократии. В этот период особенно наглядно выявлялись преимущества свободы американцев, и критика “американской мечты” звучала еще приглушенно — скорее утверждала саму эту концепцию человека, свободного от пут государства и раболепия перед хозяином.

Параллельно, одновременно с ново-английской и нью-йоркской школами американского романтизма, развивалась и литература фронта, движущейся границы. Она только еще зарождалась, но уже создавала свою собственную эстетику. Эта новая эстетика, тесно связанная с формированием фольклора белых поселенцев, в то же время соотносилась с развитием устного и письменного творчества афро-американцев, рабов, ввезенных из Африки в Америку, и, конечно же, с индейским наследием. На фронтире зарождалась новая культура, новая письменная народная традиция, совершенно новые метафорические ряды. Эта традиция получила особенно плодотворное развитие позже и определила многие особенности дальнейшего формирования американской национальной литературы.

АМЕРИКАНСКИЙ РОМАНТИЗМ

I

В США эпоха романтизма характеризуется несколькими существенными особенностями, которые всего заметнее при сопоставлении с европейским романтическим наследием. Эти особенности выражены достаточно рельефно и слишком укоренены в национальном художественном опыте, чтобы преуменьшать их важность при оценке американского романтизма как культурного феномена. Поначалу выглядевший, в представлениях европейских властителей умов, вторичным и неполноценным, этот феномен постепенно заставил преодолеть предвзятость, основанную на ничем не подкрепленном мнении о духовной стерильности недавно освободившихся колоний. Еще В.Ирвинг и Ф.Купер, появляясь в салонах Старого Света, вызывали изумление просто тем, что, родившись за океаном, сумели стать писателями, к тому же известными и влиятельными. Европейские триумфы Г.У.Лонгфелло четверть века спустя, в середине 50-х годов XIX в., уже никем не воспринимались как каприз моды, подогревающей интерес к экзотике. Более не находили ничего экзотичного в самом факте существования эстетически значительной американской литературы. Начало оправдываться пророчество Гегеля, сулившего Америке великое будущее, и не только в социальном отношении.

Перемена взгляда, впрочем, еще не означала прекращения споров о том, предстает ли американский романтизм явлением самостоятельным или в целом подражательным на фоне европейской романтической литературы, хронологически его опережающей, причем, если подразумевать пору зрелости — в американской литературе это середина столетия, — намного. Для того, чтобы выявилась беспочвенность таких споров, пришлось дожидаться сильно запоздавшего европейского открытия Эдгара По, а затем мощного резонанса, который приобрели художественные открытия У.Уитмена и Г.Мелвилла, — это случилось уже в XX в. Но для наиболее проницательных и беспристрастных наблюдате-

лей в Европе, как, например, для Т. Карлейля, который поддерживал многолетний активный диалог с Р. У. Эмерсоном, как прежде — для плененного Ирвингом Байрона или для восторгавшегося Купером Белинского, еще и до эпохальных событий, какими стали открытия крупнейших фигур в литературе американского романтизма, было ясно, что молодая республика сумела о себе заявить не только в области дерзких социальных экспериментов. На ниве поэзии она заявила о себе не менее весомо, а главное, необычно, касается ли дело философских коллизий, оказавшихся средоточием интересов американского романтизма, или предложенного им эстетического языка.

Скепсис А. де Токвиля, находившего несовместимыми демократию и поэзию, выглядел достаточно старомодным уже и в 1835 г., когда вышло первое издание его знаменитой книги “Демократия в Америке”. Возможно, сам это почувствовав, французский мыслитель, из собственных непосредственных наблюдений заключающий, что “равенство, устанавливаясь на земле, иссушает большую часть древних источников поэзии”, поспешил уточнить: оно и “открывает ее новые источники”. Памятуя, что к этой поре уже достигли зрелости дарования Ирвинга и Купера (а также, если даже понимать поэзию исключительно как стихотворство, — не забывая об уже завоеванной к 30-м годам XIX в. славе У. К. Брайанта), остается лишь неосведомленностью объяснить вот это суждение Токвиля: “Я с легкостью признаю истинность утверждения о том, что у американцев нет поэтов”, — хотя характерно, что фраза имеет продолжение: “но не соглашусь с тем, что у них нет поэтических идей”. А “идеи” Токвиль усматривает в том, что “демократическая поэзия” именно по причине своей прямой причастности к строю понятий и чувств, характеризующих демократию, вынуждена будет оставить в покое легенды, древние воспоминания, “безжизненные аллегории добродетелей и пороков”, зато сделает “основным и почти единственным предметом поэтического изображения” человека, оказывающегося “один на один с природой или Богом..., с его страстями, сомнениями, неслыханным везением и непостижимыми неудачами”¹.

Можно по-разному оценивать справедливость этого предсказания пути, который изберет для себя литература, воплотившая идеал и опыт демократии. Однако важен сам характер прогноза: в нем указана неизбежность отклонения этой литературы от проторенных дорог. Токвиль — историк общественных идей, а не эстетических веяний, и тем не менее он чувствует, что американские художественные искания, как бы к ним ни относиться, окажутся нетрафаретными. Имитация созданного в иных социальных и культурных условиях попросту невозможна.

В этом своем рассуждении Токвиль абсолютно прав. Выступив уже после того, как родственная им европейская школа не только пережила свою зрелость, а во многом исчерпала собственные возможности, американские романтики, разумеется, могли воспользоваться ее уроками. И действительно, они, как правило, хорошо знали об этих свершениях, много размышляли о ценности или эфемерности привившихся в Европе художественных идей — тема, постоянно находящаяся в поле внимания Эмерсона, снова и снова затрагиваемая в эссеистике По. Что-то, несомненно, перенималось, хотя при этом проходило по механическому дублированию, а, пользуясь терминологией Ю. М. Лотмана, усложняющее развертывание перенимаемого текста². Во всяком случае, ученичества в точном смысле слова практически не наблюдалось.

Наоборот, история американского романтизма содержит примеры неподражаемой новизны, когда затруднительным становится поиск хотя бы приблизительных параллелей в литературе да и в интеллектуальной жизни по другую сторону Атлантики. При внешней схожести философских устремлений и эстетических установок о подражании говорить не приходится. Чаще всего принципиальные расхождения обнаруживаются даже там, где следовало бы ожидать единства, предопределяемого несомненно романтической природой и важнейших коллизий, которые осмыслились американскими писателями XIX в. (во всяком случае, до Гражданской войны), и характерных для них художественных идей.

Сами по себе эти коллизии обычно не являются чем-то радикально новым для истории романтизма и с определенными модификациями могут быть обнаружены уже у таких его корифеев, как Новалис или Кольридж. Иногда, по первому впечатлению, совпадают даже образные конструкции, возникает кажущаяся переключка символов: в этом смысле может выглядеть убедительным, например, сопоставление аллегорических картин кольриджевского “Сказания о Старом Мореходе” и морских метафор-обобщений в “Моби Дике” Мелвилла. Однако эта схожесть чаще всего не переступает границ чисто внешнего параллелизма. Нет оснований говорить не то что о воздействии, но хотя бы об осознанном диалоге, предполагающем и элемент полемики. На поверку обычно выясняется, что у американского автора совсем иные творческие установки и задачи.

II

Нежелание оказаться всего лишь имитатором знаменитых образцов, даже если подобная угроза выглядела сугубо умозрительной, нередко становилось для американских романтиков фактором, сказывавшимся на самом характере их писательских верований, которые кажутся подчеркнуто, даже вызывающе непохожими

на принятые и утвердившиеся в европейской литературе романтической ориентации. И не только романтической. Американского писателя не соблазняла даже репутация нового Шекспира или Мильтона, но только с неперменными уточнениями: это американский Шекспир, провинциальный Милтон, т.е. явление заведомо посредственное, ибо остающееся подражательным. В цене были оригинальность и национальная самобытность. С полной ясностью по этому поводу высказался, в частности, Мелвилл, когда в 1850 г., уже обдумав замысел “Моби Дика”, он писал статью о Готорне, ставшую одним из манифестов американского романтизма.

Готорн в этой статье непосредственно сопоставляется как раз с Шекспиром, но вовсе не как его ученик и продолжатель, а как фигура, на взгляд Мелвилла, соразмерная английскому гению. В частности, и по причине своей безусловной творческой независимости: он так же не оглядывается ни на прославленные примеры, ни на канонические нормы, как этого не делал творец “Гамлета”. Истинный художник велик не своей посвященностью в тайны ремесла, тем более чужого, но “Искусством Говорить Истину”, а поскольку Готорну оно известно не меньше, чем Шекспиру, никого не должно удивлять соседство этих имен на мелвилловской странице.

Впрочем, для Мелвилла сопоставление двух писателей и оправданно исключительно для пояснения его основного тезиса, что подражательство невозможно по самой природе творчества. “Абсолютное и безоговорочное преклонение” перед кем бы то ни было, хотя бы и пред Шекспиром, на его взгляд, — не более чем предрассудок, ведь “американский гений не нуждается ни в чьем покровительстве, чтобы двигаться вперед”. И Мелвилл резюмирует: “Нам не нужны американские голдсмиты; о нет, нам не нужны американские мильтоны..., ни один американский писатель не должен писать как англичанин или француз; пусть он пишет как человек, и можно не сомневаться, что в таком случае он будет писать как американец”³.

Это знаменитое рассуждение обычно приводят в качестве иллюстрации того, насколько актуальна была в эпоху романтизма идея обретения культурной, а не только государственной независимости, уже завоеванной заокеанскими колониями. Мелвилл, конечно, не упускает из вида и эту сторону дела, соотнося необходимость покончить наконец с рабской зависимостью от английской литературы и предстоящую Америке роль политического лидера мира. Однако ему чужда прямолинейность не в меру восторженного патриота, и он спешит оговориться, что старания непременно запечатлеть в литературе национальный дух далеко не обязательно вознаграждаются, они вообще не должны приобретать

характера нормативности. Мысль Мелвилла намного глубже. Для него Готорн — истинно американский художник, поскольку “состояние его души... — состояние искателя, а не уже нашедшего” (3; с. 391). А искание Истины на непроторенных путях как раз становится миссией Америки, стало быть — и призванием ее литературы.

В отличие от европейцев, американский автор не может довольствоваться изображением нравов или картинами обыденности. Его дело — касаться серьезнейших, вечных проблем бытия, понимаемых в свете радикально нового исторического опыта. Америка пробудила “ничем не скованный, демократический дух христианства”, он уже сделался “фактически главенствующим началом мира”. И все в мире начинает по-новому восприниматься, приобретая смысл, явственный прежде всего для американского художника, поскольку инициатива обновления, переживаемого всем человечеством, принадлежит его стране (3; с. 385).

В этой декларации нетрудно оспорить очень многое — от явно преувеличиваемой Мелвиллом роли Америки в мире середины XIX в. до расплывчатой и неточной формулы “демократический дух христианства”. Однако существенно не упустить за иллюзиями и передержками основной пафос, заключающийся в требовании оригинальности, которая приобретает для молодой литературы значение императива, отчасти даже представляя самоценной величиной. “Банальность”, на взгляд Мелвилла, намного хуже, чем угроза творческого поражения, — его как раз не следует страшиться, ибо оно оказывается “настоящим испытанием величия”.

Романтизм с его культом воображения и неприятием нормативности как эстетического принципа, а не только как свода правил, почитавшихся обязательными в искусстве предшествующей классицистской эпохи, неизменно возвеличивает смелость эксперимента, придавая исключительно высокую ценность своеобразию художественного языка, когда оно неподдельно и органично. У Мелвилла приверженность романтической эстетики к непредугадуемой новизне приобретает дополнительную смысловую характеристику, сопрягаясь с обостренным чувством новизны самой реальности, отзывающейся в произведениях, которые выходят из-под пера американских писателей. Художник беспомощен перед лицом этой реальности, если он не найдет совершенно новых подходов к ней, не предложит какую-то принципиально необычную художественную идею. А эта идея станет фундаментом целой эстетической системы, построенной не на принципе “дополнения” уже существующих, но на принципе “изобретения” — новаторского и неподражаемого.

Когда контуры системы обозначились с достаточной четкостью — важнейшими вехами послужили эссе Эмерсона, “Моби

680204

Библиотека
Удмуртского
государственного
университета
г.Ижевск

Дик” Мелвилла и “Листья травы” Уитмена,— выяснилось, что по своим доминирующим особенностям этот художественный космос, несомненно, придает максимально выраженную отчетливость романтическому миропониманию. Но вместе с тем — и заставляет существенно переосмыслить представления о романтизме как философской и эстетической доктрине, не говоря уже о том, что требует внести большие коррективы в общую историю романтизма как литературного движения.

Бесспорность таких итогов явилась гораздо более весомым доказательством обретенной художественной независимости от бывшей метрополии, чем все усилия американских романтиков, сознательно направлявшиеся к этой цели и ею фактически исчерпывавшиеся. Сама задача, видевшаяся в том, что политическое освобождение должно быть дополнено культурной самостоятельностью, была осознана уже первым поколением романтиков и оставалась актуальной вплоть до середины столетия. В том же эссе Мелвилла о Готорне особой заслугой выдающегося новеллиста признается его способность донести в своем повествовании характерно американскую атмосферу, передать “запахи берез и тсуг”, изобразить “широкие прерии” и т.п. Выпады Мелвилла против “литературного низкопоклонства”, все еще распространенного в его эпоху,— продолжение той борьбы за национально самостоятельную культуру, которая сопутствует истории американского романтизма на протяжении не одного десятилетия.

Лидером был Эмерсон. Его речь “Американский ученый”, произнесенная в 1837 г., приобрела значение литературной Декларации независимости, и впоследствии он раз за разом возвращался к своей излюбленной мысли об особой духовной сущности американцев, самобытности их национального характера, уникальности исторического опыта, создавшего глубоко специфическое самосознание, которое воплотилось — вернее, которое еще предстоит воплотить — в складывающейся за океаном культуре. Эмерсона не смущала расплывчатость категорий, которыми он оперировал. Для него такие понятия, как “национальная сущность”, были неэфемерными, и в этом отношении он типичный романтик, еще не догадывающийся о том, какому серьезному пересмотру подвергнет приближающаяся позитивистская эпоха обобщения подобного типа, считая, что они основываются не на реальности, а на фикциях.

Однако для эпохи самого Эмерсона — а пик его творческой активности пришелся на 40-е годы XIX в.— эти понятия еще сохраняли обаяние истинности, и доверие к ним в Америке тогда держалось непоколебимо. Это и не удивительно: процесс стирания региональных и межнациональных различий происходил все более быстрыми темпами, складывался новый этнос. Тот же Ток-

вить, описывая Америку как новый тип цивилизации, с уверенностью судит об особенностях национальной психологии, а не только об отличительных свойствах американского социума. Объединяющие идеи или, по Токвилю, “моральные убеждения”, которыми создается единство нации, понимаются им не совсем так, как Эмерсоном, хотя в главном они совпадали. Оба исходят из того, что американцам присуща исключительная вера в осуществимость прогресса, включая и нравственное совершенствование человечества. Оба отмечают, что гражданские права личности, по американскому представлению, священны и что разумное осуществление “личного интереса” (Токвиль), последовательно выдерживаемая доктрина “доверия к себе” (Эмерсон) непременно будут способствовать конечному торжеству справедливости, человечности, разума.

Еще любопытнее, что оба не сомневаются в провиденциальном значении американского эксперимента, увенчанного созданием единой нации из разнородных элементов. Правда, в этом пункте между двумя, быть может, наиболее яркими толкователями из числа наблюдавших эксперимент непосредственно или вовлеченных в него возникает разногласие. Эмерсон смотрит в будущее с твердым оптимизмом. Токвиль судит гораздо осторожнее.

Для него американцы, наравне с русскими, — великий народ, неожиданно появившийся на авансцене мировых событий и стремительно растущий, когда другие нации, по-видимому, уже достигли пределов своего развития. Оттесняя, вопреки природным препятствиям, “пустыню и варварство”, американцы вдохновляются доктриной правильно понятых интересов личности и в основу своей деятельности кладут идею свободы — политической, социальной, духовной: это их основное отличие от русских, остающихся пленниками рабства. И это же гарантия грандиозного исторического будущего американской нации, которое Токвилю — и как представителю европейской образованности, и как весьма умеренному либералу, страшась повторения катаклизма 1830 года, — внушает, однако, скорее страх, чем энтузиазм. “Наступит день, — читаем мы в конце первого тома его ценнейшего труда об американском мироустройстве, — когда в Северной Америке будут жить сто пятьдесят миллионов человек, равных между собой, принадлежащих к одному народу, имеющих равные возможности, одинаковый уровень культуры, говорящих на одном языке, исповедующих одну религию, имеющих одинаковые привычки и нравы. Им будет присуще единое восприятие вещей и единый образ мысли. Во всем остальном можно усомниться, но это — несомненно. И это нечто совершенно новое в мире, нечто такое, значение чего не укладывается даже в воображении” (1; с. 395).

Опасности именно такого оборота дела среди американских романтиков предчувствовали лишь очень немногие: По, отчасти Мелвилл. Для Эмерсона подобная перспектива не существует даже как умозрительное допущение,— не оттого ли его влияние, исключительное по своей интенсивности в 40-е годы, так быстро иссякло, когда действительность заставила задуматься над проблемами, не предусмотренными его философией? Впрочем, для постижения исходных установок американского романтизма важны не столько расхождения между Токвилем и Эмерсоном, сколько общее им обоим убеждение, что в мире появилась новая нация, которой суждено в роли лидера сменить старые нации Европы. И что эта нация слишком несхожа с другими, чтобы над нею имели власть чужие понятия, доктрины, этические и эстетические ценности.

Эмерсон, зафиксировав такое положение вещей, делает выводы самого решительного характера: объявляет, что американец вообще не нуждается в образцах для наставления, так как свою вселенную он творит самостоятельно, не оглаживаясь на чьи бы то ни было оценки, на весь накопленный человечеством опыт. Американец доверяет лишь собственному разуму и совести, отвергнув власть любых авторитетов. Эти положения непосредственно отозвались в эстетике, превращающей оригинальность в обязанность: по Эмерсону, “каждая эпоха должна создавать свои собственные книги”, не довольствуясь пересказами, даже если пересказываются мысли, повсеместные почитаемые как откровения. Художнику, вообще интеллектуалу — именно этот смысл таит в себе предпочитаемое Эмерсоном определение “ученый” — надлежит “читать непосредственно начертание Бога”, не тратя времени на “сочинения других людей”, сколь бы звучными ни были их имена. Вызов канонизированной классике, поскольку она воплотила реальность, очень мало общего имеющую с американской, мыслится, по этой логике, чем-то совершенно естественным для выросших в атмосфере Нового Света. Тогда как освоение чужого, даже если речь идет о естественном и плодотворном периоде знакомства с сокровищами, накопленными человеческим гением, всегда подозрительно: “Следуй только себе, никогда не подражай”.

Это правило распространено Эмерсоном и на великие свершения культуры. Когда же речь заходит о тех ее образцах, которые принадлежат XIX столетию, оказывается, что, помимо порочности самой доктрины неизбежного ученичества, американскому художнику просто некого избрать наставником и примером, так как начались времена духовного оскудения. “Наш век не выдвинул ни одного великого, совершенного человека,— утверждается в программном эссе Эмерсона “Доверие к себе”.— ... Мы видим, что

большей частью люди стали банкротами, что они неспособны удовлетворить свои собственные нужды, что их претензии находятся в кричащем противоречии с отпущенными им силами” и т.п.⁴. В этом контексте “люди” синонимичны понятию “европейцы”, поскольку с американским гением — молодым и еще не осознавшим собственные возможности — как раз связываются самые восторженные ожидания. У Эмерсона по этому поводу нет и тени сомнения: достаточно перестать питаться “черствыми крохами чужих урожаев”, и “поэзия воскреснет”. Точнее, она будет как бы заново сотворена за океаном. Она приобретет истинное величие, уподобившись сиянию звезды, находящейся в зените. Она вернет себе значение высшей духовной необходимости, высшей истины, причем в Америке это произойдет как бы самопроизвольно. “Время нашей зависимости ... близится к концу... Происходят события, совершаются поступки, которые необходимо воспеть, которые сами себя воспоют” (4; с. 67).

Выспренность подобных заявлений не раздражала слушателей и первых читателей Эмерсона, поскольку его риторические формулы и достаточно топорные метафоры выражали преобладающее умонастроение той поры. Стремительно происходившее становление американской нации сопровождалось, как чаще всего бывает в такие эпохи, резким обострением чувства избранности или особого исторического предназначения этого народа. Во всяком случае, ощущение его коренного отличия от остальных и тем более от этнически родственных наций крепло год от года. Характерно, что это ощущение, часто о себе заявляющее безоглядной патетикой наивных самовосхвалений, питалось не одной лишь потребностью освободиться от культурного монополизма бывшей метрополии. Английские ценности и стандарты, в силу понятных причин, вызывали особенно сильное противодействие, однако молодая республика воспринималась как особый, другой мир не только по отношению к британской монархии, — для людей того времени речь шла о несоответствии, даже об открытом противостоянии американского мира европейскому. И не только республика как олицетворение недоступной европейцам демократии, но Америка как уникальная цивилизация, создавшая особый менталитет, оказывалась, по слову Уитмена, “величайшей из поэм”.

Правда, это чувство не было всеобщим, его, например, совершенно не разделял Эдгар По, главный и непримиримый антагонист Эмерсона. Для По Америка представляла не более чем царством “аристократии доллара”, всегда враждебной искусству. Хотя знаменитые слова Бодлера о гении, которого злая воля судьбы обрекла существовать в “варварском загоне”, содержат несомненное преувеличение, они все-таки могут быть подкреплены достаточно резкими высказываниями самого американского поэта об окру-

жающей реальности. Причем такие высказывания многочисленны и на заре, и в конце литературной деятельности По.

Однако сама мысль об имитации европейских художественных моделей была неприемлемой и для По, сколько бы, в доказательство своих эстетических теорий, он ни ссылался на Новалиса, Тика, Вордсворта или Шелли. И неприемлемой она была не только из-за того, что творческая индивидуальность, как любым романтиком, ценится По превыше всего остального, выступая как предусловие истинных свершений. Имитация неприемлема еще и оттого, что американский художник не совладевает со своим материалом, пока не найдет для него аутентичных, а следовательно, неподдельно самобытных художественных форм.

Касаясь столь актуальной в эпоху романтизма идеи “национальной литературы”, По отвергает ее прямолинейное толкование: “Чтобы американец ограничивался американскими темами или даже предпочитал их — это требование скорее политическое, чем литературное, и в лучшем случае спорное” (3; с. 158). Однако неэфемерность и значительность самой идеи для По вне сомнения. Причем речь идет не просто о поддержке американских литераторов, защите их прав, противодействии диктату британских рецензентов,— для тогдашней писательской среды все это были очень болезненные моменты,— но об усилении “национального духа”. А для По эта категория сопряжена с гармонией новых сочетаний, даже если ее “можно разложить на старые части”. Она соотнесена у По с органикой или, согласно его терминологии, “химической однородностью” целого, с неаффектированной оригинальностью, основанной на новизне эффекта, которую не может подменить красочная необычность подробностей, с отказом от “метафизики”, являющейся синонимом “ереси дидактизма”.

Готорн, которому посвящена одна из самых известных критических статей По, ближе всего стоит к идеалу характерно американского художника, воплотившего “национальный дух”, и продвинувшись дальше к вершинам ему мешает только пагубное пристрастие к аллегориям. Конечно, и о пристрастиях По такие оценки свидетельствуют вполне красноречиво, но еще замечательнее уверенность, с какой он говорит об особой сущности, следовательно, и особом поэтическом языке, которые должны отличать его пишущих соотечественников.

Сам Готорн, не разделявший эстетических взглядов Эмерсона и в целом достаточно от него далекий, если подразумевать истолкование главных категорий, к которым приковано внимание романтического художника, тем не менее твердо говорил о своей приверженности американскому материалу в литературе: не только как родному и лучше всего ему известному, но и как наиболее

интересному в творческом отношении. Под материалом им, конечно, понимались не только реалии американской современности и особенно — американской истории, но и сложившиеся в заокеанских условиях типы сознания, которые он считал преобладающими и знаменательными именно для этого общества. Материалом были также основные духовные и этические коллизии, несущие на себе своеобразный американский отпечаток, специфические для этого этноса верования, ценности и отношения, — словом, все то, что культурологией нашего времени определяется как “национальный менталитет”.

Ссылаясь на авторское предисловие к “Мраморному фавну”, Генри Джеймс впоследствии призывал читателей посочувствовать Готорну, почти всю жизнь принужденному довольствоваться той скудной пищей для воображения, которую предоставлял Сэйлем, где нет ни замков, ни аббатств, ни старых поместий, равно как прославленных университетов или богатых музеев, словом, нет зримых знаков укорененной культурной традиции. Ее нехватку остро переживал и Готорн, как до него — Купер. Однако во вступительной главе “Алой буквы” — этот готорновский текст справедливо признается фундаментально важным для понимания общих проблем, связанных с американским романтизмом, — он твердо заявляет о своей писательской приверженности именно Сэйлему, о сродстве, “уже не зависящем ни от привлекательности окружающей природы, ни от жизненных условий”.

Ко времени появления “Алой буквы” (1850) романтическое движение в США достигло своей высшей точки, и стала очевидной его нацеленность на постижение американского как существенно другого по сравнению с европейским. Считалось, что все американское обладает особой ценностью как раз в силу того, что за океаном создается принципиально иной тип общества, складывается иная культура, воплощающая реальности, неизвестные прежним формациям. Даже проблематика, не содержащая в себе, по существу, ничего специфического в сравнении с Европой, кодируется как национально обусловленная, с подчеркиванием ее уникальности для американского социума — нередко мнимой. Эта проблематика может истолковываться и в оптимистическом ключе, и наоборот, с усиливающейся тревогой, даже трагичностью, — все равно, и в том, и в другом случае главенствует ощущение, что такие конфликты свойственны только Америке.

Двадцатилетие спустя Генри Джеймс нашел намного более взвешенный подход к той же культурологической теме, заявив, что американцам разумнее всего осознать факт своей принадлежности Новому Свету как судьбу: отчасти благотворную, отчасти сковывающую. Американец для Джеймса — то же самое, что провинциал, и это положение позволяет ему с позиции объективного

наблюдателя оценивать не им созданные формы цивилизации, перенимая наиболее жизненные их элементы, отбрасывая ложные. Разумеется, позиция строителя цивилизации обладает своими выгодами, но есть преимущество и в позиции наблюдателя: он беспристрастен и к тому же, чтобы успешно перенять чужие накопления для собственной культуры, должен непременно развить “что-то несомненно свое и полностью американское”. Для Джеймса за этим “что-то” стоит нравственное сознание, уходящее корнями в пуританскую традицию.

Джеймс стремится диалектически осмыслить проблему “своего” и “чужого” в национальном культурном сознании, понимая важность соотношения этих элементов. Для него проблема оставалась исключительно актуальной до самого конца писательской деятельности, и этим многое объясняется в непростой сложившейся творческой биографии выдающегося прозаика.

Романтики намного более решительно выделяли “свое” как истинно значительное и плодотворное, стараясь уменьшить, если не полностью устранить, присутствие “чужого”. Подобный экстремизм, хотя он обычно и не выходил за пределы эстетики, оставил ясный след в истории романтического движения, особенно на его ранней стадии, в 20–30-е годы XIX в.

Особую последовательность проявил в этом отношении Эмерсон. Вдохновляясь мыслью о самостоятельности в постижении истины, он склонен к чрезмерно скептическим отзывам о тех, кто в своих исканиях недостаточно полагается на собственную интуицию, предпочитая “пыль библиотек”. Вслед за пассажирами, напоминающими о том, что настоящие ценности никогда не создавались посредством заимствования чужих мыслей, Эмерсон в том же “Американском ученом” высказывается так: “Слишком долго прислушивались мы к изысканным музам Европы. Уже сейчас подозревают, что по своему духу свободный гражданин Америки робок, склонен к подражанию и покорности” (4; с. 87). Однако обозначившуюся угрозу еще не поздно устранить. Для этого необходимы истинная смелость, самостоятельность мысли, последовательный духовный нонконформизм и стремление полагаться не на абстракции, но на эмпирику.

Последний момент важен, поскольку и Токвиль, создавая энциклопедическое описание американского социума, отмечает в связи с характеристикой национальной психологии глубоко укоренившийся в ней практицизм, который французским автором понимается как стремление найти простые, ясные ответы и толкования буквально всего на свете, как “недоверие к необычному и почти непреодолимое отвращение к сверхъестественному” (1; с. 320). Последующие едва ли не стандартные упреки американцам в “бескультуре”, которыми пестрят европейские очерки-тра-

велогии, идет ли речь о Диккенсе, Гамсуне или Есенине, основывались скорее на признании нормативными критериев культуры Старого Света, чем на понимании новизны, отличавшей американскую цивилизацию. Токвиль избежал подобной предвзятости, как бы его ни шокировали те или иные стороны американской жизни. Он сознавал, что складывается особый тип культуры, основывающийся на идеале демократии, который осуществляет последовательно и всесторонне. И хотя Токвиля не раз посещала мысль, что “для этого народа деспотизм был бы благом” (1; с. 180), он выказывает готовность признать за культурой, воплотившей дух демократии, свои преимущества.

В частности, проникающий ее дух эмпиризма и свойственное ей желание немедленных практических приложений, когда речь идет о воспитании интеллектуала новой, демократической складки, “американского ученого”, по терминологии Эмерсона, для Токвиля достойны не насмешек и обвинений в вульгарности, но поддержки и похвалы — с той оговоркой, что людей устраивает перспектива “жить не в блестящем, а в процветающем обществе”. Это общество не признает гениальности, направляя умственную и нравственную деятельность исключительно на укрепление стабильности, благоденствия, правосознания. Оно формирует “не героические добродетели, а мирные привычки”, добивается надежных гарантий свобод, заставляя личность признать волю большинства. Естественно, что поэзия в нем ущемлена, поскольку сфера поэзии — “это поиск и воплощение идеала”, а не содействие демократическим начинаниям, сколь бы высокие воспитательные цели ни имелись в виду. Вот отчего “жители Соединенных Штатов, в сущности, еще не имеют собственной литературы. Единственные авторы, которых я считаю настоящими американцами, это журналисты. Они обладают скромным литературным дарованием, но они говорят на языке своей страны, и их слышат” (1; с. 348).

Токвиль, несомненно, многое упрощал, а в своем представлении о поэзии как “воплощении идеальной красоты языка”, которая требует не “правдивости”, но “возвышенных образов”, он остается в плену достаточно тривиальных понятий, отличавших эпигонов романтизма (1; с. 357). Тем не менее ему удалось уловить объективное противоречие, сказавшееся на всем характере романтической литературы в Америке, не исключая и доктрин Эмерсона. Славя “действие” в противовес “умствованию”, по любому случаю напоминая, что всего лучше обходиться без “библиотек” и полагаться на собственное разумение, Эмерсон как будто ограничивает деятельность “американского ученого” пределами эмпирически постигаемого и обладающего насущной важностью для дела демократии. Но тут же выясняется, что обязанность вос-

петого Эмерсоном интеллектуала новой формации заключается не меньше как в поиске состоятельных ответов на самые сложные проблемы бытия, в удовлетворении духовных запросов, не обладающих опознаваемой практической целенаправленностью, в независимой интерпретации метафизических категорий, к чему побуждает этого интеллектуала тот факт, что в нем “дремлет весь Разум” и ему “дано все узнать и на все решиться” (4; с. 87). Он должен обеими ногами стоять на земле, не доверяя отвлеченностям и скептически воспринимая любого рода “игру в бисер”, если воспользоваться метафорой Гессе, настаивавшего на “беспользности” как органическом свойстве культуры. И вместе с тем он решительно не вправе сложить с себя бремя постижения и непременно самостоятельного толкования духовных реальностей высшего порядка. Держа в поле зрения сиюминутное и насущное, оставаясь эмпириком, он должен устремиться к вечному.

Эмерсон не усматривал здесь противоречия, зато его сразу ощутил и достаточно точно охарактеризовал По, считавший убедительным подобный синтез Красоты и Пользы. Резкость обоюдных выпадов, которыми сопровождалась не прекращавшаяся несколько лет дискуссия между По и авторами круга Эмерсона, отчасти объясняется тогдашней накаленной атмосферой журнальных полемик, но само столкновение было принципиальным и неотвратимым. И дело заключалось не только в том, что По решительно не принимал “космический оптимизм” эмерсоновской доктрины, не только в категоричности, с которой крупнейший поэт эпохи отвергал посягательства на свободу художника, которого Эмерсон столь же энергично принуждал к союзу с проповедниками. Прежде и больше всего По не устраивало в философии Эмерсона то, на его взгляд, искусственное и невозможное соединение эмпиричности и абстрактной “метафизики”, которое и вправду составляет характерную черту этого учения.

Не принятое По, подвергнутое серьезной критике со стороны еще некоторых писателей, оно, тем не менее, оказалось философским фундаментом американского романтизма, основой его эстетической концепции. И сама противоречивость этого учения была творчески плодотворной.

Оспаривая, как По, а в дальнейшем Мелвилл, те или иные тезисы Эмерсона, никто из романтиков фактически не опроверг исходного положения его доктрины, тесно соотносящей эмпирику и “метафизику”, идеи самодостаточности личного духовного усилия, которое не нуждается в опоре на авторитеты, и требования, чтобы самопознание становилось интерпретацией сложнейших категорий бытия — всегда независимой, так как она опирается как раз на эмпирический опыт. Оттого она поддается проверке и всегда пригодна для реального дела.

Подобный симбиоз был нетрадиционным для романтической мысли и воспринимался как новое слово, хотя в эстетике Эмерсона явственны прямые заимствования из Кольриджа, так же как следы проштудированных Канта и Шеллинга всюду заметны в его философии. Однако ни немецкий идеализм, ни английская романтическая теория искусства никогда не придавали эмпирике и практике столь существенного значения, какое им принадлежит у Эмерсона.

Что касается практики, иными словами, предписываемой искусству обязанности стать способом нравственного совершенствования человечества и помогать построению утопии не как абстракции, но как реально существующего фаланстера, это положение Эмерсона изначально вызывало сдержанную или просто скептическую реакцию всех, кроме его ближайших сподвижников. Однако эмпирическое как равное в правах с трансцендентным, корректирующее любые профетические откровения и, в свою очередь, освещаемое отблесками высшей истины, которая явлена в откровении поэту, — этот тезис, приобретающий фундаментальную важность для американского романтизма, не пытался опровергнуть никто из его корифеев.

Сближенность земного и отвлеченного, достоверного и воображаемого, мистического и фактологического, интуиции и рациональности, их нерасторжимость, когда внешне разнородные начала существуют только во взаимодействии друг с другом, составляет, видимо, самое заметное отличительное свойство американской романтической культуры.

Не приходится оговаривать, что это ее свойство по-разному проявлялось у различных писателей. Иногда оно проступает с наглядностью, как у По с его пристрастием ко всему таинственному, непременно получающему в конечном счете строго логичное истолкование, даже если эта логика скорее мифифицирует, чем объясняет. Иногда преобладает кажущаяся безыскусность и простота, как у Торо, который, по первому впечатлению, всего лишь незамысловато воссоздает будни добровольного отшельника, уделяя внимание самым прозаическим подробностям, пока за ними не открывается символика, обладающая смыслом и всеобъемлющим, и почти нескрываемо мистическим, доступным лишь сродственному духовному созерцанию. Иногда, как у Мелвилла, читатель погружается в атмосферу загадочного, ирреального, граничащего с фантазмагорией, и предпринимаются прямые экскурсии в область метафизических тайн, но от философской аллегории такого рода страницы существенно отличаются тем, что отправным пунктом для самых отвлеченных размышлений всегда остается фактография: ей в "Моби Дике" принадлежит роль важнейшего повествовательного пласта.

И даже в тех произведениях Мелвилла, где проблематичность самого понятия истины становится основным сюжетом, которому подчинены перипетии фабулы, философская проблематика, в сколь бы чистом виде она ни возникала, все-таки не вытесняет эмпирики — либо вводимой непосредственно, как описание негритянского бунта в “Бенито Серено”, либо, как в “Пьере”, представляющей необходимую точку опоры, когда постижение “двуединств”, указанных в подзаголовке, чрезмерно поглощает героев. Специфическое видение, отличавшее американских романтиков, давало себя почувствовать и в контекстах, казалось бы, менее всего органичных его природе.

III

Закономерно, что в истолкований некоторых важнейших категорий, которые для романтиков соотносились с областью высших ценностей и смыслов, также обозначилась американская нетрадиционность, предопределенная и спецификой формирования этой культуры, и особенностями исторической жизни колоний, ставших штатами.

Фундаментальным свойством романтического миропонимания была устремленность к абсолютной свободе, область которой по необходимости замыкается пределами частного существования личности, ее духовным миром. Знаменитая декларация Новалиса: “Меня все приводит к себе самому”, тогда как внешняя реальность и в малой степени не должна воздействовать на истинное бытие личности, — выразила доминирующее чувство свидетелей грандиозного, катастрофического перелома истории, который и создал почву для романтизма: не только как художественного движения, но как философии и больше — как типа сознания. А.В.Карельский, останавливаясь на процитированном новалисовском фрагменте, справедливо называет его бесценным для характеристики “романтического гения”, который “изначально заключает в себе всю Вселенную: даже задаваясь целью познать внешний мир, герой в конечном итоге обнаруживает, что все достойные познания тайны этого мира присутствуют уже разрешенными в его собственной душе”⁵. И оттого мгновенье наполняется бесконечностью, а в чашечке цветка просвечивает небо, — афоризм Блейка приводят едва ли не все описывающие эстетику романтизма. Порыв души, позволяющий унести далеко от плоской будничности, сулит проникновение в истину, недоступную тем, кто не преодолел зависимости от прозаичной среды обитания.

Другое дело, что преодолеть ее фактически невозможно, и обретенная свобода оборачивается мнимостью, порождая неразре-

шимые конфликты, которые знакомы каждому романтику, когда он удостоверяется, что созданная им утопия самодостаточности частного существования — эфемерна. Драматические сюжеты с подобной подоплекой преобладают в литературе романтизма, как ни разнообразно истолкование их объективного смысла, как и способы художественного воплощения таких коллизий. Отказ признать права реальности, если речь идет о высших устремлениях и побуждениях человека, наделенного романтическим сознанием, сохраняется и в заостряющей это противоречие “поэтике диссонанса” — ей принадлежат такие выдающиеся памятники романтического искусства, как проза Гофмана, — и в “поэтике синтеза”, привлекавшей тех, кто, подобно Новалису или Шелли, напротив, стремился создать некую универсальную модель, всеохватывающий космос, где противоречия сняты, даже если остаются не разрешенными.

На американской почве та же проблематика, глубоко органичная для романтизма, приобрела отчетливо выраженное своеобразие. К моменту, когда она становится для американского общества если не злободневной, то, по крайней мере, узнаваемой, в Европе, собственно, уже исчерпаны все сколько-нибудь творческие интерпретации темы несовпадения или, еще чаще, открытого противостояния сферы возвышенного и области суетного, земного, обыденного. Сюжет продолжает существовать скорее по инерции. Сам персонаж, чья судьба определена этой драмой, приобретает тривиальные черты, — слишком примелькался тип мечтателей, третирующих уродливую повседневность и мучающихся тем, что они ее пленники. Донашиваемое томление по идеальному все чаще становится предметом пародирования, порой убийственного, если пародистом выступает, например, Теккерей.

Но для американцев и в середине века этот конфликт сохранял новизну, хотя с ним сопрягаются иная историческая мотивация и иные смыслы. Описывая американскую цивилизацию, Токвиль особенно пространно анализирует такую характерную ее черту, как власть большинства, которая стала настоящей тиранией: перед нею отступают иллюзии самостояния личности. Словно предчувствуя будущую творческую драму По, — тогда, в 1831 г., Токвиль, путешествующий по Америке, едва ли мог слышать об авторе двух недооцененных сборников стихов, — французский мыслитель замечает: “Власть большинства в Америке не просто велика, но непреодолима... Я не знаю ни одной страны, где в целом свобода духа и свобода слова были бы так ограничены, как в Америке... Именно поэтому в Америке до сих пор нет великих писателей. Гениальным литераторам необходима свобода духа, а в Америке она не существует” (1; с. 194, 199–200).

Токвиль, конечно, заблуждался, говоря, что заокеанская республика не создана для появления выдающихся художественных дарований. Однако он был прав, характеризуя особые американские условия, сказавшиеся и на литературе: конфликт, который у европейских романтиков носил характер отвлеченно философский, а иногда и чисто умозрительный — этим определялось и художественное решение, чаще всего обходившее стороной “зону реальных противоречий” (А.В.Карельский), — в американском варианте приобрел не столько метафизический, сколько вполне отчетливый социальный колорит. Он представлял как столкновение индивидуума и толпы, как бунт одиночки против власти большинства. Такое содержание эта тема приобрела в новеллистике По, где она обозначена наиболее четко.

Однако, строго говоря, лишь некоторые новеллы По и могут рассматриваться в таком контексте. А у других писателей тема наполняется настолько нетрадиционным содержанием, что затруднительно говорить о знакомой романтической отчужденности от мира, который поработен вульгарными интересами и плоским здравомыслием. Краткость обретенного мига свободы, иллюзорность самого этого ощущения, сменяющегося намного более неотступным чувством, что презренная реальность умеет пустить прахом и самые высокие, но безжизненные мечты, — эта драма, осознанная, с той или иной степенью обостренности, едва ли не всем романтическим поколением в Европе, у американских писателей середины XIX в., исключая По, не вызвала прямого отклика. Отношения личности и истории, индивидуума и социума долгое время воспринимались за океаном иначе, чем в культуре европейского романтизма. Не возникало почвы для разрыва и даже для отчетливо выраженного противостояния.

Отношение к современности, а особенно оценка перспектив, открывающихся перед республикой, были в целом оптимистическими. Этим, в частности, объясняется тон уверенного превосходства в суждениях о “нашем прежнем доме”, принадлежащих и такому далекому от иллюзий писателю, как Мелвилл. Под впечатлением европейской поездки 1850 г. он проникается твердой верой, что лишь его родина способна сберечь и приумножить уже утраченную европейцами духовную энергию, а стало быть, Америке суждено осуществить великие деяния, которые не по силам дряхлеющей, мельчающей Европе. И в “Белом бушлате”, законченном как раз в это время, появляется настоящий панегирик Соединенным Штатам — их силам, их уверенности в своей провиденциальной миссии.

У Эмерсона, Лонгфелло, Уитмена, как прежде у Ирвинга и Купера, исторический оптимизм, заглушающий тревожные предчувствия, говорящие о неизбежном и трудном испытании нацио-

нального идеала, оставался преобладающей тональностью целые десятилетия. И хотя в конечном счете великие ожидания чаще всего сменялись горечью обманутых надежд, все-таки умонастроение, преобладавшее в американской интеллектуальной и литературной среде, не создавало предпосылок для того, чтобы “магистральным сюжетом” стала беззащитность героя, наделенного чертами романтического мечтателя, перед лицом торжествующей вульгарности и практицизма.

Практицизм уверенно торжествовал, а вульгарность была, на взгляд европейских наблюдателей, вопиющей, но для убежденных в грандиозной исторической будущности Америки все это оставалось только временными, поправимыми изъянами. Конечное полное осуществление демократического идеала казалось обеспеченным всей логикой истории. И никому не внушал сомнений сам идеал, воспринимавшийся как безусловно прекрасный.

Меж тем история двинулась путями, достаточно далекими от тех, что должны были привести к сообществу равноправных и к земному святилищу для человека-одиночки, как определил суть “американской мечты” Фолкнер в эссе, помеченном 1955 г. Для Фолкнера это мечта, и не более, но в эпоху романтизма преобладало иное чувство: верилось, что вскоре и правда будет достигнуто состояние, когда одиночка “свободен не только от замкнутых иерархических установлений деспотической власти, угнетавшей его как представителя массы, но и от самой этой массы”, и что он переступит “рамки зависимости и бессилия”⁶.

К моменту расцвета романтизма накопленный социальный опыт был, сравнительно с Европой, непродолжительным, эпоха революции, создававшей республику, воспринималась как близкая во времени, а итоги этой революции, в отличие от французской, не навевали мысли о катастрофе. Напротив, они укрепляли энтузиазм, вызывавшийся великим социальным проектом, который возвестила Декларация независимости.

По меньшей мере, вплоть до Гражданской войны атмосфера в обществе не препятствовала, а скорее помогала цветению идеи демократии, которая непременно будет осуществлена с образцовой последовательностью. Эта атмосфера укрепляла доверие к мифологии, сопряженной с образом нового Адама в земном Эдеме Нового Света, и к этической доктрине, требовавшей абсолютной веры каждого в свои собственные силы, словно бы опасности обожествленного индивидуализма, о которой предупреждали уже первые критики Эмерсона, на самом деле не существует. И вот этот идейный климат очень сказался на литературе американского романтизма.

Здесь гораздо сильнее, чем в европейской культуре той же эпохи, чувствуются утопические верования, причем они носят не

характер отвлеченных теорий, а прямо соотносятся с историческими судьбами страны, создающей общество нового — и, как тогда считалось, неоспоримо высшего — типа. Но как раз в романтической литературе подобный утопизм впервые подвергся серьезной проверке реальностями истории, складывавшейся далеко не в согласии с замыслами тех, кто стоял у колыбели республики. И расхождение между замыслом и практикой, все более ясно проступавшее с ходом лет, стало той основной коллизией, которая прослеживается в американском романтизме.

Конфликт, создававшийся хорошо известным по европейскому примеру несопадением идеала и действительности, приобретал необычные воплощения у американских романтиков, поскольку он ими осмыслялся в свете иного исторического опыта. Окружающий мир долго не воспринимался как уродливый и враждебный романтической душе, устремленной к надмирному. Мечта о духовно просветленной личности, которая, сознавая свои громадные интеллектуальные силы, не нуждается во внешней опоре, поскольку руководится только собственными выношенными нормами и критериями — этическими, культурными, религиозными, — отнюдь не казалась отвлеченной и хрупкой перед лицом реальности.

Отношения с действительностью предполагали скорее доверие, чем антагонизм. Так продолжалось почти до Гражданской войны. И лишь резко обострившийся драматизм общественного развития, сделавшего эту войну неизбежной, привел к осязаемым переменам: преобладающая тональность сделалась тревожной, затем сумрачной и трагедийной.

Не простым совпадением, а логикой движения главных коллизий и тем, сопрягающихся с историей американского романтизма, следует объяснить практическую одновременность — между 1850 и 1855 г. — появление нескольких самых выдающихся памятников этой литературы. “Моби Дик”, “Пьер”, “Алая буква”, “Дом о семи фронтонах”, “Уолден”, “Представители человечества”, “Листья травы” (первая из шести редакций) — все это пишется и публикуется в канун переломного события американской истории XIX в. Было бы грубой натяжкой утверждать, что названные произведения, включая и книгу Уитмена с ее нескрываемой злободневностью, предвосхищают приближающуюся драму. Однако несомненно, что в них проявилась изменившаяся духовная атмосфера, отзываясь не только усилением социальных мотивов, а прежде всего новой философской ориентацией. Накануне предстоявшего испытания идеалов, восходящих к 1776 г., в литературе иногда с большей, иногда с меньшей отчетливостью заявила о себе новая позиция.

Ее нельзя назвать антагонистичной по отношению к социуму, и здесь — существенное отличие от мироощущения и ориентации европейских романтиков. Но, сохраняя приверженность демократическим идеалам, подчас, как Уитмен, декларируя ее с патетической воодушевленностью, литература все более проникается той “великой мрачностью”, которую в статье о “Мхах старой усадьбы” Мелвилл — правда, считая, что у Готорна она “развилась слишком сильно”, — называет характерным свойством американского художника. За этой мрачностью стоит не мизантропия, вызываемая событиями на арене социальной жизни, а нечто иное: Мелвилл говорит о мгновенных, “неуловимых прикосновениях к самой основе бытия” (3; с. 383). Иными словами, американского художника главным образом привлекает не социальная, а экзистенциальная проблематика, и она осознана в категориях трагического искусства, которое предполагает непремненное присутствие героики. Причем очень часто — обреченной героики, безнадежного, но непримиримого противостояния судьбе, нравственного императива в ситуации, когда личности не дано шанса на победу.

В европейских условиях сходные настроения питались по преимуществу тем, что реальный ход событий не оправдал “возвышенного восторга” (Гегель), поначалу пробужденного 1789 годом. Революция, по слову Ф.Шлегеля, поднимала “до широкой и высокой точки зрения истории человечества”⁷, однако травмирующим оказался вид, открывшийся с этой вершины, и на смену энтузиазму приходило разочарование и в революции, и в прогрессе, и в разумности истории, — оно грозило сделаться бескрайним. Что касается Америки, почва для таких настроений появилась только на исходе девятнадцатого столетия, когда они и начали о себе заявлять, например, в последних книгах Марка Твена (кстати, и в поэзии Уитмена позднего периода творчества).

Для эпохи, которую Ф.О.Маттисен предлагает называть “американским Ренессансом”, подразумевая скорее не параллели с духовным и художественным миром Возрождения, а просто значительность созданного в Америке начала 50-х годов XIX в., не характерны ни тотальный скепсис, ни сильный оттенок мизантропии. Но трагедийность в литературе этого времени явственно проступила, и она связана с постижением объективного трагизма истории, свершающейся в муках и катастрофах, которые затрагивают всю нацию, а еще более — с постижением трагизма человеческого удела. С проблематикой, в XX в. приобретшей особую важность для экзистенциалистов.

Сохранившиеся в записной тетради А.Камю — она относится ко времени оккупации — свидетельства внимательного чтения “Моби Дика” подтверждают близость идейных устремлений писа-

телей, принадлежащих разным эпохам и культурам, и даже родственность их собственно литературных установок, поскольку французского романиста интересует предложенное Мелвиллом решение такой художественной проблемы, как символ: в границах этой поэтики “образы удесятеряют смысл философии”. Есть признание Камю, поясняющее, что под философией у Мелвилла он подразумевает близкую ему самому тему противоборства злу, заключенному в мироустройстве, и мотив экзистенциального бунта⁸. Такие переключки возникают закономерно. За ними распознается преемственность, позволяющая говорить об определенной традиции. Принято возводить ее к Достоевскому, к “Запискам из подполья” и “Братьям Карамазовым”, но, может быть, справедливее было бы видеть истоки в творчестве американских романтиков. Вероятно, не только силой внешних обстоятельств самые значительные из них остались недооцененными и даже, как Мелвилл, просто не понятыми современниками. По характеру творчества они и в самом деле заметно опережают свое время.

Другое дело, что, на взгляд Камю, речь должна идти об одиноких гениях, во всяком случае, о фигурах, не репрезентативных ни для романтизма, ни для американской культуры. Во второй из своих Шведских речей он упоминает Эмерсона и, признав повсюду великолепной “веру творца в себя”, являющуюся предусловием “свободного творчества”, тут же добавляет: “Этот поразительный оптимизм ныне, видимо, умер” (8; с. 178). Рассуждение Камю затрагивает область эстетики и относится к критериям художественной истины, однако оно обладает и более обобщенным смыслом: являясь своего рода знаковой фигурой для своей эпохи, Эмерсон тут предстает в качестве автора, воплотившего самые характерные свойства тогдашнего мышления. Главным из них признается убежденность в том, что личность наделена громадным творческим потенциалом, властью над собственной судьбой, энергией сопротивления хаосу и абсурду истории. Оптимистическая тональность, вызывающая у Камю только скепсис, признается им до какой-то степени естественной для не вполне зрелой культуры.

Похожая точка зрения впервые была высказана еще Токвилем и за сто с лишним лет не претерпела существенного изменения. Она по сей день сохраняет для европейских толкователей статус едва ли не аксиомы, хотя ее убедительность, по крайней мере, применительно к эпохе романтизма, довольно сомнительна. Согласно ей, тот же Мелвилл должен был бы, как и Готорн, оказаться противником Эмерсона, поскольку обоим крупнейшим прозаикам чужд подобный оптимизм, не выдерживающий проверки делом, в чем Готорн убедился на непосредственном опыте, приняв участие в эксперименте, связанном с колонией Брук-Фарм.

Оба и правда вступали с Эмерсоном в полемику, подчас довольно острою. Но вместе с тем оба многое и переняли из его философии, находя ее в чем-то близкой собственным творческим задачам. Фактически у Эмерсона был всего один по-настоящему непримиримый противник среди американских романтиков, но и По, дискутируя с ним, в сущности, опровергал скорее частные следствия и приложения эмерсоновской доктрины, а не ее главенствующий смысл.

Этот смысл придавала ей разработанная Эмерсоном романтическая натурфилософия. В перспективе времени она оказалась важнее и плодотворнее, чем другие положения американского мыслителя, пусть и не получив такого широкого отклика, как его этика, впоследствии находившая самые разнообразные продолжения: от учения Толстого до концепции Ницше, эмерсоновского восторженного читателя. Важность идей Эмерсона для эстетики не столь очевидна, но бесспорна, подразумевая наследие американского романтизма. Говоря об уроках, которыми Эмерсону обязана литература, прежде всего Уитмен и Мелвилл, необходимо особо выделить ту доктрину соответствия, которая изложена главой трансцендентализма на философском языке, а на языке поэтическом была всего последовательнее воплощена в “Листьях травы”.

Считая, что слова — знаки естественных явлений, которые, в свою очередь, представляют собой символы духовных феноменов, неотторжимых от материального, природного мира, так как “вся природа есть метафора человеческой души”, Эмерсон доводил до завершения принцип универсализма, намеченный у немецких романтиков. Но при этом и уточнял его, иной раз скорее переосмысляя, чем продолжая. Для романтика бытие с его бесконечной разнородностью составляет некое органическое целое, существующее по собственным законам, и Эмерсон, называя природу символом как в ее целокупности, так и в каждом проявлении, фактически доказывает в двух эссе с одинаковым названием “Природа” мысль, за полвека до него появившуюся у Новалиса, затем у Ф.Шлегеля. Однако в немецком романтизме органика, сам универсализм представляли собой, главным образом, эстетический миф, который, по замечанию А.В.Михайлова, сводит “все идеальное и все реальное в пределах одной действительности”, впрочем, остающейся не более чем философской идеей: она не влечет за собой никаких практических применений и не нуждается в них для доказательства своей правоты⁹.

Совсем по-иному та же идея органической целостности всего космоса бытия трактуется Эмерсоном. Для него универсум — воплощение некой космической души, которая проявляет себя то в человеке, то в природе, а через взаимодействие человека и приро-

ды — в истории, обладающей телеологичностью. История движется по пути прогресса, ее увенчает триумф свободного человеческого разума. Личность для Эмерсона — не образ и подобие, но непосредственно частица этой космической души: подчиненная целому, она в то же время неповторима и уникальна. Каждому принадлежит собственное место в системе мироздания, где все взаимозависимо, и более того, каждый выступает как бы центром этой системы. Постоянно обновляясь в познании ее целостности, все более ясно осознавая прочность и органику внутренних связей, которыми обладает универсум, личность проникается чувством своей прямой причастности ко всему сущему, и для нее любое явление включает в себе свидетельство высшей мировой гармонии: вот что стоит за эмерсоновской формулой, согласно которой трансцендентальная философия растворяет Бога и природу в человеке.

Саму философию не раз толковали как причудливый симбиоз пантеизма и мистицизма, и для такого понимания есть веские аргументы, хотя следует добавить, что трансцендентализм вобрал в себя также моральную ригористичность пуританской традиции, равно как утопические верования, укреплявшиеся благодаря успехам демократии. Как мыслитель, Эмерсон в большой степени эклектичен, однако его идеи, непосредственно касающиеся искусства, и самостоятельны, и плодотворны. На фоне родственных европейских концепций они выделяются прежде всего тем, что построенная Эмерсоном система аналогий, посредством которых верховная бесконечная сущность заявляет о себе в любом феномене реальности, означала признание за реальностью эстетического содержания, даже если она, по традиционным меркам, выходяще антиэстетична.

Она означала и наделение личности, пусть не принадлежащей к духовной элите, правом представительствовать не меньше как от лица космической души, если она смогла распознать в себе отблеск этой души и проникнуться верой в свои духовные, творческие силы. Коротко говоря, по своему пафосу эта эстетика столь же соприродна идее демократии, как, например, и эмерсоновская философия истории, в которой пробивает себе дорогу “прогрессивная необходимость”, или как политическая доктрина конкордского мыслителя, обосновавшая верховенство этики над властью. Естественно, что тезисы Эмерсона вскоре получили свое практическое воплощение в таком уникальном памятнике, как “Листья травы”, где демократия не только составляет основную тему, но и определила сам характер поэтического видения.

Однако не один Уитмен, но и весь “американский Ренессанс” находится в поле воздействия эмерсоновского эстетического учения, которое впрямую сказывается на характере художественного

языка, на особенностях поэтики, сколь бы сильный отпечаток индивидуальности она ни носила. Как убеждение, общее едва ли не всем американским романтикам, не исключая и По, остается сформулированная Эмерсоном мысль, что “американскому ученому” надлежит доверять только “действию” и, воспаряя “из телесности в эмпирию”, не забывать, что главное его дело — “указывать на факты среди того, что является видимостью фактов”. Эмерсоном дано и обозначение интуиции как “первичной формы мудрости”, так как иначе невозможно проникнуть в отношения природы и души. Наконец, Эмерсон высказывает тезис, который для понимания специфики американского романтизма в сопоставлении с европейским представляется особенно существенным: он находит, что дело художника — “в варварстве, в материализме нашей эпохи различить новый карнавал тех самых богов, что приводят нас в восторг у Гомера” (3; с. 324).

Боги, конечно, оказываются совсем другими, однако примечательно, что сопоставление современности и Эллады для Эмерсона не только допустимо, а даже необходимо. Этот пункт находится в явном противоречии с представлениями европейских романтиков, постоянно сетующих на “всеобщую нехудожественность” современной эпохи, на “всеобщую бесформенность бытия, зданий и одежды, как и всего строя и убранства жизни”, и убежденных, подобно Ф.Шлегелю, что “для искусства нам остаются лишь воспоминания о великом старом времени и надежда на более богатое будущее” (7; с. 35, 36). В Америке схожие мысли высказывал Готорн. Но, по существу, и его поэтика строится скорее в соответствии с эмерсоновским, чем с европейским — тем же шлегелевым — толкованием сущности романтического искусства.

Удостовериться в этом позволяет рассмотрение принципов, положенных в основу той целостной картины эпохи, создание которой и для Готорна как художника, и для Шлегеля как теоретика составляет высшую цель поэта. Как романтики, оба они сосредотачивают усилия на том, чтобы обнаружить прорастание сущности вещей сквозь их поверхность, и поэтому образ становится своего рода сигналом, дающим почувствовать ту истинную природу, которая скрыта за видимой. Но, пожалуй, лишь этой установкой, общей для романтической философии искусства, ограничивается родственность двух авторов. Шлегель дорожит философской углубленностью произведения, вместе с тем отвергая чрезмерно строгую логику развития заключающихся в нем идей: “Для духа одинаково убийственно обладать системой, как и не иметь ее вовсе” (7; с. 8). Формой, адекватной романтическому сознанию, он называет фрагмент, доносящий и мысль о текучести, незавершенности бытия, и динамику, переменчивость душевных состояний личности. Непременным компонентом романтического

художественного мира становится ирония: это позиция между скепсисом и энтузиазмом, а по Шлегелю — также и способ выразить “постоянную смену самосозидания и саморазрушения”, которой все определяется в жизни духа, в культуре и социуме. Где нет подобным образом понятой иронии, нет и бесконечного. Иными словами, отсутствует то, что делает картину истинным достоянием романтизма.

Немецкая эстетика сделала эти положения едва ли не нормативными, однако в американском романтизме они были существенно переосмыслены. У Готорна бесконечное присутствует, как и у Мелвилла, и у По,— но с оттенком пугающей энигматичности, отличающим произведения всех трех прозаиков. Бесконечное присутствует и в “Листьях травы”, где тональность, напротив, в высшей степени жизнеутверждающая: такой она оставалась в поэзии Уитмена даже после Гражданской войны, хотя и не до конца его творчества.

Различия между этими писателями очевидны и объяснимы фактами творческой биографии каждого из них, однако остается и общность, которая, среди прочего, в том, что концепция романтической иронии оказывается неприемлемой для всех них. Как и поэтика фрагмента, выросшая из этой концепции: ирвинговская книга, в заглавии которой фигурирует слово “эскиз”, собственно, представляет собой серию вполне законченных и умело друг с другом соотнесенных зарисовок, дающих как раз целостный, а не намеренно недоконченный образ. В Америке фрагмент обретет права состоятельной и притягивающей эстетической идеи лишь в XX в. С традицией, идущей от романтизма, эта поэтика связана только косвенно.

На место иронии и фрагментарности американский романтизм предложил поэтику соответствий, основывающуюся на философии Эмерсона, и тяготение к системности, делающее книгу — “Моби Дик” и “Листья травы” лишь наиболее яркие примеры — законченным, строго выстроенным художественным космосом. Наконец, интерес к экзистенциальной проблематике, отличающий эту литературу, придавал особый характер общему для романтиков принципу синтетизма, или универсализма. В Америке вряд ли кто-нибудь всерьез задумывался, по примеру Шлегеля и Новалиса, о проектах вроде Новой Библии, т.е. книги, представляющей собой “совокупность всей культуры эпохи”, но, в сущности, лишь той культуры, которая осмысливается вне “зоны реальных противоречий”. Проект остался неосуществленным: выяснилось, что крайне трудно достичь необходимого для него соединения “абсолютной индивидуальности” с “абсолютной универсальностью”. Но сам замысел столь же показателен для европейского романтизма, как для американского — практическое воплощение

идеи всеохватывающей поэзии в “Листьях травы”. Исходные устремления, если речь идет о главных чертах романтического сознания, оставались одними и теми же по оба берега Атлантики, способы их поэтического претворения расходились едва ли не радикально.

Объяснить это следует и особенностями формирования американского общества, и спецификой национальной мифологии, во времена романтизма практически никем не подвергнутой серьезной философской критике, и разумеется, своеобразием развития культуры, выразившей самосознание народа, который переживал один из звездных часов своей истории. В Америке не было предпосылок для того, чтобы литература ощутила как актуальные и значительные для себя темы, важнейшие в европейском романтизме. Тоска по утраченной целостности человека, болезненное переживание распавшейся связи, которая некогда соединяла общественную жизнь и культуру, пафос восстановления этого исчезнувшего единства, скорбь из-за того, что обыденность оставляет невосребованным интеллектуальный, творческий потенциал, разочарование и “Гарольдов плащ” как мета времени,— все эти мотивы в американском романтизме либо отсутствуют, либо звучат приглушенно.

Доминирующее значение приобретают другие, прежде всего связанные с областью натурфилософии и с миром высших смыслов человеческого существования,— и поэтика, насколько о ней можно говорить как о единстве, тоже оказывается в американском романтизме иной, по сравнению с европейским. Это неоспоримое своеобразие, а не только значительность достигнутого и масштаб фигур, выдвинувшихся в эпоху романтизма, является самым убедительным доказательством того, что главная задача, которую видели перед собой писатели этой эпохи, была решена. В Америке действительно заявила о себе национальная литература. Причем не уступающая по своему уровню европейским.

IV

В истории американского романтизма обычно выделяют два периода, обозначая исходную границу концом 10-х годов XIX в. Ранний период, согласно преобладающей точке зрения, заканчивается на рубеже 30–40-х годов, когда уже появились программные эссе Эмерсона “Доверие к себе” и “Американский ученый”, — оба могут рассматриваться как философская и эстетическая декларация, возвестившая не только о появлении трансцендентализма, но и о том, что сложилось романтическое направле-

ние с его рельефно выявленными национальными особенностями.

К этому времени практически завершены плодотворные годы литературной биографии Ирвинга, написаны наиболее значительные произведения Купера, заявил о себе стихами и прозой По. Лишь неосведомленностью или предубеждением можно объяснить все еще очень распространенный в Европе взгляд, согласно которому за океаном литература крайне провинциальна, либо ее нет вовсе.

Тем не менее до истинного расцвета предстоит путь еще почти в десятилетие, и начавшийся с 1850 г. “американский Ренессанс” составляет самую яркую страницу в истории второго, позднего периода романтического движения. Хронологически этот расцвет сильно запаздывает по сравнению с Европой, где к 50-м годам XIX в. романтизм — уже прошлое, пусть еще не покинули сцену ни Гейне, ни Нерваль, а иные прославленные романтики, как, например, Гюго, даже переживают взлет, увенчанный созданием “Отверженных” и “Легенды веков”. Однако доминирует уже другая эстетика — классический реализм.

Меж тем в Америке наступает апогей романтической эпохи. Принято объяснять эту странную хронологию прежде всего вне-литературными причинами, связанными с приближением Гражданской войны и демократическим подъемом, происходящим в канун этого грандиозного события. Такие обстоятельства нельзя игнорировать. Но нельзя все к ним и сводить: литературный расцвет все-таки прежде всего обусловлен факторами, имманентными литературе.

Совокупность философских и художественных идей, которыми предопределяется своеобразие, значительность, яркость американского романтизма как целостного явления, возникла не сразу. Девятнадцать лет отделяют трактат Эмерсона “Природа”, где предложено специфически американское толкование основных категорий романтической мысли, от “Листьев травы”, всего последовательнее и талантливее воплотивших взгляд на природу, человека и общество, созвучный этой доктрине. И оба десятилетия американская литература занята поисками национальных мотивов, коализий, поэтических ходов, разработкой собственного художественного языка без опасения оказаться чрезмерно оригинальной, по европейскому канону. Чаще всего такие поиски становятся продолжением эмерсоновских концепций, хотя иной раз оказываются полемичными по отношению к ним. Но и в том, и в другом случае доминирующее побуждение одно и то же: культура осознает свою уникальность на фоне остальных и стремится ее обозначить. Иными словами, закладываются основания национальной художественной традиции.

Необходимость решать настолько сложные и масштабные задачи составляет самое важное отличие американского романтизма, предопределяя главную направленность его усилий, какими бы разнородными они ни казались. Значение этих усилий перерастает рамки литературной эпохи, даже такой яркой, как романтизм.

Если в Европе романтизм оказался движением, тесно связанным с определенной исторической ситуацией и сравнительно быстро уступившим свою доминирующую роль другому типу искусства, когда эта ситуация, возникшая после 1789 г., была исчерпана, для Америки он обладал смыслом, намного более широким и важным. Фактически романтизм положил начало истории американской культуры как явления в полном значении слова самостоятельного и осознающего свою специфичность. Впервые взгляды и понятия, выработавшиеся в американских условиях и невозможные нигде более, находят для себя аутентичное литературное воплощение.

Ни в одной западноевропейской литературе романтизму не принадлежала подобная роль, и нет случайности в том, что его американская история оказалась намного более продолжительной, подразумевая хронологию, а пожалуй, и более насыщенной, если говорить об интенсивности связанных с ним исканий. Граница, разделяющая ранний и поздний его периоды, разумеется, довольно условна, так как становление национальной художественной традиции, явившееся основным итогом романтического движения, потребовало срока почти в столетие. На исходе XIX в. романтизм в Америке еще способен выдвигать такие крупные фигуры, как Эмили Дикинсон и Амброс Бирс, — ситуация, не имеющая аналогов, однако объяснимая тем, каким особенным значением наделена романтическая эпоха в литературе заокеанской республики. Поздний период, обычно описываемый на материале, ограниченном во времени концом Гражданской войны, на самом деле не завершился ни в 1865 г., ни позднее: романтики продолжали творить рядом с Твенем и Джеймсом, причем это были не эпигоны, а писатели первого ряда.

Провести рубеж внутри этой хронологической протяженности непросто, но основания сделать это тем не менее есть, если исходить из характера задач и побуждений, которые в разное время мыслились американскими романтиками как наиболее существенные. Начальный период ознаменован особенно заинтересованным описанием, собиранием, изучением всего неотъемлемо и специфически американского: от доколумбова наследия до характерных реалий современности. Иногда эта деятельность подкрепляется идеей неповторимости культурного ландшафта отдельных уголков Америки, и с нею оказывается связано проявление регио-

нализма — в последующей истории литературы ему будет принадлежать очень заметная роль. Однако чаще подразумевается национальная самобытность Америки как целого. И не без настойчивости повторяется мысль, что самобытное синонимично понятию прекрасного. У критиков журнала “Никербокер”, пропагандировавших тезис об избранности молодой нации особенно упоенно, даже такой поэт Америки, как Купер, оказывается на подозрении, как только в романах на злобу дня он позволяет себе нелестные отзывы об отдельных американских установлениях и институтах.

Однако наивное восхищение американской самобытностью довольно быстро уступает место попыткам понять истоки, а затем и объективный смысл явлений социальной и духовной жизни, наделенных такого рода своеобразием, которое прочно ассоциируется с особостью Америки как нового общества. Чем настойчивее становятся такие попытки, чем более значительный результат они приносят, тем несомненное происходящий в литературе серьезный сдвиг: его можно проследить и в характере проблематики, и на уровне поэтики. Он-то и позволяет утверждать, что американский романтизм достиг своей зрелости.

Точные датировки вряд ли возможны, ведь еще до “Ренессанса”, ознаменовавшегося появлением в 1851 г. “Моби Дика”, созданы поэтические и новеллистические шедевры По, крупнейшим мастером зарекомендовал себя Готорн, и достаточно ясно определилось значение Эмерсона. Но, во всяком случае, рубеж 40–50-х годов для истории американской литературы — действительно, время, обладающее исключительным значением. Время расцвета.

Важнейшая задача, которую видели перед собой романтики поколения, представленного прежде всего Ирвингом, Брайантом, Купером, а затем и сменившая их младшая генерация, где именами первой величины были Мелвилл, Готорн, Торо и Уитмен, оставалась той же самой — обретение литературой самостоятельности, преодоление провинциальности, ставшей следствием подражательства английским канонам и образцам. И способ решения этой задачи предполагался одинаковый: художественная самостоятельность могла возникнуть только при условии обращения к национальной жизни. Но само это понятие — национальная жизнь — наполнялось разным смыслом. По мере того, как литература осознала истинную меру возможностей, открываемых романтической эстетикой, в нем появлялось новое содержание.

Первоначально под изображением национальной жизни понимали едва ли не исключительно обилие специфически американских реалий и попытки проникнуть в национальную психологию, прежде всего с целью показать ее неповторимые оттенки и черты. Для романтиков сохраняли убедительность представления в том

духе, что народ делает единством присущая ему особая душа, своеобразный психологический склад, отличающий одну нацию от другой, взгляды и верования, отмеченные национальной уникальностью. Лишь на исходе XIX в. приблизительность, внеисторичность таких концепций сделает их предметом серьезной критики. Но для эпохи романтизма они сохраняют безусловную истинность, предопределяя характер исторических, этнографических, фольклористских интересов, ясно сказавшихся и на романтическом искусстве.

Америка не составляла исключения, и здесь пафос народознания даже приобрел особенную актуальность, напрямую соотносясь с желанием достичь культурной независимости — вслед уже завоеванной политической. Эти устремления выразились и прямой линией требованием, чтобы американский писатель воссоздал действительность своей родины, причем непременно в героизирующих тонах: нужно было воспеть могучие реки, бескрайние просторы прерий, горы, водопады и т.п. Журнал “Никербокер”, в 30-е годы оказывавший заметное влияние на литературную жизнь, отличался особенной активностью, когда речь шла о пробуждении у художников патриотического чувства, чтобы они с восторгом писали об Америке. Возникший в 1836 г. “Тетрактис-клуб”, который составили четыре начинающих литератора во главе с Эвертом Дайкинком, толковал тему американской самобытности сходным образом, хотя и с оговорками, что национальным должен быть не только материал, но также стиль и система жанров.

С 1840 г. Дайкинк выпускал журналы, вокруг которых сложилась группа, называвшая себя, по аналогии с европейскими, “Молодой Америкой”¹⁰. Деятельность этой группы, продолжавшаяся около десяти лет, была целиком подчинена задаче создать идеологию и эстетику, которые станут программой для будущей американской словесности. Предлагаемая программа оказалась в целом безжизненной, но характерна попытка ее создать.

”Национальное самоопределение” в литературе “Молодая Америка” связывала прежде всего с отказом от рабского почитания эстетических критериев, выработанных английской традицией, — ведь они не считаются с “американской сущностью”. Эту “сущность”, т.е. психологию, понятия и приоритеты заокеанской нации, соотносили с идеей демократии: возникал повод объявить, что “дух литературы, дух демократии — один дух”. Следующим шагом логично становилось обоснование неизбежности появления “гомеров, пришедших из масс”: они-то, а вовсе не литераторы, поминутно оглядывающиеся на британские авторитеты, сумеют воспеть “свежие, новые стороны американской жизни” (Дайкинк). А чтобы это произошло, необходимо изучать наивные

формы, в которых уже проявилось ощущение необычности всего американского, и прежде всего народный юмор. Со временем “предмет повествования, метод изложения” станут незаемными и в литературе, а не только в фольклоре, но суть дела не в том, что американские авторы станут писать только об Америке. Нет, но они выразят американское понимание вещей, к чему бы ни прикасалось их перо.

Эти мысли, носившиеся в воздухе, не были подкреплены сколько-нибудь последовательной эстетической теорией. Эссеистика Эмерсона, лишь в отдельных случаях сосредоточенная непосредственно на проблемах искусства, тем не менее явилась неизмеримо более важным фактором для становления самостоятельной американской литературы, чем вся критическая деятельность издателя “Арктуруса” и “Демократик ревью”, основных органов “Молодой Америки”. Но есть закономерность в том, что именно Дайкинк подготовил первый относительно полный компендиум для интересующихся словесностью, возникшей за океаном, — “Энциклопедию американской литературы”. Она появилась в 1855 г.

Меж тем само это словосочетание — американская литература — было совсем новым, резавшим слух. Впервые его употребил некто Сэмюэль Нэпп в 1829 г. в своих “Чтениях об американской литературе”¹¹, однако в Европе оно не привилось даже десятилетия спустя. В том, что пока “у нас нет национальной литературы”, был еще в 10-х годах убежден и такой ее страстный пропагандист, как Дайкинк. Ее не обнаруживал и Токвиль. Сам Купер, один из ее основоположников, во “Взглядах американцев” констатировал, что литературные запросы его соотечественников почти полностью удовлетворяют британские авторы.

Если за четверть века скепсис относительно существования американской литературы сменился таким весомым признанием этого факта, как выход посвященной ей энциклопедии, то заслуга тут полностью принадлежит романтикам. Ими был предпринят грандиозный по размаху и значению опыт познания Америки как общества, государства, нации принципиально нового типа. Они отчасти углубили, отчасти выработали понятия, составляющие фундамент национального самосознания. И они же первыми подвергли эти понятия серьезной проверке, сопоставляя идеал с реальностями истории.

Не преувеличивая, можно сказать, что романтизм был временем духовного самопознания для американской нации, хотя начиналось с гораздо более скромных задач — с познания необычности природного и социального ландшафта. Начало положили нативисты, как иногда называют романтических писателей, историков и этнографов, для которых делом жизни стало освоение

действительности родной страны, воспринимаемой под знаком ее неповторимого своеобразия. Эти веяния возникли еще в XVIII в., но романтизм придал им мощный толчок, особенно на раннем этапе своей истории. К этой поре относятся первые по-настоящему значительные попытки постижения уникальности исторической жизни недавних колоний, и первые серьезные опыты описания, систематизации, трактовки культурного наследия индейцев, а затем афро-американцев, и многочисленные документальные книги, явившиеся результатом поездок их авторов — порой это были видные писатели, но чаще составители непритязательных записок и этнографических отчетов — по самым отдаленным местам быстро разраставшейся республики.

В истории литературы сохранились лишь очень немногие произведения нативистского характера, прежде всего три книги Ирвинга: “Поездка в прерии” (1835), “Астория” (1836), “Приключения капитана Бонвиля, США” (1837). Однако сама тенденция была важной и творчески перспективной, поскольку она знаменовала собой усиливавшееся чувство американской самобытности, побуждавшее связывать будущее литературы с постижением действительности родной страны и поиском художественных форм, аутентичных этому материалу. В том, что материал обладает ярко выраженной необычностью, писатели, отдавшие дань нативистским увлечениям, убеждались все больше, постепенно преодолевая в своих очерках, записках, географических и этнографических зарисовках тот элемент ходульной красоты и клишированности, который побуждал искать в американских пейзажах сходство с прославленными памятниками европейского искусства, а индейцев сравнивать с героями античности. На место этой тривиальной романтизации приходило крепнущее восприятие Америки как совершенно особого мира, как целого космоса, не имеющего исторических аналогов, — впоследствии оно наиболее зримо проступит в поэзии Уитмена.

Обозначалось отношение к этому миру как к “чудесной реальности”, если прибегнуть к понятию, прочно привязанному к новой латиноамериканской прозе, однако, видимо, описывающему явление, до той или иной степени свойственное и другим литературам с резко выраженным чувством особой яркости, неповторимости описываемого ими мира. С постоянно актуальной задачей — заявить о том, что культура бывшей метрополии уже не обладает для них значением образца, так как нужен совершенно новый художественный язык, чтобы выразить действительность, исторический опыт, культурную ситуацию, столь существенно отличающиеся от европейских.

Однако это чувство, что реальность освободившихся колоний заключает в себе нечто чудесное, если судить о ней в согласии с

понятиями и нормами цивилизации Старого Света, не привело ни к зарождению эстетики, хотя бы отдаленно напоминающей будущей “магический реализм” латиноамериканцев, ни к необарочности, столь привившейся и давшей такие впечатляющие творческие результаты, когда, по слову Алехо Карпентьера, было осознано, что барокко — не только “порождение XVII века”, но прежде всего некая “человеческая константа”¹². Сказалось то обстоятельство, что в XIX столетии, в отличие от XX, пространство культурного диалога оставалось сравнительно узким, и целые художественные эпохи, не исключая барокко, тогда были фактически немими в сознании людей западного мира. Но в еще большей степени дало себя почувствовать разделяющее Латинскую и Северную Америку различие духовных и культурных ориентаций, путей формирования общества, темпов и особенностей социального развития.

Почвой, на которой возникало и укреплялось чувство американской самобытности, в США было пуританство, не создающее никаких предпосылок ни для магичности, ни для барочности, сколь бы свободно ни понимать такие категории. Доминирующей идеей, с которой сопряжено становление американского социума, была идея демократии, открывающей неограниченный простор для личности с ее неотъемлемыми гражданскими и человеческими правами. Это была идея строительства земного рая, утопическая идея нового Адама, очень далекая от тех, что реально воздействовали на самосознание латиноамериканцев.

Вот отчего при сходстве исторических судеб Латинской и Северной Америки, добивавшихся своей независимости революционным путем, между двумя этими культурными мирами существует глубокое различие. Причем оно обозначилось уже в романтическую эпоху, т.е. задолго до того, как США заявили о своих гегемонистских притязаниях на континенте. Политика в данном случае была фактором, только укоренившим издавна существовавшее представление, что культурные расхождения носят характер не случайный и не преходящий.

Эти расхождения очень наглядно проявились, среди прочего, в отношении к культурному наследию аборигенов. В США это наследие стало предметом достаточно интенсивных штудий как раз во времена, когда складывается романтическое направление: в 1836 г. появился труд К.Рафинеска “Американские народы”, в 40-е годы работает выдающийся историк и этнограф Г.Р.Скулкрафт. Энтузиасты собирают памятники исчезнувшей культуры, пытаются сохранить практически вымершие языки, записывают предания, обладающие яркой нетрафаретной образностью. Однако, если в Латинской Америке такие усилия, предпринимавшиеся в более позднюю эпоху, увенчались исключительно широким и

плодотворным вхождением индейского “субстрата” в художественную культуру — достаточно назвать имена того же Карпентьера, М.Астуриаса или мексиканских художников-монументалистов,— то в США волна интереса к реликтам доколумбова прошлого в конечном счете так и не сказалась на литературе по-настоящему глубоко. Дело не пошло дальше использования отдельных метафор, отдаленно связанных с миром индейской Америки, отдельных мотивов, навеянных этим прошлым, хотя и в таких случаях — пример Лонгфелло особенно выразителен — обычно преобладала стилизация, а не усвоение, создающее новые художественные стимулы. О подобном усвоении, и то с оговорками, можно рассуждать лишь в связи с несколькими писателями XX века, однако и в их творчестве это был чаще всего только эпизод, пусть и напоминающий о себе действительно значительными свершениями, как, например, новелла У.Фолкнера “Красные листья”.

Тем не менее сознание уникальности американского опыта, развивавшееся с подъемом нативизма, и в литературе США увенчалось появлением неподдельно оригинальных художественных концепций. Однако они основываются не на представлении о магичности этого мира и не на тяготении к барокко, а на “американской мечте”, наиболее полно выразившей себя в утопии нового Адама, и на тесно связанном с этой утопией “американском юморе”. Под юмором изначально подразумевался не только смеховой мир, постоянно о себе напоминающий в преданиях и сказках фронта, но скорее особая эстетика гротеска, алогизма, фантазии, небывальщины, принимающей крайне причудливые формы, которые, однако, как раз своей причудливостью и доносят специфическое мироощущение, свойственное американцам.

Истинные возможности этой эстетики будут поняты и реализованы уже позднее, когда выступит школа “местного колорита”, прокладывающая пути реализму, и заявит о себе Твен. Однако и в романтической литературе они приносят свои плоды. Это отмечено наиболее внимательными и чуткими читателями тогдашней американской беллетристики, например, Бальзаком. В связи с “Прерией” он особо говорит о чудесных и неподражаемых картинах, которые способны внушить отчаяние любому романисту, если бы он вздумал пойти по стопам Купера. У него “описание лесов, рек и водопадов, хитрости дикарей” и т.п. становится “волшебной прозой”. Бальзака особенно пленяет эпическая тональность Купера: персонажи выглядят “ничтожными песчинками в той огромной сцене, которую вы созерцаете непрестанно”, — но ведь такова и сама жизнь. И единственное, что Бальзак ставит в упрек американскому автору,— это “глубокая и органическая неспособность к комическому”. Юмор Купера прямолинеен, при-

митивен, и “кажется, будто мы слушаем прекрасную музыку, а рядом отвратительный деревенский музыкант гудит на своей скрипиче”¹³.

Это рассуждение, относящееся к 1840 г., по-своему очень выразительно. Оригинальность и значение Купера Бальзак, подобно Белинскому, чувствует намного отчетливее и глубже, чем это ощущалось в дальнейшем, однако читает его произведения так, словно американское в них — это лишь леса, реки, водопады и дикари, т.е. индейцы. За историей Натти, быть может, самой выразительной из всех, в которых наглядный отпечаток оставила идея нового Адама, Бальзак не распознал национальный миф, а поэтому и художественное решение, выбранное Купером, он не соотносит с поисками творческой самостоятельности, ставшей императивом для американского писателя, обращающегося к таким сюжетам.

Бальзак судит Купера по европейским канонам, и, констатируя, что этой прозе чужеродно комическое начало, как оно понималось европейской эстетикой, он прав. Но если слову “юмор” придавать коннотации, которые оно приобрело на фронтире и в культуре, связанной с фронтиром, Купера необходимо будет признать одной из самых значительных фигур: ее не вправе обойти молчанием никто из историков, исследующих американский юмор в его проявлениях от нативистской до художественно очень сложной прозы.

Не должно удивлять, что европейцам казались посягательством на самые основы искусства намного более совершенные — и тем самым еще более необычные, по традиционным понятиям, — воплощения той же эстетики, когда она проявлялась не в форме нативистского очерка или куперовского романа, далеко не свободного от ходульной патетики, а в “Моби Дике” или в “Листьях травы”. Но в действительности и Мелвилла, и Уитмена вдохновляла мысль об уникальности американского опыта, требующего для себя новаторского художественного языка, и в этом смысле они тоже были своего рода нативистами. Только для своей идеи они нашли необычайно смелые художественные решения, далеко отступив от романтической поэтики, которая к их времени — середине 50-х годов — уже приобрела характер канона и, подразумевая европейскую ситуацию, даже стала объектом пародирования. На этом фоне новизна художественных ходов, предложенных младшим поколением американских романтиков — уитменовская поэтика верлибра, мелвилловская полифония, синтез философского трактата, лирического дневника и стихотворений в прозе у Торо, — выглядит особенно впечатляюще.

Нативизм и связанные с ним писатели, в первую очередь Ирвинг и Купер, начали не только описывать действительность Аме-

рики, но осмыслять коллизии, обладающие ясно выраженной национальной специфичностью. Некоторые из таких коллизий — прежде всего, все относящееся к национальному мифу — оказались центральными для всей последующей истории литературы США. Углубление этих коллизий, приобретающих все более драматический характер, преобладание философской и этической проблематики над социальной, завершающееся становление национальной художественной традиции, потребовавшее эстетического языка, который отмечен вызывающей необычностью — она еще не присуща произведениям более раннего времени, — таковы важнейшие тенденции в литературе зрелого романтизма. Поэтому в принципе справедливо считать 40–50-е годы особым периодом в истории романтической эпохи.

При этом, разумеется, сохраняются особенности, отличающие эпоху в ее целостности и позволяющие говорить об особом типе романтической эстетики, которая создана американской мыслью и культурой, оставаясь присущей им на протяжении практически всего XIX столетия. Как и в Европе, романтизм знаменовал собой художественный переворот, но даже в этом отношении американский опыт не вполне соответствует модели развития, обычной для литератур Старого Света. Отношения с предшественниками здесь не носят антагонистического характера, представить себе эпизод, подобный столкновению на премьере “Эрнани”, в американских условиях невозможно. И не только из-за того, что театр остается в Америке на периферии культурной жизни.

Американская литература, еще не выработавшая в предромантические периоды устойчивых художественных идей и жанровых традиций, закономерно выдвигает такого писателя, как Ирвинг, сочетающий просветительскую сатиру и романтическую фантазию. Рационализм “века Разума” играет большую роль в эстетике По, принадлежащей, вне сомнения, романтизму. И такие примеры можно приводить дальше.

Оставаясь в стороне от преобладающих веяний, американская романтическая литература избежала и того повсеместно распространившегося увлечения интроспекцией, которое ассоциируется с этой эпохой. Да и в целом произведения, ставшие наиболее бесспорным вкладом американских романтиков в мировую сокровищницу, трудно отнести к числу памятников, засвидетельствовавших постижение внутреннего мира как глубоко индивидуального, принадлежащего только этой конкретной личности и никому не подотчетного. Для искусства Европы революция романтизма сопрягается едва ли не в первую очередь как раз с такого рода субъективностью, предопределившей преобладание импровизации над строго продуманной формой, авторского “каприза” — над точностью и выверенностью композиции. Она связывается с

пониманием текучести, постоянной изменчивости душевных состояний, с обретенным в романтическую эпоху новым представлением о богатстве эмоциональной жизни. Американских романтиков эта художественная проблематика, однако, занимала в целом гораздо меньше, чем конфликты, характеризующиеся философской сложностью и дающие почувствовать особую природу национального характера, особую логику исторической жизни, выявившуюся за два столетия, которые прошли со строительства первых поселений за океаном. Романтический универсализм в том специфическом понимании, которое эта категория приобрела у американских авторов, оказался весомее и насущнее, чем романтический субъективизм, и это не могло не сказаться на поэтике, в особенности на характере жанров, отличающихся, при сопоставлении с европейскими писателями, последовательно выдерживаемой неканоничностью или вообще не находящих соответствий в других литературах.

Время убедило, что эта неканоничность, сам пафос изобретения, а не повторения, присущий американскому романтизму, знаменовали собой крупный художественный сдвиг, предопределив важность той эпохи, когда он происходил, не только для истории литературы США, но и для мировой художественной истории.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Токвиль А. де.* Демократия в Америке. М., Прогресс, 1992, с. 358–361.
- ² *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Таллинн, Александра, 1992, т. 1, с. 384.
- ³ Эстетика американского романтизма. М., Искусство, 1977, с. 383–387.
- ⁴ *Эмерсон Р.У.* Эссе. *Торо Г.Д.* Уолден, или Жизнь в лесу. М., Художественная литература, 1986, с. 152.
- ⁵ *Карельский А.* Эрнст Теодор Гофман. // *Э.Т.А.Гофман.* Собр. соч. В 6-ти томах, М., Художественная литература, 1991, т. 1, с. 11.
- ⁶ Писатели США о литературе. М., Прогресс, 1982, т. 2, с. 193.
- ⁷ *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. М., Искусство, 1983, т. 1, с. 300.
- ⁸ *Камю А.* Творчество и свобода. М., Радуга, 1990, с. 330, 578.
- ⁹ *Михайлов А.В.* Эстетические идеи немецких романтиков. // Эстетика немецких романтиков. М., Искусство, 1987, с. 16.
- ¹⁰ См.: *Ковалев Ю.В.* "Молодая Америка". Изд-во Ленинградского университета, 1971.
- ¹¹ *Алексеев М.П.* Из истории английской литературы. М.—Л., Гослитиздат, 1960, с. 460.
- ¹² *Карпентьер, Алехо.* Мы искали и нашли себя. М., Прогресс, 1984, с. 110.
- ¹³ *Бальзак О. де.* Собр. соч. В 15-ти томах. М., Гослитиздат, 1955, т. 15, с. 290–291.

*ПРОЗА И ПОЭЗИЯ РАННЕГО
АМЕРИКАНСКОГО РОМАНТИЗМА*

РАННИЙ РОМАНТИЗМ

В Америке не появлялось манифестов, подобных вордсвортовскому предисловию к “Лирическим балладам” или работе мадам де Сталь “О литературе, рассмотренной в отношении к общественным установлениям”, и это делает невозможной относительно точную датировку начала романтического движения за океаном. Несомненно, что у его колыбели стоят такие писатели, как Ирвинг и Брайант, однако оба они, в особенности Ирвинг, еще сохраняют намного более тесную связь с Просвещением, чем европейские романтики, включая и таких, как Байрон, всегда дороживший наследием “века Разума”. Отсутствие антагонизма по отношению к верованиям, понятиям и эстетическим взглядам ближайших предшественников-просветителей вообще составляет характерную особенность американского романтизма, которая находит себе объяснение в существенных отличиях исторического опыта молодой республики от европейского, в несходстве общественной ситуации по разные берега Атлантики в первые десятилетия XIX в., наконец, — в специфике формирования самой американской нации и культуры, которая была ею создана.

Другой особенностью, сказавшейся, главным образом, как раз на раннем этапе истории американского романтизма, было фактическое отсутствие предромантического периода, который в США едва обозначился, не создав ни собственной эстетики, сопоставимой с европейским сентиментализмом, ни собственных крупных общественно-литературных явлений, подобных “Буре и натиску”. Предромантические устремления лишь в небольшой степени затронули поэзию Ф.Френо и отчасти сказались на американском романе рубежа XVIII-XIX веков, особенно у Ч.Брокдена Брауна, заплатившего щедрую дань готическому стилю. Однако ни трансформации героя, ни изменения жанровых структур, ни тем более — сколько-нибудь существенного пересмотра философских ориентаций Просвещения, как происходило в Европе на исходе восемнадцатого столетия, в Америке не наблюдалось — для этого не было предпосылок в общественном сознании и почве в еще только складывающейся национальной литературе. Поэтому не на стадии предромантизма, а уже в творчестве первых

романтиков был осуществлен переход к новому пониманию личности, исключающему метафизичность просветительской интерпретации, к новому, заметно более сложному, чем в Просвещении, восприятию связей, соединяющих личность и универсум природы, личность и историю, личность и народ. Вся эта проблематика, актуальная в Европе уже для Стерна, молодого Гете, Руссо, в Америке возникла и стала всерьез осмысляться только в начальную пору романтизма, и ею определяется направленность исканий тех художников, которые связаны с этим движением на раннем его этапе.

Определяется, но не исчерпывается, поскольку для ранних романтиков особенно важное значение приобретает задача, которую, по аналогии с явлением, хорошо известным по опыту новой латиноамериканской прозы, можно назвать “художественной инвентаризацией” действительности родной страны. Эта задача тесно сопрягается для них с обретением культурной самостоятельности, однако она оказывается творчески захватывающей и без такого рода дополнительных стимулов. Америка все увереннее осознается как уникальный космос, который словно бы самой природой предназначен для осуществления романтических утопий. Реальность предоставляет доказательства осуществимости “американской мечты”. И описание родной страны, поначалу преследовавшее преимущественно фактографические цели, перерастает в опыт национального самопознания, происходящего пока еще под знаком почти безграничного, неомраченного доверия к центральному мифу, создающему идиллическую картину нового Адама в земном святилище Америки. В этом смысле Купер — несомненно, самая репрезентативная фигура для раннего романтизма в литературе США.

Закономерно, что очень долгое время романтизм, вдохновляющийся идеей осмысления и обоснования национального мифа, предстает как совершенно целостное явление, и не только в том смысле, что за ним стоит один и тот же комплекс доминирующих умонастроений и эстетических принципов, — так было и в Европе, — но и оттого, что на американской почве оказываются практически невозможными серьезные идеологические или политические расхождения, столь явственно обозначившиеся у европейских романтиков. По сути дела, историку американского романтизма невозможно представить себе что-то, хотя бы отдаленно напоминающее два полярно друг другу противостоящих “Видения суда”, одно из которых принадлежит Саути, а другое Байрону, или обличительные иеремиады Гейне по адресу бывших собратьев в “Романтической школе”. Связь с политическими коллизиями времени у американских романтиков вообще чувствуется намного менее сильно, чем у европейских, проявляясь только в социаль-

ных романах Купера, не приумноживших его славы. А разногласия, даже такие острые, как полемика между По и Эмерсоном, никогда не выходят за границы эстетической проблематики: спор идет о сущности и назначении поэзии, а вовсе не о позиции поэта в социальных противоборствах эпохи. Специфичность опыта заокеанской республики предопределила и эту, третью особенность раннего американского романтизма: он предстает, без всяких оговорок или уточнений, единством — и как эстетическая концепция, и как реально существующее направление в литературе.

ВАШИНГТОН ИРВИНГ

Начало международной известности американской литературы было положено Ирвингом: до него в Европе, конечно, знали пишущих американцев — Франклина, Пейна, — но знали и признавали не как писателей. Сама возможность существования писателя в заокеанской республике выглядела, на европейский взгляд, проблематичной. Ирвинг отдавал себе в этом отчет и не переоценивал внимания, которое ему оказывали в английских и немецких литературных салонах. “Казалось удивительным, — иронически замечает он, — что человек, приехавший из дебрей Америки, изъясняется правильным английским языком. На меня смотрели как на диковинку: дикарь с пером в руке, а не на голове. Всем было любопытно узнать, что скажет это существо, познакомившись с цивилизацией” (из авторского предисловия к книге “Брейсбридж-холл”, 1822).

В судьбе Вашингтона Ирвинга (Washington Irving, 1783—1859) его соотечественники находили много необычного. Впервые литератор из провинциального Нью-Йорка сумел не затеряться в культурных столицах Старого Света, и его читали от Эдинбурга до Петербурга, а среди тех, кто благожелательно отозвался о сочинениях Ирвинга, были Скотт, Байрон и Гете. Впервые человек, который не мог бы отнести к себе даже мандельштамовское “с миром державным я был лишь ребячески связан”, поскольку этот мир его просто не интересовал, тем не менее приобрел неоспоримый национальный престиж и сделал государственную карьеру, к которой вовсе не стремился: мы видим шестидесятилетнего Ирвинга посланником в Испании, а его последние годы отданы работе над биографией Вашингтона, притязающей на статус канонического, официального жизнеописания.

Впервые было доказано, что и необустроенная в культурном отношении Америка способна по достоинству оценить писателя — ведь до Ирвинга это была, по преобладающему мнению, экстравагантная и несолидная фигура. Публикация в 1848 г. собрания сочинений Ирвинга, вышедшего роскошно изданными томами, к которым он подготовил новые предисловия, не просто подтверждала его к тому времени уже бесспорный статус класси-

ка, но в определенном смысле знаменовала собой и новый, намного более престижный, чем прежде, статус литературы в американском обществе.

Самое любопытное, что все эти свершения принадлежали литератору, постоянно подозреваемому в равнодушии к отечественным коллизиям и сюжетам. Опровергать этот пристрастный взгляд Ирвинг стремился не только в литературной полемике, но и делом. Вернувшись в 1832 г. домой после многолетних странствий по Европе, он тут же предпринял длительную поездку по тогдашнему фронтиру — не с целью ли положить конец разговорам о его оторванности от американской почвы? Он написал две книги об этом путешествии, выпустил очерк деятельности Джекоба Астора, сколотившего состояние торговлей мехами, за которыми снаряжались экспедиции в самые глухие уголки страны.

Рецензенты встретили эти его произведения скептически (“Даже Ирвингу не дано извлечь поэзию из мехоторговли”, — комментировал один из них). А поскольку одновременно выходившие ирвинговские обработки легенд о мавританской Испании были несравненно более значительными в художественном отношении, только окрепла преобладавшая в литературных кругах уверенность, что ему просто в тягость описывать установления, нравы и обычаи родной страны. И что он делает это только по обязанности: надо же было чем-то воздать современникам, ценившим его перо так высоко.

Тенденциозность подобных толкований творческой деятельности Ирвинга очевидна. Однако ее вряд ли можно было избежать в условиях, когда все более острым становился вопрос о национальной самобытности в сфере духовной жизни и культуры. Купер, во многих отношениях оказавшийся литературным антагонистом Ирвинга, еще в 1828 г. утверждал, что процветанию словесности в Америке мешают два обстоятельства: засилье английских авторов и “скудость материалов”, подразумевая отечественные предания, красочные картины моральных противоборств или хотя бы заблуждений, но только не “пошлых и заурядных”. По мнению Купера, американские авторы далеко не бесталанны, однако действительность слишком безлика: сплошной “сыпучий песок”, из которого невозможно “добыть огонь”, а поэтому писатели ее избегают, отдавая предпочтение темам, далеким от национальной жизни¹.

Ирвинг назван в этом памфлете из цикла “Взгляды американцев” как один из лучших писателей, к тому же обладающих чувством юмора, а это качество особенно ценно в “век холодный и сдержанный”. Но когда Купер говорит о “новизне предмета” как самом главном преимуществе, предоставленном историей американскому беллетристу, имя Ирвинга отсутствует. Косвенно дается

понять, что при всем его литературном блеске Ирвинг не тот писатель, которому суждено проторить пути для прозы, выражающей специфически американский жизненный опыт. Эту задачу Купер явно оставляет самому себе, не видя ни предшественников, ни соратников среди писателей того времени.

Как любая писательская декларация, памфлет Купера выразительно говорит о литературных взглядах автора и гораздо меньше — о реальной ситуации в тогдашней американской культуре. Но и об известной предубежденности современников против Ирвинга он свидетельствует по-своему ярко. Репутация Ирвинга как выдающегося художника, который первым заставил скептических европейцев признать художественный гений и за Америкой, никем не оспаривалась, однако при жизни писателя восприятие его творчества на родине было достаточно односторонним. И только с движением времени стало несомненным, что именно Ирвингу принадлежит честь первооткрытия некоторых художественных мотивов, несущих на себе характерно американский отпечаток.

I

Сомнения в его патриотической настроенности кажутся странными и оттого, что Ирвинг принадлежал к семье с прочными американскими корнями и никогда не отрекался от этого наследия. Правда, отец Ирвинга был американцем в первом поколении, но быстро освоился, открыл на Манхэттене процветающий торговый дом, а в годы Войны за независимость без колебания принял сторону восставших. Последнего, одиннадцатого ребенка, родившегося через неделю по окончании боевых действий, назвали в честь героя этой войны. Сохранилось семейное предание: нянька показала младенца Вашингтону, гулявшему по Бродвею, и тот приласкал его, узнав имя. Неудивительно, что своей работе над биографией первого президента Ирвинг придавал providенциальный смысл.

Фирму предстояло унаследовать старшему из сыновей, но и остальных мальчиков готовили к деловой жизни, посылая в Колумбия-колледж изучать право. Ирвинг, в отличие от братьев, после школы был отдан прямо в юридическую контору, где готовился к экзаменам на диплом стряпчего. Он его получил в 1807 г. и тогда же помогал адвокатам, ведшим защиту Бэрра на процессе о государственной измене. Однако до настоящей практики дело у него так и не дошло.

Одним из наставников Ирвинга был судья Хофман, чья дочь Матильда внушила ему глубокое чувство, видимо, единственное за всю жизнь. Развязка начинавшегося романа оказалась траги-



ВАШИНГТОН ИРВИНГ

Рисунок. 1805 г.

ческой: в апреле 1809 г. Матильда угаšla от чахотки. Ей незадолго до этого исполнилось семнадцать лет.

Убитый горем Ирвинг на время отложил почти завершенную рукопись своей первой книги. Она была опубликована полгода спустя. “История Нью-Йорка”, имевшая подзаголовок “От сотворения мира до конца голландской династии” и приписанная некоему Дидриху Никербокеру (*A History of New York from the Creation of the World to the End of Dutch Dynasty*), строго говоря, не являлась литературным дебютом Ирвинга. Но лишь неоспоримый успех этой книги окончательно убедил его в том, что он призван стать писателем.

Это решение не вызвало восторга у его близких, хотя и не стало для них неожиданностью. Ирвинг с юности тяготился всем, что имело отношение к бизнесу и карьере. С годами эта неприязнь сделалась у него чуть ли не маниакальной. Письма молодого Ирвинга пестрят уверениями, что для него было бы гораздо лучше “жить на чердаке, только не это тоскливое, рутинное существование, которое убивает душу”², — меж тем речь шла всего лишь о конторской службе у брата, возглавившего отцовское предприятие. Но Ирвинг и правда был предназначен совсем для другого. Его влекла муза скитаний. Он старался не замечать окружающего и жил в мире романтических фантазий.

В конце концов братья предоставили ему возможность путешествовать и писать книги, освободив от остальных забот. Первую поездку по Европе он предпринял еще в 1804 г., пробыв там почти два года. Впечатление было большое, однако оно не перебило яркости картин прошлого, которые открывались Ирвингу, когда он совершал прогулки в окрестностях родного города. Эти прогулки в творческом отношении дали ему всего больше.

Нью-Йорк времен его детства хранил многочисленные приметы той уходящей эпохи, когда этот город носил название Новый Амстердам и находился под управлением голландских губернаторов. От той поры сохранились тянувшиеся вдоль Гудзона фермы и поселки, где все так же говорили по-голландски, причудливо построенные кирхи и еще более причудливые легенды, подсказавшие фабульные ходы нескольких самых известных ирвинговских новелл. В доме своего школьного товарища Джеймса Полдинга, будущего писателя, Ирвинг вдоволь наслушался от главы этой семьи, старика-капитана, о знаменитых пиратах, сто лет назад превративших эти места в свою вотчину, о зарытых поблизости богатых кладах, привидениях, и поныне тревожащих сон обывателей, пышных празднествах, необыкновенных ритуалах былых времен. Полдинг-старший дома предпочитал голландскую речь. Предместье Территаун, где жила эта семья, до начала XIX в. оставалось цитаделью нидерландской цивилизации за океаном.

Вспоминая свои юные годы, стареющий Ирвинг с нескрывае-мой ностальгией отзывался об исчезнувшей полусказочной жизни, которую он еще успел понаблюдать школьником. Вряд ли можно говорить о наблюдении в точном смысле слова, о фактологически достоверном свидетельстве. В рассказах Ирвинга, где воссоздана голландская старина, в мемуарных зарисовках, попадающих на страницах его эпистолярного тома, слишком ощутим элемент стилизации.

Модель угадывается без труда: английские сентименталисты, прежде всего Голдсмит. Воздействие Голдсмита на творческое становление Ирвинга было многообразным и плодотворным. Голдсмиту посвящено одно из последних произведений Ирвинга (*Oliver Goldsmith. A Biography, 1849*), единственный его опыт в биографическом жанре, где героем избран не политический или исторический деятель, а художник. Ирвинг перечитывал Голдсмита всю жизнь. Как автор "Покинутой деревни" с ее яркими жанровыми сценами и мотивом необратимости исторических перемен, особенно близким американскому писателю, Голдсмит всегда оставался для него живым классиком.

Однако и за откровенной стилизацией описаний Сонной Ло-щины, куда можно было попасть, пройдя Бродвеем, а дальше тро-пами через прилегающие пастбища, все-таки под пером Ирвинга чувствуется живое, правдивое изображение той атмосферы, в которой протекало его духовное формирование. Ирвинг не кривил душой и не имитировал входившие в моду настроения, говоря, что ему отвратительна будничность, где властвует практицизм, и что его интерес к истории все сильнее год от года. Вокруг не было недостатка в приметах эпохи, по американским меркам, уже очень далекой,— ведь летопись провинции Новые Нидерланды закончилась в 1664 г. И все это питало рано пробудившуюся фантазию Ирвинга: ветшающие постройки, украшенные по фасаду утрехтским желтым кирпичом, заброшенные кладбища, колокольни с флюгером на конце шпиля.

Он воспринимал окружающее романтически, заплатив свою дань обязательному для романтизма увлечению всем старинным, нешаблонным, экзотичным, пусть это были всего только реликты голландского бюргерского быта, всем красочным и ярким, не в пример тусклой гамме обыденности. Однако, как прозаик Ирвинг воспитывался на художественных образцах более ранней эпохи, лишь предвещающих романтическую эстетику, как поэзия Голдсмита, а иногда и сделавшихся глубоко архаичными в свете художественных принципов утверждавшейся новой школы. При чем Ирвинг сохранил верность некоторым художественным увлечениям своей молодости до конца, пусть это разводило его с романти-

ками. Его творческое своеобразие во многом предопределено подобной консервативностью вкуса.

Фильдинг значил для него не меньше, чем Стерн, обожествленный романтиками, а Голдсмит, написавший “Гражданина мира”, ярчайший образец просветительской сатиры, почитался им не меньше, чем автор “Векфильдского священника”, этой декларации сентиментализма. Излюбленным чтением молодого Ирвинга был комплект “Зрителя”, журнала Аддисона и Стия. Позиция “наблюдателя жизни человечества скорее, нежели ее участника”, — так формулировали издатели в первом же номере выбранную ими точку зрения, позволяющую, насколько возможно, “избежать причастности”, — необычайно импонировала Ирвингу. Она была им продублирована в самых ранних литературных опытах.

Все они представляют собой ироничную эссеистику, которая предполагает полную свободу выбора темы — часто с намерением приземленной, мелкой, пригодной лишь для журнального раздела “Смесь”, — более или менее отчетливую травестийную установку, позволяющую высмеивать господствующие мнения и предрассудки, а также присутствие речевой маски. Изложение ведется от имени очень условного персонажа, которому автор доверяет свои излюбленные мысли, выражения, однако, так, чтобы избежать впечатления “причастности” и, следовательно, определенной пристрастности. Шутливая тональность, допускающая градации от беззлобного подтрунивания до грубой буффонады, оказывалась оптимальной для тех скромных задач, которые ставил перед собой Ирвинг.

Первые эссе такого характера появились зимой 1802—1803 гг. на страницах газеты “Морнинг кроникл”, издаваемой его братом Питером. Под ними стояла подпись Джонатан Олдстайл, джентльмен. Это был раздражительный старый господин, которому доставляло наслаждение высмеивать нью-йоркские моды, сплетни, ходовые понятия, матримониальные интриги, но в особенности — нравы нью-йоркской театральной публики, как и представления, принимаемые за настоящий спектакль, хотя актеры безбожно коверкают шекспировский текст, музыканты не попадают в такт, растопленный воск свечей прожигает бархат лож, а с галерки на головы партера сыплются огрызки яблок.

Столь ценное Купером и другими современниками ирвинговское чувство юмора дало себя почувствовать уже в этих скетчах, хотя по ним еще довольно сложно угадать творческие возможности начинающего писателя. Они гораздо полнее проявлялись в сатирическом обозрении “Сальмагунди” (Salmagundi) нерегулярно выходившем с января 1807 по январь 1808 г. (всего появилось 20 выпусков).

Идея этого альманаха принадлежала Ирвингу, однако осуществлялась коллективно, с участием его братьев Уильяма и Питера, а также Джеймса Полдинга. Атрибутировать тексты, принадлежащие Вашингтону Ирвингу, удастся лишь предположительно. Скорее всего, он скрывается за псевдонимом Ланселот Лангстаф — такое имя издателя стояло на обложке. Согласно редакторской пояснительной статье, “прихоти и суждения” Лангстафа должны были составить основное содержание альманаха. Эссе за этой подписью всего последовательнее воплощают общую установку авторов “Сальмагунди”, воспринимавших себя как “остроумцев и поклонников мудрости, истинной мудрости, дородной благодушной дамы, которая, удобно устроившись в кресле, с веселым изумлением наблюдает фарс жизни и умеет принимать мир таким, как он есть”³.

Можно предположить, что, помимо текстов Лангстафа, Ирвингу принадлежат и некоторые литературные, а также театральные эссе, подписанные “Вильям Визард, эсквайр”. Во всяком случае, уничижительные характеристики американской Мельпомены в этих очерках очень напоминают замечания Олдстайла. Да и маска Визарда почти неотличима от той, которую придумали для издателя.

Существовал условный сюжет: три джентльмена-холостяка, собравшись в загородном доме, обсуждают за ужином нью-йоркские новости и стараются друг друга перещеголять в язвительности комментариев. Заглавие обыгрывается в классических традициях журналов Аддисона и Стиля: читателя уверяли, что никаких пояснений не требуется, так как слово “сальмагунди” известно всем и каждому, но на самом деле это был неупотребительный архаизм, означающий старинное блюдо, которое имеет некоторое сходство с винегретом.

Эффект иронически обыгрываемой загадочности подкреплялся кажущейся абсолютной анархией содержания, представляющего собой не просто журнальную смесь, а словно бы совершенно произвольный коллаж из квазисерьезных назиданий юным особам, театрального фельетона, макаронических стихов, вышучиваемых слухов, насмешек над простоватыми английскими купцами и жеманными французами, состоявшими в учителях танцев, — и все это в обрамлении непринужденной болтовни, которая могла таить в себе острый сатирический выпад. Жертвой одного из таких выпадов стал Томас Мур, незадолго до того в “Посланиях, одах и других стихотворениях” (1806) неодобрительно отозвавшийся об Америке. На страницах “Сальмагунди” ему основательно досталось за то, что он не оценил оказанного ему в Новом Свете гостеприимства.

В том, что создатели альманаха настроены очень патриотично, не мог усомниться никто из читателей, ведь одной из целей издания было объявлено “воспитание здорового американского вкуса” в противовес “коклетивому французскому, который вместо живого чувства преподносит фрикасе”. Однако национальные самовосхваления быстро охлаждала ирония, намного более органичная для авторов “Сальмагунди”. Изобретательные по части колкостей, которыми они осыпают европейских визитеров-верхоглядов, Лангстаф с друзьями решаются и на резкие инвективы, когда речь заходит о соотечественниках, об их ханжестве, скудоумии, скверном вкусе и приверженности к злословию.

Впрочем, за нечастыми исключениями печатавшаяся в “Сальмагунди” нельзя рассматривать как сатиру. Намного чаще это окрашенный юмором *table talk*, жанр, распространенный в просветительской публицистике и приобретший особую популярность в начале XIX в., когда им увлекались выдающиеся писатели: Гейне, Пушкин, Стендаль. Такого рода “вольный разговор” требовал наблюдательности, эрудиции, острословия, нередко на грани скептицизма, и непринужденной, почти импровизационной манеры изложения. Решающую роль приобретала целостность умонастроения автора или персонажа-маски, которому отданы функции повествователя. Тематической и стилистической однородности рассказа противопоставлялась его подчеркнутая нескованность подобными требованиями единства. При кажущейся хаотичности единство достигалось за счет строго выдерживаемого ракурса восприятия самых разных явлений и ситуаций, которые находят отзвук в сознании рассказчика.

Со временем эта поэтика станет у Ирвинга преобладающей, сделав его самые известные книги — по крайней мере, в композиционном отношении — разновидностью *table talk*. Этим во многом объясняется их успех у английской публики: они обнаружили общность с “Очерками Элли” Чарльза Лэма, публиковавшимися в журналах с 10-х годов XIX в., со сборником У.Хэзлита и Ли Ханта “Круглый стол” (1817), словом, легко вписались в романтическую эссеистику, тяготеющую к этому специфичному жанру. “Сальмагунди” лишь намечает характерно ирвинговские особенности подобного повествования, но в перспективе творческого развития писателя этот альманах обладал несомненной важностью.

Особое значение, в частности, имела маска Лангстафа. Шекспировские коннотации, если они и предполагались Ирвингом, не были развернуты: с Фальстафом у этого задиристого насмешника не больше общего, чем с классическим Ланселотом. Но существенно, что он первый из ирвинговских холостяков. Постоянство этой фигуры в произведениях Ирвинга (для “Сальмагунди”

она, видимо, была позаимствована у Голдсмита из “Гражданина мира”) нельзя объяснить лишь биографическими обстоятельствами. Скорее тут следует видеть подчеркиваемую писателем выделенность рассказчика на фоне типажного, заурядного: он одинок, а стало быть, не вполне ординарен. Его холостое положение — повод для постоянного подтрунивания, однако важнее символизируемая одиночеством отстраненность героя-повествователя от общества, с которым он соприкасается. Подобно создателям “Зрителя”, Ирвинг “избегает причастности”, чтобы появилась дистанция, помогающая точности наблюдений, сопровождаемых юмористическим комментарием.

Лангстаф в зародыше содержит черты обоих знаменитых ирвинговских повествователей-холостяков: Дидриха Никербокера, ведущего рассказ в “Истории Нью-Йорка” и нескольких новеллах на материале американской истории, и Джеффри Крайона, к которому эта функция переходит в книгах, изображающих современную Ирвингу европейскую жизнь.

В “Сальмагунди” впервые проявилась склонность Ирвинга к мистификации. Встречи джентльменов в загородном поместье описывались с такими подробностями, что заинтригованная публика спорила, чья именно усадьба стала этим литературным клубом, хотя он от начала и до конца выдуман Ирвингом. Многие эссе строились с соблюдением канонической английской схемы, требовавшей этического поучения в финале, и тем неожиданнее оказывалась подчеркнутая нелепость, нелогичность, пародийность финальной максимы, которую находил читатель “Сальмагунди”. Авторы провозгласили, что им “все равно, какое впечатление останется у публики, даже если не останется никакого впечатления”. Но в действительности они стремились создать стихию непрерывного пародирования стереотипных жанровых образцов, и, видимо, Ирвинг добивался этой цели всего последовательнее.

Год спустя читатели его “Истории Нью-Йорка” могли удостовериться, что травестия под пером Ирвинга оказывается необычайно действенным художественным приемом. По сути, вся книга представляла собой травестию укорененных понятий об историческом жанре, как, впрочем, и многих идей, касавшихся собственно американской истории — далекой или близкой во времени.

Выходу этого произведения, принесшего Ирвингу настоящую известность, и не только на родине, предшествовала мистификация, разыгранная продуманно и искусно. В газете было помещено объявление хозяина “Независимой Колумбийской гостиницы”, оповещавшего, что его постоялец, пожилой джентльмен по фамилии Никербокер, исчез, не оплатив счета, но оставив два мешка с мелко исписанными листками, на которых, как выясни-

лось, содержится занимательное историческое повествование. Объявление было повторено три недели спустя, а поскольку никто не откликнулся, рукопись отдали в печать с намерением покрыть долг Никербокера доходами от издания. Любопытно, что и после “Сальмагунди” американская публика, не привыкшая к изящным литературным розыгрышам, поддалась на обман, уверовав в реальное существование таинственного летописца, пока спрос на книгу не побудил Ирвинга открыто признать свое авторство.¹

Переиздавая ее в собрании сочинений сорок лет спустя, Ирвинг написал несколько пояснительных страниц, где “История Нью-Йорка” названа всего лишь *jeu d’esprit*, которой незачем придавать серьезное значение. Однако известно, что книга потребовала от Ирвинга слишком больших усилий, чтобы говорить просто об остроумной проделке: под *jeu d’esprit* в данном случае, вероятно, следует понимать поэтику травестии, определяющей основную тональность рассказа. Ирвинг вспоминал, что его намерением являлось “высмеять педантическую ученость, проявляемую в некоторых американских трудах”, прежде всего в “Картинах Нью-Йорка” (1807) С. Митчела, послуживших основной мишенью пародии. Но вместе с тем его цель не сводилась к тому, “чтобы облечь предания о нашем городе в забавную форму”.

Предстояло “показать местные нравы, обычаи и особенности, связать привычные картины и места и знакомые имена с теми затейливыми, причудливыми воспоминаниями, которыми так небогата наша молодая страна, но которые составляют очарование городов Старого Света, привязывая сердца их уроженцев к родине”⁴. Иными словами, Ирвинг первым приступал к одной из фундаментальных задач, осознававшихся американскими романтиками, для которых построение картины национального прошлого приобрело исключительную важность. Национальную историю, до романтиков сводившуюся к перечню событий и фактов, которые выстраивались согласно тем или иным идейным концепциям, предстояло осмыслить как неповторимую совокупность старинных преданий, полупоэтических фигур, устойчивых народных верований, как особую мифологию, выразившую уникальный опыт американского народа, начиная с первых лет колонизации.

Общий всему романтическому движению интерес к народной мифологии, понимаемой как самая достоверная история нации, в Америке соединялся со специфическим переживанием сравнительной краткости и бледности национального прошлого, которое не способно навевать художнику захватывающих картин и красочных сюжетов, привлекавших в балладе, в историческом романе — жанрах, ставших для европейского романтизма ведущими. В отличие от Готорна и Генри Джеймса, Ирвинг как раз не восприни-



ВАШИНГТОН ИРВИНГ
Джон Уэсли Джарвис. 1809.

мал “отсутствие руин” как обстоятельство, сковывающее воображение американского художника, однако и ему была ясна особая ценность тех не слишком многочисленных фрагментов бытия, которые, напоминая о колониальной эпохе, пробуждали активность фантазии. Решение ограничить “Историю” голландским периодом подсказывалось экзотичностью этих страниц летописи Нью-Йорка, тогдашнего Нового Амстердама, который переживал “поэтическую эпоху..., поэтическую по самой своей туманности” (4; с. 291). И выбор материала, и подход к нему отвечали духу романтической эстетики.

Столь же органичными для романтического искусства были предложенное Ирвингом смешение достоверных свидетельств с явно фантастическими домыслами, намеренная путаница дат, трагический характер примечаний, наконец, откровенная гротескность портретов лиц, носящих известные в анналах имена. Бурлеск, домысел, алогизм, поминутно обманываемое ожидание тех читателей, над которыми властвует кредо здравого смысла, — все это существовало в литературе, по меньшей мере, со времен Стерна, которым Ирвинг зачитывался в юности, однако особое развитие эта установка на “последовательность непоследовательности” получила у романтиков: достаточно назвать прозу Гофмана или такие произведения Байрона, как “Беппо” и “Дон Жуан”. Для американской литературы “История Нью-Йорка” остается едва ли не единственным примером ее виртуозного использования. Ирвинг в дальнейшем отошел от подобных приемов, а последователей не нашлось, если не считать нескольких экспериментальных страниц раннего По. Младшие современники Ирвинга — Эмерсон, затем Уитмен — неодобрительно отозвались об “Истории”, находя ее фарсовой, а значит, неподобающе мелкой.

Характерно, что свои упреки они адресовали непосредственно Ирвингу, словно не заметив, что рассказ ведет Никербокер. Однако автор и повествователь далеко не тождественны. Никербокер — один из наиболее выразительно обрисованных персонажей в американской романтической галерее, если подразумевать воплотившийся в нем тип сознания. Это чужак в собственной стране, одержимый всем стародавним и тяготящийся окружающей “скудной действительностью”, как и доставшейся ему “эпохой скептичности”, которую он воспринимает как “век вырождения”: оттого и становятся его единственной страстью скитания по “пыльным дорогам историка”. Ему верится, что эти странствия будут увенчаны величественной картиной героического прошлого, которое окажется контрастом ничтожному настоящему.

Однако, отворачиваясь от современности, Никербокер тем не менее ей принадлежит, и величественность, завершенность создаваемого им полотна становятся заведомо недостижимыми: сам

того не замечая, повествователь тоже скептически в отношении былых воззрений на историю как на целенаправленное, неуклонно поступательное движение. Он вынужден все время отклоняться в сторону, перебивать и поправлять самого себя, разбивая едва наметившиеся логичность и единство рассказа, а вместо героев минувших эпох у него получаются гротескные персонажи, увязающие в смехотворных интригах и поработанные нелепыми предрассудками. Романтическая ирония не только пронизывает целый ряд ключевых эпизодов рассказа: например, подробно воссозданную историю Трубочного заговора, когда вслед изданному губернатором рескрипту о курении развернулась борьба приверженцев длинных и коротких чубуков, или хронике искоренения вдовства в Новых Нидерландах. Принцип романтической иронии воплощен в самой композиции “Истории”, изобилующей главами, которые “совершенно не относятся к делу и излишни”, а также и в характеристике повествователя.

Он с увлечением описывает, как для защиты города от врагов строили огромные ветряные мельницы и изобретали вертела, вращающие дым. Любуясь “добрым старым голландским временем”, он словно не замечает, что изображаемые им губернаторы — Питер Твердоголовый, Кифт, Стайвесант — более похожи на героев плутовской хроники, чем на строителей могучей державы. Доказывая свою любимую мысль о преимуществах былой эпохи над выродившимся XIX веком, Никербокер уснащает изложение цитатами, отсылающими к великим авторитетам от Гомера до Фильдинга, и это лишь усиливает комедийную атмосферу рассказа.

Русская литература располагает произведением, по художественной природе родственным ирвинговскому, — это “История села Горюхина”. Остается дискуссионным вопрос о том, знал ли Пушкин “Историю” Ирвинга, которую он мог прочесть во французском переводе (1827), если не в оригинале. Но сходство повествовательных ходов давно отмечено: в обеих “Историях” — воображаемый летописец, частое обнажение приема, ироничное осмысление прозрачных аналогий с современностью, нарочито неуместное цитирование как способ дискредитации ученых трактатов, и т.д.⁵ Скорее всего, тут действовала тенденция, распространившаяся в романтической литературе и еще не исчерпавшая себя к моменту написания “Истории села Горюхина” (осень 1830 г.). Если и невозможно утверждать, что опыт Ирвинга имел прямое отношение к пушкинскому замыслу, то остается бесспорным, что в увлекшую Пушкина эстетическую концепцию “Историей Нью-Йорка” был внесен очень существенный вклад.

Что касается отзвуков тогдашней злобы дня, первые читатели находили их едва ли не в каждой главе книги Ирвинга, хотя по

характеру дарования он совсем не был памфлетистом, просто он не упускал случая напомнить соотечественникам, что захватившие их политические страсти кажутся ему смешными или, по меньшей мере, совершенно для него чужды. За историей Трубочного заговора просматривается волновавшая умы и души распря федералистов с республиканцами, которую Ирвинг, в отличие от своих современников, воспринимал как сухую нелепицу. Нежизнеспособные затей Кифта описаны так, что можно распознать скепсис Ирвинга по отношению к реформам Джефферсона. Такие намеки достаточно часты, однако аллюзии и аналогии — далеко не самое важное в “Истории Нью-Йорка”.

Очевидно существовавшее предпринятая в ней реконструкция колониального прошлого. Создаваемые Ирвингом картины нередко соприкасаются с шаржем, но все-таки дихотомия бесцветного “сегодня” и романтического “тогда” составляет важный мотив повествования. Из описаний канувшего в небытие времени, пусть в нем было немало отталкивающего, наподобие приобщения аборигенов к христианству “с помощью огня и меча, мученического столба и вязанки хвороста”, в итоге возникает образ простодушного, солнечного мира, которому присущи своя гармония и радостное восприятие жизни. “Затейливые, причудливые воспоминания”, которыми заполнен рассказ Никербокера, образуют отчасти фактографическую, но в гораздо большей степени — легендарную историю. В этой истории складываются и укрепляются представления молодой нации о собственных корнях, духовных особенностях, нравственных критериях. И хотя эти представления, как вся картина прошлого, предложенная Ирвингом, соприкасаются скорее с областью мифологии, чем с реальностью, для национального самосознания труд Никербокера приобретал невымышленную важность.

II

”Маленький пожилой джентльмен в черном кафтане и треуголке” вернулся на сцену десять лет спустя, когда “из бумаг Никербокера” были извлечены два самых известных ирвинговских рассказа: “Рип Ван Винкль” и “Легенда о Сонной Лощине”. Они украсили “Книгу эскизов” (*The Sketch Book*), печатавшуюся выпусками с мая 1819 г. (двухтомное лондонское издание появилось весной 1820). Автором книги был объявлен Джеффри Крайон, путешествующий по Европе американец-холостяк, любитель “посещать новые для меня места, наблюдая странных людей и необычные нравы”. Впрочем, появлялись и другие повествователи: кроме Никербокера, еще некий “путешественник”, который ведет рассказ в новелле “Жених-призрак”, а подчас, очевидно, сам Ирвинг. По крайней мере, оба очерка из индейской истории и этно-

графии, вошедшие в “Книгу эскизов”, написаны без следа хотя бы поверхностной сказовой стилизации.

“Книга эскизов”, в основном, создавалась в Европе, куда Ирвинг отплыл в мае 1815 г. под предлогом переговоров, связанных с фирмой его брата, а на самом деле — с намерением задержаться как можно дольше. Задержался он на семнадцать лет.

Формально можно счесть Ирвинга первым американским писателем-эмигрантом, но его мотивы, строго говоря, не были связаны ни с протестом против всесильной вульгарности, ни с ощущением культурного отставания родной страны. Письма этого периода свидетельствуют, что Ирвинг ни на минуту не переставал осознавать себя американцем, и свое пребывание в Европе он воспринимал не как паломничество к святыням великого искусства, но просто как неоценимую возможность лучше понять отечество, постоянно сопоставляя понятия и нравы по разные берега Атлантики.

К тому же его почти ничего не связывало с Нью-Йорком. Несколько переизданий “Истории” (каждый раз Ирвинг смягчал грамматические неправильности и просторечие, изначально в гораздо большей степени присущие Никербокеру как стилисту), сделав его имя известным, ничуть не способствовали упрочению довольно шаткой позиции во всем, что выходило за рамки литературной деятельности. Исполнив патриотический долг — во время англо-американской войны 1812 г. Ирвинг находился при штабе армии, — он два года состоял редактором “Аналектик мэгезин”, который использовал как трибуну для комплиментов Скотту и порицания Вордсворта, казавшегося ему непозволительно субъективным в оценках событий и людей. Оба очерка об индейцах относятся к этому времени, как и серия портретов знаменитых американских мореплавателей, не попавшая в “Книгу эскизов”. Все это были достаточно случайные страницы. В Европу Ирвинг отплыл, испытывая состояние творческого кризиса.

Он был удивлен, убедившись, что слухи о его европейской известности не беспочвенны. Оказалось, что “История Нью-Йорка” прекрасно известна Скотту, с которым Ирвинг вскоре свел личное знакомство, как и Байрону: о нем впоследствии с большим пиететом было рассказано на нескольких страницах дневника, заполненных в 1824 г. после бесед с Т. Медвином, одним из близких друзей поэта. Перед Ирвингом открылись двери самых недоступных салонов. Его уже начинали переводить (в России — с 1825 г., с “Рипа Ван Винкля”, переложенного Н. Бестужевым). К нему вернулась одно время пошатнувшаяся вера в свое литературное будущее.

Этому особенно способствовала благожелательность, проявленная Скоттом. Предисловие к “Книге эскизов” в переиздании

1848 г. заканчивается выражением признательности великому шотландцу, во времена их непосредственного знакомства лишь приступавшему к своему циклу исторических романов. Однако, даже подразумевая историческую прозу американского писателя, говорить о творческой зависимости Ирвинга от Скотта не приходится.

Ирвинг выбрал другой путь. Как автор “Истории Нью-Йорка”, он полемизировал с распространенными в ту эпоху представлениями о призвании и возможностях историка, восходившими к Просвещению, которое, по характеристике авторитетного современного исследователя, верило в “истинность исторического познания”, способного достичь достоверности, даже имея дело с отдаленными эпохами. Во всяком случае, считалось несомненным, что историку по силам “добиться такой степени достоверности, которая требуется условиями нашего существования”⁶. Этот взгляд, особенно аргументированный в классических “Письмах об изучении и пользе истории” (1752) Болингброка, в целом определяет и суждения Скотта о призвании исторического писателя.

Скептический Ирвинг думает по-другому, оказываясь ближе к романтической трактовке той же темы. На взгляд романтиков, историку следовало отказаться от просветительской идеи разумности и телеологичности исторической жизни, признав, что на самом деле она часто оказывается либо бесцельной, либо необъяснимой. Попытки построить основывающуюся на логике всеобъемлющую историческую концепцию для романтизма — заведомо бесплодное занятие. Лишь воображение способно предложить хотя бы относительно состоятельную трактовку событий, деталей, поступков и стоящих за ними мотивов. А поскольку истолкователь и сам сознает относительность предлагаемой им интерпретации, в историческом труде, не исключая и тех случаев, когда он облечен в художественную форму, должен присутствовать элемент иррии.

Никербокер как повествователь был едва ли не идеальным средством для того, чтобы воплотить такой подход к историческому жанру. Неудивительно, что Ирвинг снова обратился к этой маске, работая над новеллами из той же эпохи Новых Нидерландов. Присутствие рассказчика, за которым стоит определенного рода философия истории, и построение рассказа как частного эпизода, не содержащего авторских обобщений, но выразившего какие-то существенные стороны отечественного опыта, придали новеллам Ирвинга на материале американского прошлого яркий романтический колорит и национальную окраску, какой ему в дальнейшем уже не удавалось достичь, даже если он обращался непосредственно к сегодняшней жизни родной страны.



ИРВИНГ И НИКЕРБОКЕР

Рисунок из нью-йоркского журнала "Никербокер". Февраль 1834.

Впоследствии было установлено, что сюжеты этих самых известных ирвинговских новелл имеют немецкое происхождение: “Рип Ван Винкль” — обработка народной книги, известной под заглавием “Петер Клаус”, а “Легенда о Сонной Лощине” — переложение баллады Бюргера “Дикий охотник” (из знаменитой “Леноры” того же Бюргера взято основное фабульное событие еще одной новеллы Ирвинга, “Жених-призрак”). Сам факт подобного заимствования, по литературным нормам эпохи романтизма, не является чем-то экстраординарным (достаточно напомнить о вторичности сюжетов и мотивов баллад Жуковского, вовсе не понижающей их значения как факта русской поэтической культуры). Использование чужого сюжета свидетельствовало лишь о стремлении Ирвинга обогатить скудную американскую беллетристику той поры мотивами и художественными идеями, распространенными в литературах с более протяженной историей. Отчасти Ирвинг преследовал те же цели, что Пушкин в своих обработках и вариациях, от “Песен западных славян” до “Подражаний Корану”.

Осмысление мотивов, характер повествовательных ходов оставались у Ирвинга полностью самостоятельными. При этом главенствующее значение приобрела тема изменчивости. Она была введена в искусство романтиками, намного болезненнее, чем их предшественники, осознававшими бег времени, неустойчивость даже с виду очень прочных форм жизни, драматическую динамику социальных метаморфоз, которые усиливали сомнения людей тогдашней эпохи в том, что миру присуща хотя бы какая-то стабильность. Замечательно точную формулу подобного восприятия реальности нашел Шелли в одном из самых ранних своих (предположительно 1803 г.) стихотворений, которое и носило заглавие “Mutability”: “Лишь неизменна здесь изменчивость одна” (через двенадцать лет Шелли написал еще одно стихотворение с таким же заглавием: свидетельство того, как важен был ему этот лирический сюжет).

Помимо разделявшего его умонастроения, которым ознаменовалась эпоха романтизма, для Ирвинга мотив изменчивости оказывался существенным и в силу специфически американских обстоятельств. Стремительность, с какой в ту пору менялось американское общество, покоряла воображение, внушая сложные чувства, главным из которых — во всяком случае, для Ирвинга — все более явственно становилась ностальгия по бесследно исчезающим следам былых цивилизаций, прежде всего индейской и голландской. Два индейских очерка, вошедших в “Книгу эскизов”, нельзя отнести к числу творческих удач Ирвинга, но знаменателен сам факт их появления в книге среди немногих, что туда было перенесено из “Аналектик мэгезин”. Едва ли это делалось

лишь с расчетом привлечь европейских читателей экзотичностью материала. Скорее Ирвинг дорожил возможностью, описывая уходящий мир коренных американцев, еще раз предаться медитации о необратимости и драматизме исторических перемен. Так сделал и Брайант в написанных десятилетие спустя программных стихах “Прерии”, где толчок для схожих размышлений дает зрелище разрушающихся индейских курганов.

Голландское прошлое было для Ирвинга почти неисчерпаемым материалом для разработки мотивов и коллизий, на которых лежит специфический отпечаток отечественной истории, а о волновавшей его динамике перемен выразительно сказала сама подчеркиваемая автором архаичность, полуполегарность нравов, привычек, понятий, описываемых в “Рипе Ван Винкле” (“Rip Van Winkle”), как и в “Легенде о Сонной Лощине”. Пробуждение героя, хлебнувшего какого-то зелья и проспавшего в горах двадцать лет, оказывается драматическим событием, несмотря на преобладающую в новелле “Рип Ван Винкл” комедийную стихию. Мотив неузнавания, доминирующий на заключительных страницах, воспринимается как свидетельство о том, что былая целостность специфичного и яркого уклада жизни разрушена временем, которое и героя лишило ощущения своей органичной причастности к миру, теперь предстоящему перед ним только в нескольких почти случайно уцелевших фрагментах. “Все переменялось, я переменялся, и я не могу сказать, как меня зовут и кто я такой”, — в предложенном Ирвингом контексте эта реплика героя воспринимается как юмористическая, но, по сути, она вносит в повествование оттенок ностальгии, который придал сказочному происшествию значение философской метафоры.

И в “Легенде о Сонной Лощине” (The Legend of the Sleepy Hollow”) с ее подробными описаниями зачарованных уголков, где хранятся предания старины, а жизнь “подобна крошечным заводям..., не задеваемым порывом проносающегося мимо течения”, Ирвинг привнес драматические коннотации в фарсовую фабулу, связанную с бродячей легендой о всаднике без головы. Герои рассказа, учитель Икабод Крейн и деревенский парень Бром Бонс, прибегший к ловкому розыгрышу, чтобы избавиться от соперника в делах любви, могут показаться условными персонажами, которые только обозначают сюжетное действие, тогда как истинной целью автора является реконструкция ушедшей реальности с отличавшими ее простодушием людей, безмятежностью будней, изобилием земных радостей. Такое впечатление подтверждается, например, знаменитой картиной “настоящего голландского праздничного стола”, уставленного всевозможными пирогами, пончиками, вареньями, цыплятами,— русскому читателю она сразу напоминает раннего Гоголя.



ВОЗВРАЩЕНИЕ РИПА ВАН ВИНКЛЯ

Джон Квидор. 1829.

Однако конфликт все же создан противостоянием характеров, которые не сводятся к условности масок. Гротескная фигура учителя, разъезжающего на тощей лошади по кличке Порох, несет очевидное сходство с Дон Кихотом, и уловив это, уже невозможно воспринять финальное торжество изобретательного Бонса только как развязку, естественную для юмористического рассказа. Бонс предвещает персонажей, прославленных, как Майк Финк, фольклором фронта, и подобный триумф практичности, напоистости, несентиментальности оставляет двойственное чувство, сколь бы насмешливо ни описывался незадачливый антагонист победителя. Еще существеннее, что в финале, когда Икабод исчез бесследно, никто из жителей деревни о нем и не вспоминает, “поскольку он был холостяк и никому не должен”. Школа переведена на другой конец Сонной Лощины, кафедру учителя занял другой педагог,— перемена свершилась, и ни один человек не задумался, что этой переменной зачеркнута не только конкретная судьба невезучего жениха, но и воплотившийся в Икабоде тип личности.

Стихия юмора, преобладающая в исторических новеллах Ирвинга, которые по характеру основной коллизии трудно отнести к комедийной литературе, тем не менее была для них органичной: и в силу авторской убежденности, что будущее Америки все равно прекрасно, и в силу пародийной, травестирующей установки, оставшейся столь же ярко выраженной, как при создании “Истории Нью-Йорка”. Слово мимоходом оброненное в “Легенде о Сонной Лощине” замечание, что “наши деревни — места явно не подходящие для духов и призраков”, приобретает большую важность для характеристики писательского своеобразия Ирвинга. Ему был совершенно чужд мистицизм и вся возникшая на такой почве поэтика тайн и ужасов, которая пленила его старшего современника Броддена Брауна. Повествование Ирвинга не признает загадочности. Здесь все таинственное — только повод для мистификации и для юмора, чаще всего выражающегося в бурлескных формах.

Даже в новеллах со сказочной, фантастической фабулой Ирвинг сохранил преимущественно ироническую, а иногда откровенно насмешливую интонацию. Это вело к нарушению романтического канона, требующего усугублять атмосферу нереального и неземного. Ирвинг заметно выделялся среди современных ему писателей, придерживавшихся эстетики романтизма, хотя важнейшие творческие принципы американского писателя и определяются этой эстетикой. Конечно, частные расхождения с романтизмом были обусловлены и тем, что как художник Ирвинг складывается преимущественно в общении с культурой восемнадцатого столетия, отличавшейся рационалистическим пафосом. Однако

его редкое для эпохи романтизма тяготение к ясности, логичности, объяснимости любых ситуаций, какими бы странными они ни выглядели поначалу, в еще большей степени следует связать с особенностями национальной психологии, может быть, до Ирвинга еще не проявлявшейся в литературе столь ошутимо.

В новеллах на отечественном материале эти особенности как раз не слишком заметны, хотя Бром Бонс по хронологии должен открывать галерею персонажей, воплотивших отличительные свойства американского характера. Но всего более отчетливо они выступили в рассказах Ирвинга, основывающихся на немецких, арабских, испанских источниках. Как бы ни старался автор поддерживать рыцарский или восточный колорит, его герои проявляли такую деловитость, практичность, свободу от предрассудков, которые исторически не могли быть им присущи в изображаемые автором времена. И это не удивительно, поскольку на фоне исторической декорации Ирвинг, по сути, выражал духовный и жизненный опыт собственного времени, своей страны, той новой нации, к которой он принадлежал. Когда, как в рассказе “Студент из Саламанки”, вошедшем в книгу “Брейсбридж-холл”, писатель слишком увлекался подробностями рисуемой эпохи, ее исторически обусловленной психологией, получалась лишь иллюстративная беллетристика. Талант Ирвинга проявлялся не в достоверности исторических картин. Его стихией было изображение специфических понятий и душевных качеств современников и соотечественников.

Различие между Дидрихом Никербокером, который как истинный романтик отворачивается от “века вырождения”, чтобы предаться созерцанию старины, и Джеффри Крайоном, странствующим по Англии начала XIX в., кажется огромным, но в действительности оно не так велико. И ностальгия Никербокера, и собственная Крайону ироническая отстраненность от описываемых им сцен или явлений — знак одного и того же романтического умонастроения, питаемого чувством собственной чужеродности окружающему. У Ирвинга, правда, оно никогда не было достаточно глубоким и сильным, чтобы принять трагические формы, как в творчестве великих романтиков. Чаще всего оно заявляло о себе иронией по отношению к воссоздаваемому социальному контексту и мыслями об изменчивости, всегда приобретающими у рассказчиков Ирвинга элегический оттенок.

Впрочем, Крайон, в отличие от Никербокера, не чужд несколько экзальтированного патриотизма, который время от времени заставляет его раздражаться тирадами вроде следующей: “Даже если представить себе невозможное, вообразить, что все английские писатели, предав забвению различия между своими взглядами, объединятся, все равно им бы не удалось скрыть от

мира наше стремительно растущее значение, как и благоденствие, равного которому еще не знали. Им бы не удалось скрыть, что этим мы обязаны не только природе и местным условиям, но и нашим моральным добродетелям, а именно: политической свободе, процветанию наук, преобладанию здравых нравственных и религиозных установлений, способствующих пробуждению и укреплению энергии, силы, целеустремленности нашей нации". Однако, надо отметить, что приведенный отрывок взят из эссе "Английские писатели об Америке", нескрываемо полемичного, продиктованного обидой, которую вызывали у Ирвинга пренебрежительные отзывы британских путешественников за океаном. Обычно он удерживался от столь безоглядных деклараций. Его отношение к родной стране способно сделаться и критическим.

От читателя не скрывается, что именно не устраивает в ней Ирвинга. Повествователь раз за разом сетует на то преобладающее внимание, которое у него дома уделяют "грубым требованиям повседневной необходимости", этим "слишком мирским интересам", подчиняющим себе все, что не обладает наглядной полезностью. "Книга эскизов" открывается наброском автопортрета, и Крайон не только сообщает о своей неутолимой страсти к посещению новых мест, наблюдению необычных людей и нравов, но и о беспорном, по его мнению, преимуществе Европы перед Новым Светом: оно состоит в богатстве пленительных поэтических ассоциаций, пробуждаемых и шедеврами европейского искусства, и утонченностью светского обихода, и "чарующей причудливостью древних обычаев, повсюду особых и неповторимых", — словом, в аромате истории, в наглядности и прочности культурных традиций. С "Книгой эскизов" утверждается та тема контрастности европейской многовековой культуры и американской юной цивилизации, которая останется одной из наиболее устойчивых в литературе США на протяжении не менее полутора столетий.

У Ирвинга она лишь намечена серией непринужденно набросанных картин английской действительности, эссеистских зарисовок, свободных медитаций, толчком для которых может послужить и посещение родины Шекспира, и рождественская трапеза, и скука лондонских воскресений, и случайно оказавшийся в руках томик из библиотеки Вестминстерского аббатства, тут же пробуждающий мысли об эфемерности земной славы. "Книга эскизов" — наиболее удавшийся опыт Ирвинга в жанре *table talk*, который был всего органичнее для его дарования. Единство этому коллажу сообщает, главным образом, присутствие Крайона, а его прозрачный псевдоним словно подсказывает ключ к пониманию этой поэтики, и в самом деле напоминающей альбомный этюд, рисунок карандашом без претензии на завершенность и с мини-

мумом отделки. Сразу ставший несомненным успех книги не только у публики, но и у критики, предубежденной против американских авторов, объяснялся не только новизной материала (хотя она способствовала признанию написанного Никербокером), сколько мастерством, с каким был осуществлен новый, утвердившийся с романтизмом принцип связи между подчеркнута разнородными элементами, иметь ли в виду тематику, жанр или тональность. Не страшась подобной эклектики, так как за нею стояло единство восприятия, романтизм стремился этим способом осуществить принцип возможной полноты охвата действительности.

При этом важной становится именно внешняя эклектичность, которая ломала существовавшую до романтиков иерархическую шкалу, заменяя ее соприсутствием несхожих, размежеванных явлений. В следующей своей книге Ирвинг усилил впечатление единства сюжета, так что "Брейсбридж-холл, или Юмористы" (*Bracebridge Hall, or The Humorists*, 1822) стал напоминать роман, составленный из новелл и эссе. Однако пропал эффект "свободной беседы" обо всем на свете, что позволяло нестесненно переходить от рассуждений, навеянных Стратфордом-на-Эвоне, к описанию загадочных индейских поверий, а затем к повести о злоключениях Икабода Крейна. Осталось лишь условное единство, которое создано тем, что и рассказы этой книги, включая приписанный Никербокеру "Дом с привидениями", и входящие в нее эссе хотя бы косвенно связаны со старинной английской усадьбой, куда семейство Брейсбридж пригласило погостить рассказчика.

Фабула, построенная вокруг романтической истории младшего Брейсбриджа со свадьбой в конце, служила лишь чисто формальной рамкой, в которой разместились "мистический" рассказ с обычной для Ирвинга прозаичной развязкой, очерки сельской жизни, описания охотничьих подвигов, размышления о национальных обычаях, словом, типичная ирвинговская "смесь". Как и в "Книге эскизов", где из составивших книгу тридцати двух произведений только шесть новелл и эссе были посвящены Америке, "Брейсбридж-холл" повествовал почти исключительно об Англии, оставаясь, однако, книгой американского художника, с первых же страниц объявившего, что основной, если не единственный интерес для читателя представляет сам факт "описания английских тем пером чужестранца".

Ирвинг подчеркивал, что им изначально отвергнута "сама мысль о подражании, как и о соперничестве", если иметь в виду прославленных английских писателей, с которыми его сравнивали. Оно невозможно для американского литератора уже по той причине, что "исторические и поэтические ассоциации", поко-

ряющие его в старой стране, “почти неприложимы к моей родине”. За океаном “история в определенном смысле лишь предвосхищается, а в искусстве все выглядит новым, становящимся, устремленным к грядущему скорее, чем к прошедшему, и деяния человеческие свидетельствуют лишь о молодости этой цивилизации, ни о чем ином”. Попытки пересадить на такую почву европейский культурный опыт принесли бы лишь самый жалкий результат, однако из этого не следует, что этот опыт вообще безразличен для писателя-американца. Напротив, он ощущает себя в Европе, как “ребенок, которому все внове”, может подметить что-то слишком примелькавшееся для живущих здесь с незапамятных времен, а значит, ему не так уж и грозит оказаться пленником чужих представлений. С другой стороны, познание Европы необходимо и для познания родины, которая лишь при таком сопоставлении по-настоящему выявляет свою самобытность.

Весь этот ход мысли со временем станет традиционным для американских паломников в Старый Свет. Однако Ирвинг лишь прокладывает тропу, которая окажется исхоженной уже под конец его жизни. Самого его не покидает радость открывателя действительно захватывающей темы. Брейсбридж-холл появился уже в “Книге эскизов” — рассказчик ездил туда на Рождество, — однако лишь в одноименной книге Ирвинг перешел от скетча к развернутой картине патриархального британского уклада, осмысленного в контрастах и немногочисленных совпадениях с особенностями американской жизни.

Правда, из этой картины выпадали отдельные новеллы: стилизованный, написанный в безукоризненно выдерживаемом готическом стиле “Студент из Саламанки”, а также “Аннет Деларбр”, сентиментальный рассказ о самозабвенной любви, которая побеждает все превратности судьбы. Тем не менее “Брейсбридж-холл” обладает определенным единством как попытка соотнесения двух систем ценностей, увенчиваемая тем, что Крайон “с ходом лет все более и более уверялся в преимуществах республиканского принципа”. Притягательная архаичность старого поместья, которое казалось Крайону бастионом прочности в неустойчивом мире, на самом деле иллюзорна: идиллия давно разрушена, Брейсбридж осаждают кредиторы, а понятия и нравы его обитателей нисколько не отвечают представлению об идеальном.

На этом фоне намного более здоровой выглядит та американская будничность, которая обрисована в новелле “Дольф Хейлигер”, занимающей центральное положение в книге. Внешние приметы мистического повествования, в котором обязательны россыпь таинственных происшествий и явления призраков, воспринимаются, главным образом, как необходимая дань выбранному Ирвингом жанру (вместе с новеллой “Загадочный корабль”



ТОМАС САЛЛИ. РВАНЯЯ ШЛЯПА. 1820.

и авторским введением “Дольф Хейлигер” составляет двучастный цикл “Дом с привидениями”). По сути же, эта повесть о юноше, которого воспитывала овдовевшая мать, так что он с детства прикоснулся к горестям и лишениям, представляет собой первую разработку сюжета, который станет для американской литературы классическим: бегство от налаженного быта в еще не тронутые цивилизацией края, испытание себя в прямом соприкосновении с суровой природой, приобщение к миру естественных отношений, постулатов и ценностей, сохраненных охотниками и индейцами, будущими главными персонажами Купера.

Дольф, чей отец был морским капитаном, неспособен примириться с убогим, тепличным существованием, к которому его готовит мать, так и не избавившаяся от смешных претензий на аристократизм. Погоня за призраком, заставившая героя предпринять полное опасностей плаванье по Гудзону, а затем долго скитаться по безлюдным местам, в том контексте, который создан Ирвингом, осознается прежде всего как трудный акт самопознания. Точно найденное соотношение героики и иронии сделало эту новеллу одним из наиболее удавшихся произведений прозаика. Помещенный в самом конце книги, так что за “Домом с привидениями” следует только очерк свадьбы в Брейсбриджхолле, понадобившийся, чтобы довести до развязки основное фабульное действие, “Дольф Хейлигер” яснее всех патриотических деклараций Ирвинга сказал о том предпочтении, которое писатель, понаблюдав Европу, отдавал своей родине. В Брейсбриджхолле все начинает ветшать, и бывшее процветание вскоре сменится упадком, который сейчас предвещает апатия, все больше овладевающая обитателями этого поместья. Напротив, история Дольфа свидетельствует об энергии познания и свободе от предуставленных норм, отличающей американский характер. Бесстрашие в постижении реальности, активное отношение к ней — для Ирвинга это были самые привлекательные свойства американцев, сулившие прекрасное будущее его стране.

Как бы ни относиться к этим простодушным верованиям, нельзя не оценить убедительности предложенного Ирвингом художественного решения, которое искусно маскирует авторскую идею, заставляя с напряжением следить за стремительной интригой. Вскоре после публикации книги “Брейсбридж-холл” в письме своему брату Питеру (4 сентября 1823) Ирвинг сформулировал собственное понимание задач прозаика: он должен заботиться не столько о “занимательности рассказа”, сколько о “стиле”, под которым подразумевается, конечно, поэтика повествования в ее целостности. Читатель всегда поглощен описываемыми событиями, однако истинный эффект произведения определяется своеобразием композиции, которая должна быть оригинальной. Для Ир-

винга оригинальность состояла прежде всего в избавлении от штампов “легендарного и романтического”, ставших общеупотребительными из-за подавляющего влияния Скотта. Пародирование этих штампов он считал своей обязательной задачей⁷.

Образцом такого пародирования может служить входящая в “Брейсбридж-холл” новелла “Полный джентльмен”. Там до самого конца нагнетается атмосфера какой-то тайны, связанной с постояльцем почтовой станции, но финал оставляет интерес к этой тайне неутоленным. Загадочный путешественник, не оборачиваясь, садится в карету, а рассказчику остается лишь наблюдать его округлости в драповых брюках. Напряженность действия, необходимая в прозе о “легендарном и романтическом”, у Ирвинга раз за разом только имитируется, эффект достигнут за счет несопадения между читательским ожиданием, пробужденным каноническими жанровыми приемами, достаточно последовательно воспроизведенными у Ирвинга, и реальным содержанием рассказа, чаще всего травестирующим эти приемы. Собственно, и понятие “новелла” применительно к тем произведениям Ирвинга, где присутствует достаточно разработанная фабула, а также есть несколько разносторонне охарактеризованных персонажей, все-таки требует оговорок. У Ирвинга новелла постоянно соприкасается с эскизом, очерком, скетчем, а нередко приобретает черты пародийного повествования, размывающего жанровые границы. Во всяком случае, Ирвинг никогда не пытался, в отличие от подражателей Скотта, придать впечатление правдоподобия своим произведениям, использующим элементы фантастики и гротеска. Он предпочитал строго контролировать полеты воображения, и самые фантастические ситуации в итоге получали у него — исключения крайне редки — вполне объяснимую развязку, которая окрашена юмором. Хрестоматийный пример такого рода — новелла “Жених-призрак”, где ситуация, перенесенная из бюргерской “Леноры”, лишается всякой мистичности и явление убитого рыцаря на собственную свадьбу оказывается просто остроумной мистификацией.

Впрочем, эта трезвость взгляда и любовь к пародии не мешали Ирвингу воспринимать мир как царство романтики и тайны. Он лишь старался уйти от тривиальности, уже в его эпоху все более отличавшей литературу, которая использовала мистические сюжеты. Ирвинг видел свою цель в том, чтобы романтика органично соединялась с трезвостью восприятия вещей, которая, на его взгляд, отличала американцев. Эти плохо сочетающиеся начала тем не менее подчас приобретали в произведениях Ирвинга достаточно прочное единство. Тогда его творческая оригинальность становилась очевидной.

Так, в частности, произошло, когда он писал цикл “Кладоискатели”, составивший ядро книги “Рассказы путешественника” (*Tales of a Traveller*, 1824). Уже в предисловии к этой книге Крайон предостерегает читателей, что не следует чрезмерно доверять его фантазиям, относительно которых он и сам “не всегда убежден, есть ли в них хоть крупинка истины”. Книга представляет собой цикл преданий, пересказанных Крайоном, а в разделе “Кладоискатели”, касающемся ранней американской истории,— Никербокером, который в последний раз появляется перед читателем. Почти все эти предания содержат сильно выраженное фантастическое начало, однако оно все время сдерживается юмором, с каким здесь воссозданы невероятные события.

Действие разворачивается то в уединенной придорожной харчевне, которую своим сборным пунктом итальянские разбойники, то в старом английском особняке, где, переживая непогоду, развлекают друг друга страшными и мистическими историями постоянные обитатели вместе с их гостями, то на Лонг-Айленде времен знаменитого пирата по прозвищу Капитан Кидд, когда пышно цвели верования в происки нечистой силы, не прекращающиеся ни на миг. Характер фабулы отдельных новелл этого цикла позволяет увидеть в них предвосхищение поэтики Эдгара По, хотя свойственное По переплетение ужасного и комического для Ирвинга оставалось нетипичным. Он предпочитал нагнетание кошмаров, как, например, в рассказе “Немецкий студент”, а еще чаще — откровенно бурлескное повествование. Стихии юмора обычно принадлежит в прозе Ирвинга преобладающее значение. Мотивы, перенесенные из готической литературы, раз за разом подвергаются комединому переосмыслению.

Воспитание в духе понятий XVIII в., соединившись с ярко выраженными особенностями психологии выходца из нью-йоркских деловых кругов, сделало Ирвинга неискоренимо скептическим по отношению к мистике, ведовству, вообще ко всему потустороннему. Описывая эпоху, когда происходили процессы над ведьмами и казни поддавшихся дьявольским наущениям, он иронично замечает, что дьявол был тогда в каком-то смысле непременным участником всех человеческих деяний. Поэтому экстравагантность легенд о пиратах, контрабандистах, духах и зарытых сокровищах не должна внушать мысль, что они лишены всякого правдоподобия: в них есть своя достоверность, так как эти легенды доносят характер восприятия мира, отличавшего людей того времени.

Возвращаясь к ним полтора столетия спустя, художник, по мнению Ирвинга, не может довольствоваться насмешкой над нелепыми поверьями. Эти предания стали национальным фольклором, иначе говоря, воплотили существенные черты американского миропони-

мания. В ирвинговских письмах периода работы над “Рассказами путешественника” не раз говорится, что для новеллы первостепенно важны “игра мысли, оттенки языка и полускрытый юмор” (7; р. 232): сохраняя присущую легенде готическую атмосферу, повествователь должен осмыслить ее иронически, и успех или неуспех рассказа зависит от стилистического решения.

Оно, как был убежден Ирвинг, должно оставаться юмористическим. Возможности для юмориста, считал он, таит в себе основная психологическая особенность первых обитателей Америки: фантастическое, невероятное, гротескное, даже явно нелепое на современный взгляд, они воспринимали как обыденность. Эти люди были наделены сознанием, близко соприкасающимся со сферой магического. Для комедийного дарования Ирвинга тут открывалась богатая почва.

Вера в магию могла сводиться всего лишь к “золотым снам” о награбленных пиратами сокровищах, которые один из героев “Кладоискателей”, Вольферт Веббер, ожидал отыскать прямо у себя на огороде. Но чаще та же вера выражалась в опасениях, вызываемых близостью дьявола, и она оказывалась не в ладу с присутствующим ирвинговским персонажам практицизмом, хитростью, сметкой. Внутренний конфликт искушаемого земными соблазнами пуританского сознания,— он впоследствии займет очень большое место в американской литературе от Готорна до О’Нила,— по сути, открыт для художественного изображения Ирвингом в новелле “Дьявол и Том Уокер”, лучшей из цикла “Кладоискатели”. Коснувшись этой темы, Ирвинг остался верен своим принципам юмориста, и финал рассказа откровенно пародирует леденящие кровь развязки готических историй. Однако, вопреки суждению английских рецензентов, находивших, что “Кладоискатели” ничего не прибавили к уже хорошо известным мотивам Ирвинга, ему удалось затронуть коллизию, к которой литература затем возвращалась много раз.

Тем не менее неблагоприятные отзывы о “Рассказах путешественника”, появившиеся и в таком авторитетном издании, как “Блэквуд мэгезин”, видимо, глубоко заделали Ирвинга. Он надолго отошел от беллетристики, посвятив себя компилятивным историческим трудам о Колумбе и его эпохе. Следующей книги, содержащей новеллы, читателям Ирвинга пришлось ждать до 1832 г., когда сразу по возвращении в Америку он выпустил “Альгамбру” (*The Alhambra*). При жизни Ирвинга и впоследствии это произведение пользовалось не меньшей популярностью, чем “Книга эскизов”.

Новеллы занимают в “Альгамбре” сравнительно небольшое место и практически не выделены в композиции, оставаясь как бы дополнением к художественному описанию этого знаменитого



БОГАТЫЙ КНИГОТОРГОВЕЦ И БЕДНЫЙ ПИСАТЕЛЬ

Вашингтон Олстон. Ок. 1810.

мавританского ансамбля в Гранаде и связанных с ним событий] Несколько преданий, для которых характерно “смешение арабского с готским”, — оно “отличает все, что ни есть в Испании, особенно в ее южных областях”, — органично вводятся в рассказ об Альгамбре,] тоже изображаемой как живая легенда о великом прошлом, хотя ее нынешнее запустение ужасно. Фантастика преданий не выглядит диссонансом в повествовании, стилистика которого навеяна прогулками автора “по залам волшебного дворца”, где “всякое место — заколдованное”. Если в “сумеречных чертогах” Ирвинга ожидают не только величественные, но и комичные сцены, то в новеллах стихия юмора усилена еще больше, хотя при этом бережно сохраняется обаяние волшебной сказки.] К жанру сказки Ирвинг обратился впервые, но это не явилось неожиданностью, и не оттого, что фабула некоторых его новелл об американском прошлом носила сказочную окраску.] Писатель был хорошо знаком с литературой немецкого романтизма, разработавшей наиболее существенные и устойчивые законы жанра литературной сказки. А когда перед Ирвингом, работавшим над книгой о Колумбе, что входило в круг его служебных обязанностей после переселения на несколько лет в Мадрид, стали проходить картины Гранады в канун завершения Реконкисты, он ощутил, что сказка окажется самой подходящей формой для такого материала. Относительно источников тех легенд, которые обработаны на страницах “Альгамбры”, до сих пор нет единодушия среди исследователей, однако очевидно, что предположения насчет использования Ирвингом народных сказок должны быть отброшены. Он не знал арабского языка, да и бытование фольклора мавров по всей Андалузии уже давно прервалось. Нет сомнения, что Ирвинг использовал испанские переложения, — скорее всего известную книгу Переса де Иты “Гражданские войны в Гранаде”, хотя с этим автором он открыто полемизирует, а иногда и подвергает версию предшественника пародийной модификации.

Подразумевая поэтику включенных в “Альгамбру” легенд, самым близким Ирвингу прозаиком следует признать В. Гауфа, с присущим немецкому сказочнику юмором, сдержанностью фантастических допущений и тонким мастерством обильного экзотики, подсказываемой восточным материалом.] Ирвинг, как и Гауф, отталкивался от “смутных видений и картин прошлого, облакая нагую действительность чарами памяти и воображения”.] Память, если понимать под нею заботу о верности исторического колорита, значила для Ирвинга как сказочника не меньше, чем богатство вымысла, присущего искусству романтизма. Элементы гротеска, которые были бы естественными уже в силу экзотичности арабского жизнеустройства,] кажущегося европейцу странным и неправдоподобным, в сказках Ирвинга сравнительно не

столь существенны] Писателю гораздо важнее добиться убедительности создаваемого им целостного образа Альгамбры. Идет ли речь о связанных с нею реальных событиях или о сложившихся вокруг нее преданиях, Ирвинг неизменно стремится донести ощущение уникальности этой цивилизации, соединившей в себе арабские и испанские черты. Да во времена своего расцвета представшей как земное святилище, где “всюду ясно, просторно и дивно”, и нет “ни мрака, ни тайн, ни памяти убийств и злодеяний”.

Сказки возникают как продолжение рассказа о гармонии, разрушенной временем, и раздумий автора об изменчивости, этом неопровержимом и печальном законе существования. “Анналы романтической Испании”, где “история и поэзия когда-то были неразрывно сплетены”, уже ничего не говорят современникам, и лишь усилием воображения можно вернуть из небытия этот пленительный мир. Описание Альгамбры строится у Ирвинга на контрастной соотнесенности романтических фантазий, которые вызывают памятники мусульманской эпохи, и картин будничности обветшавшего дворца, который теперь населяют нищие и цыгане, обрисованные автором с юмором, в многочисленных бытовых подробностях. Эта двойственная стилистическая гамма дает себя почувствовать и в сказках, где романтика не подавляет ни авторской иронии, ни рассудительности и деловитости, отличающей персонажей с именами арабскими, но психологией, которая скорее присуща американским современникам автора.]

[Особый интерес для русского читателя представляет, конечно, “Легенда об арабском звездочете”, так как она, по хорошо аргументированному предположению А.А.Ахматовой, послужила источником пушкинской “Сказки о золотом петушке”⁸. Гипотеза, высказанная в 1933 г., теперь считается в пушкинистике доказанной (во всяком случае, М.П.Алексеев писал, что говорить нужно уже не о гипотезе, но “о бесспорном факте”). Она и вправду опирается на очень тщательно выполненное сопоставление пушкинского текста с французским переводом “Альгамбры” (1832), имеющимся в библиотеке Пушкина и разрезанном, хотя помет не обнаружено. Текстуальные параллели между двумя произведениями многочисленны и слишком близки, чтобы говорить о случайном сходстве (сюда нужно прибавить пушкинский отрывок “Царь увидел пред собой”, где также распознаются отзвуки Ирвинга).

Ахматова назвала “Легенду об арабском звездочете” не более чем “пародийной псевдоарабской сказкой”, а самого Ирвинга — “великим мистификатором”, опыт которого совсем не случайно оказался важен Пушкину. “Золотой петушок”, по ахматовскому толкованию, — тоже своего рода мистификация, закамуфлированная притча о неисполненном царском слове (этот сюжет обладал для поэта со-

кровенным смыслом, если вспомнить отношения с Николаем I, претерпевшие драматическую эволюцию от возвращения Пушкина из ссылки до осени 1834 г., когда в Болдине пишется эта сатира со сказочным, заимствованным у Ирвинга сюжетом). Следует добавить, что в Мадриде Ирвинг подружился, а в дальнейшем переписывался с Д.И. Долгоруковым, атташе русского посольства. В свое время (1819–1820) Долгоруков был участником “Зеленой лампы” и встречался с Пушкиным на ее заседаниях.

Если в творчестве Пушкина Ирвинг на фоне других европейских параллелей занимает довольно скромное место, а напрашивающиеся стилистические аналогии с ранним Гоголем не могут опираться на фактологические доказательства, то важность “Альгамбры” как, вероятно, основного литературного источника “Писем об Испании” (1847) В.П. Боткина не подлежит сомнению. Боткин и сам отсылает своих читателей к Ирвингу при описании Гранады и Альгамбры, где он побывал осенью 1845 г., а современники не однажды высказывали подозрение, что путешествия не было вовсе и боткинские “Письма об Испании” представляют собой просто компилятивное переложение нескольких книг, написанных теми, кто, как Ирвинг и Теофиль Готье, действительно странствовал за Пиренеями⁹.

Такого рода комментарии (а они повторялись на протяжении многих лет, от пародии Н.Щербины, изобличавшей “гостинодворского Гидальго”, до писем В.Стасова родным из Гранады) кажутся странными уже по той причине, что большие отрывки из “Альгамбры” публиковались в русских журналах с 1832 г., так что плагиат был бы слишком на виду. Но картины Альгамбры, созданные Ирвингом и Боткиным, в самом деле исключительно близки по тональности — одно и то же смешение величественных образов былого и гнетущих картин сегодняшнего — и даже по многим деталям (любопытно, что в первый же раз, когда Ирвинг упомянут Боткиным впрямую, упомянута и “Легенда об арабском звездочете”). Эта близость отчасти должна быть, вероятно, объяснена заимствованием, но существеннее, что оба писателя восприняли Альгамбру как напоминание о замечательно ярком времени в истории культуры, а ее закат для обоих соотносится с мыслями об утерянном Рае. И Боткин, и особенно Ирвинг с ностальгией описывают скорее легендарную, чем достоверную картину крушения этого Эдема. Романтическая фантазия продиктовала им обоим несколько страниц, замечательных по лирической насыщенности.

III

“Альгамбра” завершала цикл, отразивший страстное увлечение Ирвинга испанской историей. Зимой 1826 г. он получил должность атташе американского посольства в Мадриде, хотя его ос-

новным занятием считалась не дипломатия, а перевод только что изданных новых документов об экспедиции Колумба. На основании этих документов Ирвинг составил четырехтомное жизнеописание великого гегуэца (1828), через три года дополненное еще одной компиляцией, где рассказывалось о путешествиях и открытиях сподвижников Колумба в его историческом плаванье. Однако самым значительным произведением этого цикла явилась “Хроника завоевания Гранады” (*A Chronicle of the Conquest of Granada*, 1829).

Традиционно все эти книги Ирвинга рассматриваются как образцы исторического повествования. Однако распространенный взгляд на Ирвинга как на основоположника романтической школы американских историков, представленной такими именами, как Дж.Тикнор, У.Х.Прескотт и Дж.Л.Мотли, должен быть уточнен. Назвать историком самого Ирвинга можно лишь с большой натяжкой. Его не интересовали факты, даже захватывающе новые, и он не ставил перед собой задач воссоздания эпохи, притязającego на достоверность, пусть даже, как это было свойственно романтической школе, правдивая картина времени допускала и элемент фантазии, и восполнение пробелов скорее посредством художественной интуиции, чем научной логики. Ирвинг ставил перед собой цели скорее беллетристические, чем способствующие уяснению объективной истины. .

Работая над жизнеописанием Колумба, он имел под рукой немало ценных свидетельств, но оставался к ним, как правило, равнодушен. Он довольствовался достаточно широко известными фактами, но по-новому их сгруппировал, и возникла романтическая история выдающейся личности, которая, преодолевая испытания судьбы,— политические интриги при дворе Фердинанда и Изабеллы, штормы, грозящие кораблекрушением, эпидемии, бунты на корабле, предательство и отступничество тех, кто вместе с ним начинал искать путь в Индию,— с упорством фанатика устремляется к своей провиденциальной цели. Этот Колумб многократно обманывается и в людях, и в собственных представлениях о жизни, однако ни бедствия, ни разочарования не могут пошатнуть в нем уверенности, что он рожден свершить нечто эпохальное, искупающее любые его ошибки и вознаграждающее за все горести. Иногда им овладевает приступ глубокой меланхолии, и мореплаватель, открывший новую страницу в истории человечества, начинает выглядеть у Ирвинга байроническим героем из тех, кем все еще страстно увлекалась Европа. Однако эти минуты слабостей и сомнений вскоре сменяются новым приливом энтузиазма, и перед иступленной волей отступают все преграды.

Строго говоря, обе книги о Колумбе и его спутниках представляли собой не столько опыты в жанре исторической биографии,

сколько повествования, основанные на нестрого соблюдаемой фактографии и подчиненные тем представлениям о героике, которые характеризовали романтизм. В “Хронике завоевания Гранады” Ирвинг пошел по пути беллетризации еще дальше, рассматривая эту книгу как “своеобразный литературный эксперимент” (письмо Д. Долгорукову от 10 января 1829) и вводя традиционную для него фигуру повествователя, будто бы опирающегося только на свидетельства старинных хроник. Но на самом деле повествователь — монах Антонио Агапида, составляющий собственную версию событий, приведших к 1492 году, когда пала последняя мавританская цитадель на Пиренеях, — пользуется легендами столь же часто, как и фактами, действительно подтвержденными в документах.

Картина событий, развертывающаяся перед читателем этой стилизованной летописи, обнаруживает непосредственное сходство с соответствующими эпизодами “Альгамбры”, где автор не пытается скрыть вымысел за видимостью фактографии. Последний мавританский правитель Боабдил в обеих книгах изображен человеком слишком слабовольным и изнеженным, чтобы противостоять натиску христианского войска, распяемого фанатизмом. Гранада у Ирвинга — все тот же олицетворенный Эдем, но длительное пребывание в этом земном раю сделало мавров непригодными для ожесточенных битв. Они обречены еще и оттого, что, оторвавшись от соприродного им Востока, не смогли по-настоящему освоиться на европейском материке. На страницах “Альгамбры” разыгрывается драма гибнущего “экзотического растения, не сумевшего пустить корни в землю, которую оно украсило”. Ирвинговскую “Хронику” завершает картина бегства Боабдила из дворца: прощаясь с Альгамброй, он просит замуровать за собой калитку, и этот романтический жест символизирует утрату святилища, о которой с нескрываемой ностальгией говорилось и на страницах “Альгамбры”, не притязавшей на статус исторического полотна. Между произведением, задуманным как труд историка, и вышедшей спустя три года книгой, которая, по замыслу автора, представляет собой художественное повествование, у Ирвинга почти не ощущается серьезных жанровых различий.

Этого, однако, нельзя сказать об ирвинговских биографиях Голдсмита и в особенности Магомета (1850), сухих, почти лишенных примет романтической фантазии и той поэтичности, которая в “Завоевании Гранады” так восхищала Прескотта, заметившего, что после Ирвинга отпала необходимость в художественном изображении тех же событий. С возвращением в Америку Ирвинг словно предал забвению собственное мастерство писателя. Он довольствовался ролью очеркиста, хроникера, биографа, добившись признания и на этом поприще, — прежде всего благодаря “Поезд-



ВАШИНГТОН ИРВИНГ

ке в прерии” (*A Tour of the Prairies*, 1835) и “Приключениям капитана Бонвиля” (*The Adventures of Captain Bonneville*, 1837), книгам, описывающим фронтир того времени. Вторая из них представляла собой по преимуществу компилятивный очерк экзотических нравов, поверий и бытовых установлений, прижившихся в лагерях переселенцев и первых поселках, которые появились на землях, еще недавно принадлежавших индейцам. Однако “Поездка в прерию” явилась результатом непосредственных авторских наблюдений, отчасти предвосхитив очерки Ф. Паркмена, посвященные Орегону, и книгу Марка Твена о Неваде — “На легкой”.

На страницах “Поездки в прерию” можно встретить немало живых и метких зарисовок реальности, которую Ирвинг изображает как яркий, красочный, нравственно здоровый мир. Населяющие его трапперы, искатели романтических приключений, даже чиновники, которым поручено вести дела с индейцами, чаще всего выглядят у Ирвинга грубоватыми, зачерствевшими, однако цельными людьми, а описание повседневности территорий на американском Западе, еще не ставших штатами, содержит выразительные подробности, идет ли речь о природе или о социальном укладе. Как обычно у Ирвинга, фактография обогащена введенными в повествование полуполюгендарными или просто фантастическими рассказами о былых войнах с индейцами, невероятных охотничьих подвигах, уже исчезающих гигантских лесах с их удивительными обитателями и т.п. Наблюдательность автора вкупе с его неизменным юмором способствовали большому успеху многократно переиздававшейся и переведившейся книги очерков о путешествии по прерии, хотя отличающий ее налет литературности вряд ли мог укрыться от внимательного читателя, которому предлагалось принять на веру уподобление американских аборигенов римлянам, а их вигвамов — причудливо построенным мавританским дворцам.

Антитеза природы и цивилизации, много раз возникающая в очерках Ирвинга, тоже выглядит главным образом данью романтическим шаблонам. Во всяком случае, Ирвинг, восхищаясь свободой индейцев, остающихся детьми природы, не упустил случая взвалить на себя бремя забот о приумножении цивилизации, когда в начале 1842 г. ему был предложен пост посла в Мадриде. Он оставался в этой должности до 1846 г., почти полностью прекратив занятия литературой. Фактически Ирвинг не вернулся к творческой деятельности и после того, как сложил с себя обязанности дипломата.

Он готовил свои старые книги к переизданию в составе собрания сочинений, объединил все написанное под именем Никерборкера в солидный том (1849), но основным делом стала для Ир-

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ США



ДЖОРДЖ ВАШИНГТОН

Жан-Антуан Гудон.

винга монументальная книга о Вашингтоне. До Ирвинга уже существовала целая библиотека трудов, посвященных выдающемуся национальному герою, была осуществлена многотомная публикация архивных документов, а среди жизнеописаний выделялась своим литературным качеством книга, принадлежавшая перу Дж.Полдинга, когда-то участника “Сальмагунди”. Тем не менее в историографии Вашингтона произведение Ирвинга — пять монументальных томов, появившихся с 1855 по 1859 г. (последний из них вышел за несколько недель до смерти автора), даже сейчас сохраняет значение важной вехи. Еще и в начале двадцатого столетия эта работа считалась канонической, хотя, по сути, она не ввела новых фактов, если таковыми не считать весьма приблизительные сведения, относившиеся к генеалогии Вашингтона, которую Ирвинг проследил вплоть до норманских рыцарей при дворе Вильгельма Завоевателя.

Однако, когда Ирвинг принимался за исторические темы, от него и не ждали, что он приумножит запас достоверных, фактологически подтвержденных знаний. Его книги были интересны всегда их отличавшей романтической трактовкой эпохи, событий и людей. В этом смысле биография Вашингтона не явилась исключением. Ирвинг с искусством беллетриста создавал образ исключительного человека, которого провидение с колыбели готовило к великим делам, так что в конечном итоге среди современников не оказалось ни одного, кто мог бы соперничать с Вашингтоном в значительности совершенных деяний. Идея “особого предназначения” Вашингтона, своей деятельностью символизирующего и утверждающего уникальную историческую миссию Америки как отечества истинной свободы и оплота истинной демократии, активно обосновывалась и предшествовавшими биографами, однако до Ирвинга она никогда не получала сколько-нибудь убедительного литературного воплощения. Талант и писательский опыт помогли Ирвингу хотя бы частично освободить эту концепцию от чрезмерно явственного оттенка официозности, но и его перо было бессильно придать предложенной версии жизненную убедительность.

Сам он, впрочем, не сомневался, что лишь на склоне лет нашел свое подлинное призвание, относясь к последнему, что ему было суждено написать, как к делу жизни. Работа над биографией Вашингтона требовала уединения и сосредоточенности. Ирвинг почти не покидал усадьбы Саннисайд, где обосновался, оставив дипломатическую службу, и растерял все свои литературные связи, лишь изредка появляясь в Нью-Йорке, где уже властвовало другое, чуждое ему поколение. Он успел подержать в руках законченную книгу, которой, как ему казалось, суждено бессмертие. Время рассудило иначе: биографию Вашингтона теперь чита-

ют только историки, интересующиеся механикой возникновения легенд о вожде нации, а перед въездом в Саннисайд установлены памятники Никербокеру, Рипу Ван Винклю и Боабдилу. Эти три персонажа, рожденные воображением Ирвинга, и вправду сохранили его имя в истории романтизма, не говоря об истории американской литературы, где ему принадлежит одна из ключевых ролей.]

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Эстетика американского романтизма. М., Искусство, 1977, с. 79–80.
- ² Письмо Г.Бревоорту 15 мая 1811. См.: *Irving, Washington. Letters.* Boston. Twayne Publ., 1978, v. I, p. 316.
- ³ Цит. по кн.: *Leary L. Washington Irving.* Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1963, p. 12.
- ⁴ *Ирвинг В.* История Нью-Йорка. М., Наука, 1969, с. 291–292.
- ⁵ *Алексеев М.П.* К “Истории села Горюхина” // Пушкин. Статьи и материалы, вып. 2. Одесса, 1926.
- ⁶ См.: *Коллингвуд Р.Дж.* Идея истории. Автобиография. М., Наука, 1980, с. 71–73.
- ⁷ См.: *Hedges, William H.* Washington Irving: An American Study, 1802–1832. Baltimore, The Johns Hopkins Univ. Press, 1965, pp. 193–194.
- ⁸ *Ахматова А.А.* Последняя сказка Пушкина. // Сочинения. В 2-х тт., М., Художественная литература, 1987, т. 2, с. 8–33; *Временник Пушкинской комиссии. 1964.* Л., Наука, 1967.
- ⁹ *Звигильский А.* Творческая история “Писем из Испании” и отзывы о них современников. // *Боткин В.П.* Письма об Испании. Л., Наука, 1976, с. 287–289.

ДЖЕЙМС ФЕНИМОР КУПЕР

В первой половине XIX в. Купер считался одним из самых знаменитых, глубоких и широко читаемых авторов. Его слава порой затмевала лавры самого Вальтера Скотта. Его поклонниками были Гете и Бальзак, Жорж Санд и Виктор Гюго, Белинский и Лермонтов, не считая десятков писателей и критиков менее прославленных. В течение десятилетий Европа воспринимала Америку сквозь призму куперовских романов. Изобретатель телеграфа С. Морзе свидетельствовал: «Я посетил многие европейские страны и все, что я говорю о славе Купера, основано на собственных наблюдениях. В любом большом европейском городе, где бы я ни побывал, произведения Купера занимают почетное место в витринах каждого книжного магазина. Их публикуют в 34 городах Европы, едва только он их закончит. Американские путешественники видели их на турецком и персидском языках в Константинополе, в Египте, в Иерусалиме, в Исфахане»¹.

Однако, как ни велик был зарубежный резонанс творчества Купера, неизмеримо большую роль сыграл этот писатель в литературной жизни Америки. В широком смысле его значение выразилось в том, что он открыл огромные ресурсы для художественной литературы, крившиеся в национальном материале, возможность использования которого до той поры вызывала большие сомнения у американских критиков. Более «узкий», конкретный смысл этого открытия состоял в том, что Купер был основоположником многих разновидностей американского романа: исторического, маринистского, сатирического, социального, утопического и, конечно, главным образом романов об индейцах и фронтире, в которых воплотились размышления автора о положительных и отрицательных сторонах цивилизации, о дегуманизации, сопровождающей материальный прогресс, о трагической судьбе коренных обитателей континента.

Влияние проблематики и поэтики романов Купера можно обнаружить не только в книгах его непосредственных последователей Симмса и Кеннеди, Полдинга и Берда, Седжуик и Чайлд, Флинта и Холла и многих других. От его творчества нити тянутся к Готорну, Мелвиллу, Торо и еще дальше — к Марку Твену (хотя

он и едко высмеивал Купера), Джеку Лондону, Хемингуэю, Фолкнеру. Не случайно именно Купера очень часто называют “отцом американской литературы” и “родоначальником американского романа”.

* * *

Джеймс Фенимор Купер (James Fenimore Cooper, 1789—1851) родился 15 сентября 1789 г. на фронтире, на берегах озера Отсе-го, в только что построенном поселке Куперстаун (штат Нью-Йорк), который был назван так в честь своего основателя, отца писателя, Уильяма Купера, богатого землевладельца, судьи и члена Конгресса. Бескрайние леса, обступившие новое поселение со всех сторон, недавно распаханнные участки земли, таинственно мерцающее озеро (“Глиммерглас” — как оно будет названо в “Зверобое”), толпы европейских эмигрантов и янки, устремляющихся через поселок на Запад, небольшие группы индейцев, когда-то населявших эти края, — все это навсегда запечатлелось в памяти будущего автора романов о Кожаном Чулке и трилогии о земельной ренте.

Закончив местную “академию” (так громко именовались начальные школы в городах и поселках, подобных Куперстауну), Джеймс был отправлен отцом в школу в Олбени, а затем в 1803 г. поступил в Йейльский колледж, но через два года был исключен оттуда после одной шутки в духе героев любимого им Смоллета: он привел в аудиторию осла и взгромоздил его на кафедру. Разъяренный судья Купер отправил семнадцатилетнего сына на “исправление” в матросы на небольшое торговое судно “Стёрлинг”, которое направлялось в Англию и Испанию. Матросская “карьер” продолжалась год, но и этого было достаточно, чтобы впечатления от нее помогли писателю стать родоначальником маринистики, автором 11 романов о морях и море. Завершив плавание по Атлантике, Купер прослужил еще несколько лет мичманом на берегах Онтарио. После смерти отца и женитьбы он уходит в отставку и поселяется в поместье, где в течение дальнейшего десятилетия ведет жизнь обычного сельского джентльмена, в которой как будто бы ничто не предвещало, что вскоре слава Купера-романиста прогремит на весь мир.

Однако такова была лишь внешняя канва биографии, никак не объяснявшая, как этот рядовой провинциал сделался одним из классиков американской литературы, о книгах которого уже в 1827 г. его французский современник, критик Бернар Жюйен писал: “Их автор всегда проявляет себя как гражданин и философ. В них неизменно ощущается ум, лишенный предрассудков, проникновенное нравственное чувство, глубокая преданность



ДЖЕЙМС ФЕНИМОР КУПЕР

свободе, равенству, религии, родине, вера в достоинство человеческой природы и во все доброе и щедрое, чем она наделена”².

Опубликованные лишь во второй половине нашего столетия письма и дневники романиста, а также атрибутированные его ранние критические статьи, которые он печатал в свое время анонимно, позволяют взглянуть совершенно иными глазами на степень подготовленности Купера к литературной деятельности и развеять полуторавековую наивную легенду, будто и писать-то он начал совершенно случайно, поспорив однажды с женою, что сможет создать книгу не хуже того английского романа, который он читал ей вслух. На самом же деле Купер до начала писательской деятельности проштудировал огромное количество книг. Он поглощал исторические труды и военные издания, дневники морских и сухопутных путешественников, политические, философские и религиозные трактаты и биографии великих людей прошлого; он знал творения американских просветителей и, в основном, всю предшествовавшую и современную ему небогатую американскую литературу и богатейшее наследие английских прозаиков, поэтов и драматургов, начиная от Спенсера, Шекспира и Бэнъяна. Еще до того, как был написан его первый роман, Купер печатал в журнале “Литерери энд сайентифик репозитори” обширные статьи, в которых с глубоким знанием дела судил об истории, тонкостях экономической политики США, значении морских экспедиций, а, главное, о литературной теории и писательской практике. V

Все это свидетельствует о том, что Купер был подготовлен, чтобы совершить переворот в американской литературе, хотя уже упомянутый, “написанный на пари” его первый роман “Предосторожность” (*The Precaution*, 1820), это, по словам Симмса, “второразрядное или даже третьеразрядное подражание”³, был действительно лишь пробой пера. Если впоследствии книгу все-таки переиздавали, то это происходило только потому, что читатели жадно набрасывались на любое сочинение, на обложке которого стояло имя проставленного романиста.

Настоящая слава пришла к Куперу с романом “Шпион” (*The Spy*, 1821). За несколько месяцев книга была издана трижды, общим количеством в 9 тысяч экземпляров, что по тем временам было невиданным тиражом. “Никогда еще на долю ни одного американского произведения не выпадало ничего похожего на такой триумф”⁴. На нью-йоркской сцене шло одновременно несколько инсценировок романа. Несколько живописцев, в том числе самый известный американский художник начала XIX в., один из основателей так называемой “Гудзонской школы” живописи, Уильям Данлэп, избрали сцены из этого романа в качестве сюжетов для своих картин. По подсчетам литературоведа Орайан-

за, под воздействием “Шпиона” в США начало ежегодно выходить 7—8 исторических романов⁵. Даже те литераторы, которые часто критиковали Купера и расходились с ним во взглядах, тем не менее признавали, что “Шпион” послужил для них импульсом к созданию собственных произведений. Так, Джон Нил, известный в те годы романист и критик, который всегда уверял, что идет не куперовским, а своим путем, и нередко полемизировал с Купером, признавал, что его лучший роман “Семьдесят шестой год” был вызван к жизни “Шпионом”: “Я переполнился до краев деяниями отцов нашей революции..., и мне достаточно было лишь намек, слабенького толчка, который сделал мимоходом Купер, чтобы я вмиг разрядился как лейденская банка со всем энтузиазмом, копившимся во мне в течение трех или четырех лет”⁶.

Симмс в уже цитированной статье высказывает мысль, что “Шпион” был не просто первой ласточкой, возвещающей начало новой эпохи в американской литературе, а именно причиной этих больших изменений. Своим романом Купер разрешил горячо волновавший американскую общественность вопрос: может ли, достойна ли американская история, столь непродолжительная, стать объектом изображения в художественной литературе. “Шпион” сыграл роль катализатора: в Соединенных Штатах возник исторический и вообще национальный роман в том смысле слова, как его стали понимать после Вальтера Скотта.

Вопрос о создании американской литературы и, в первую очередь, национального американского романа горячо дебатировался в литературных кругах и в прессе начала XIX в. и особенно после войны с Англией 1812—1814 годов, когда полный экономический и политический разрыв с бывшей метрополией вызвал к жизни целый ряд идеологических задач, прежде всего проблему духовной, культурной самостоятельности. “У нас нет еще ни одного известного писателя, — восклицал в 1816 г. автор статьи в журнале “Портфолио”, — но этот упрек скоро должен уйти в прошлое!”⁷.

Энтузиазм в отношении национальной литературы подкреплялся пристальным вниманием к истории страны, которое возросло со времен революции. Колоссальные исторические потрясения конца XVIII в. в Европе и Америке вызвали всеобщий обостренный интерес к историческим процессам и их урокам. Историческое сознание в США развивалось не менее интенсивно, чем в европейских странах. Вопрос о значении уроков истории тесно сливался с унаследованной в передовых кругах просветительской концепцией человеческой природы и того хорошего, что заключено в ней. Из веры в стабильность человеческой природы вытекало необычайно жадное восприятие национального исторического опыта, который, по мнению американских мысли-

телей, мог непосредственно предостеречь, послужить советом, вдохновить, развенчать или убедить. Внимание к национальной истории, стремление осмыслить ее и лучше понять с ее помощью современность и не менее горячий интерес к проблемам национальной литературы должны были неминуемо слиться в едином русле. Литератор Ф.Грей выразил, по-видимому, общепринятую точку зрения, когда говорил в 1816 г.: “Чтобы выполнить свой долг пред страной, писатели должны в совершенстве знать ее историю”⁸.

История в качестве материала для литературного произведения представлялась не только поучительной. Она была еще и значительно ярче и интереснее, чем современность, которая — и это признавали самые пламенные патриоты — была лишена поэтичности, являясь царством прозы и расчета. Романтическая эстетическая оппозиция современному материалу доминировала в США не только в конце 10-х и в 20-х годов, но и всю первую половину XIX в.

Главной причиной успеха “Шпиона” Купер считал то, что в основу сюжета романа были положены исторические события, одновременно интересные и малоизвестные. По его мнению, американские читатели так хорошо и подробно знают непродолжительную историю своей страны, будь то недавнее освоение Запада, или революционные события конца XVIII в., или даже ранние времена, когда вешали колдуний, что писатель должен постоянно опасаться повторения общеизвестных фактов. Последнее обстоятельство — а именно предпочтение, отдаваемое малоизвестным эпизодам в качестве исторической основы для повествования, — имело принципиальное значение для дальнейшего творчества Купера и судеб американского исторического романа. Особенность традиции, начатой “Шпионом”, заключалась именно в том, что он основывался на значительно менее известных происшествиях (речь идет, разумеется, о частных эпизодах, а не об общественных событиях, во время которых они происходят, вроде Войны за независимость), на меньшем числе исторических фактов и данных, чем английский исторический роман, — обладал, если можно так выразиться, меньшей исторической плотностью. Показательна неудача, постигшая Купера в “Лайонеле Линкольне” (*Lionel Lincoln*, 1825), которую он объяснял тем, что отступил от этого принципа и попытался изобразить такие хрестоматийно известные события, как сражения при Лексингтоне, Конкорде, Банкер-Хилле и осаду Бостона в 1775 г., хотя сами эти сцены были нарисованы блестяще. Собственно историческая часть в книгах Купера, непосредственные авторские экскурсы в исторические события крайне кратки, даже в тех романах, где речь идет о больших исторических потрясениях. Это даже не беглые обзоры, а скорее суммарные

сообщения читателю о знакомых тому событиях. Если американская история непродолжительна и отчетливо известна из обычных учебников, то достаточно лишь нескольких намеков, краткого напоминания, — и читатель восстановит в памяти и атмосферу описываемой эпохи, и основные ее события. Поэтому в «Шпионе» собственно историческая часть не занимает много места. Характеристике исторических событий непосредственно от автора посвящены один абзац в первой главе, два абзаца во второй, немного строк в середине романа и еще по несколько строк в двух последних главах. Отдельные факты, упоминания о событиях словно мельком вкраплены в повествование также непосредственно от автора или — что значительно чаще — в разговорах персонажей. Все эти детали призваны создать атмосферу исторической достоверности, которая является для автора хотя и совершенно необходимым атрибутом историзма, но тем не менее играющим подчиненную роль. Историзм, так сказать, более высокого порядка заключается в том, что несмотря на малую долю конкретного исторического материала, дух истории пропитывает весь роман: он определяет развитие сюжета, дает о себе знать в напряженных спорах персонажей, в столкновении революционного долга с родственными или любовными чувствами, в самих любовных сюжетных линиях. Если изъять каким-то образом это глубинное историческое начало, то роман превратится в галантно-авантюрное повествование, наподобие тех, которыми зачитывались американские читательницы в конце XVIII — начале XIX веков.

Естественно, как всякий писатель того времени, Купер не мог пройти мимо вальтерскоттовского опыта, особенно если учесть энтузиазм, с которым были встречены романы шотландца в США. Дочь американского романиста и его первый биограф, Сьюзен Купер вспоминала: «Самые знаменитые деятели тех дней, прославившиеся на полях сражений и в столицах Старого Света, вряд ли занимали больше места в семейных разговорах, чем блестящие персонажи полотен сэра Вальтера Скотта. Особам из свергнутых династий, равно как и вновь воцарившимся на престолах королям, победоносным маршалам и генералам, преуспевающим государственным деятелям, министрам и придворным красавицам пришлось в нашей семье поделиться своей известностью с Домини Сэмпсоном, Эдди Охилтри, Дженни Динз и Мег Меррилиз. Нечего и говорить, что Купер был в восторге от уэзерлеевских романов»⁹.

«Шпион» был первым историческим романом Купера, и потому вполне органично обилие «скоттовских» элементов во всех компонентах произведения: изображение тесной связи вымышленных персонажей и их судеб с историческими событиями и выдающимся историческим деятелем, положение ряда действующих



СЦЕНА ИЗ РОМАНА Ф.КУПЕРА "ШПИОН"

Уильям Данлэп. 1823.

лиц между враждебными лагерями (семья Уортонов), любовная интрига (майор Данвуди и Френсис), семейный конфликт, вызванный конфликтом политическим. У многих персонажей есть черты, роднящие их с некоторыми героями Скотта. Сама манера введения персонажей в действие, расстановка противоборствующих сил и лиц, композиционная структура “Шпиона” — все это говорит об усвоении Купером скоттовских уроков. Однако главное в романе — то, что определило место этого произведения в американской литературе и привлекло к нему внимание многочисленных читателей, — заключалось в новых, чисто куперовских элементах, внесенных молодым писателем, ибо Купер выступает здесь не просто как ученик и последователь своего учителя, но и как достойный его соперник, сказавший уже этим романом новое слово. В частности, в “Шпионе” Купер продемонстрировал прием, к которому он часто прибегал в своих последующих книгах: сближение внешних признаков, характеристик, сюжетных ходов с этими же элементами у других авторов (Смоллета, Скотта, Байрона) ради разграничения своих принципов с позициями предшественников на более глубоком, мировоззренческом уровне. Так, по поводу романа “Гейденмаур” (*The Heidenmauer*, 1832) Купер прямо заявил, что тот “был намеренно сделан похожим” на романы Скотта, “чтобы показать, насколько по-разному демократ и аристократ видят одно и то же”¹⁰. Эти слова очень существенны для понимания разницы во взглядах и эстетических позициях обоих писателей. Они показывают, что расхождение Купера со Скоттом начинается не в чисто эстетической сфере, а прежде всего — в области их политических и социальных разногласий.

В американской критике нередко можно встретить с мыслью, что Купер — сторонник аристократов, федералист, горячий защитник привилегий богатых землевладельцев. Эти суждения основываются на ряде причин: на том, что писатель был сыном судьи-федералиста, и на том, что в своей поздней трилогии о земельной ренте, разочарованный в путях развития джексонской демократии, он с симпатией изобразил старинные семьи землевладельцев и противопоставил их дельцам-нуворишам. Однако письма, публицистические работы, путевые заметки писателя в 20–30-х годах свидетельствуют о его страстном демократизме, вере в идеалы, близкие к джефферсоновским, которые он сохранял в течение многих лет. Непосредственно политически он был умереннее, чем Джефферсон, но философские и этические принципы романиста были очень близки к джефферсоновским. Политическая умеренность была отнюдь не тождественна какой-либо приверженности к аристократии, хотя Купер действительно выступал за так называемую “естественную аристократию”, но за нее же выступали и Джефферсон, и многие прогрессивные писа-

тели и мыслители, ибо это понятие не носило социального смысла, а относилось целиком к области этики. Отношение же Купера к аристократии как классу исполнено гнева; писатель постоянно обличает ее в своих письмах и статьях.

Поскольку Вальтер Скотт воспринимался в те годы очень многими как певец аристократии, то американский романист стремится противопоставить себя ему не только политически, но и в трактовке героев и их взаимоотношений. А это приводило, в конечном счете, к далеко идущим последствиям, даже в таких моментах, как способы характеристики, мотивировка событий и поступков, развитие сюжета.

Движение сюжета в романах Скотта осуществлялось за счет приключений любовной пары, что стало шаблоном для бесчисленных последователей шотландского писателя. У Купера эта пара — майор революционной армии Данвуди и младшая дочь лоялиста Уортона, Френсис — хотя и играла определенную роль в сюжете, но ее переживания и страсти отходили на дальний план, заслоненные захватывающими испытаниями, которые выпадают на долю подлинного героя романа — разведчика революционной армии Гарви Бёрча. В отличие от Скотта, который рано или поздно раскрывал читателю полную историю героя, все обстоятельства его предыдущей жизни и даже, порой, его родословную, Купер опускает эти моменты в характеристике Бёрча, он не рассказывает даже, как его герой вступил на свой опасный путь, какие задания получал он от Вашингтона, как выполнял. Писатель выбрал лишь наиболее острый и трагический момент в жизни Бёрча, когда его хотят повесить сами американцы, когда на него обрушиваются самые тяжкие удары судьбы, умирает его отец, скиннеры грабят его и сжигают его дом. Концентрация внимания читателя на этих событиях позволяет автору с наибольшей силой раскрыть основную идею романа: идею бескорыстного патриотизма, который подчиняет себе все остальные чувства и поднимает человеческое поведение на уровень высокого героизма.

В такой расстановке акцентов нашла свое выражение характерная особенность американского романтизма и, в частности, его исторического романа: поразительно обостренное внимание к этическим вопросам. Не столько сам исторический процесс, факты истории как таковые, широкий социальный фон действия привлекают их авторов, сколько — и в значительно более осязаемой форме, чем у Скотта, — моральная сторона событий, нравственные уроки, которые можно извлечь из них.

В романах В. Скотта, где важное место уделяется перипетиям судьбы молодых влюбленных, их счастливый брак в конце романа и благополучный финал заслоняют мрачное впечатление от трагической участи исторических персонажей таких романов, как

“Уэверли”, “Роб Рой”, “Пуритане”. В “Шпионе” история венчания Данвуди и Френсис, рассказ об их счастье и о благополучии Генри Уортона производят неизмеримо меньшее впечатление, чем дальнейшая судьба подлинного героя романа. Великолепная сцена, в которой Бёрч отвергает всякое вознаграждение за свои подвиги, и смерть престарелого патриота на поле битвы, завершающая роман, резко отличают эту концовку от финалов большинства романов Скотта, чем еще острее подчеркивается основная идея “Шпиона”. Вместе с тем элемент трагизма, присущий лучшим произведениям американской литературы вплоть до наших дней, впервые дает о себе знать в этом романе.

Писатель, создавший образ Гарви Бёрча, должен был находиться на несравненно более демократических позициях, нежели Вальтер Скотт. Уже в те дни, когда Купер только обдумывал “Шпиона”, он считал, что художник должен вникать “в заботы и страдания малых сих”, изображать “людей низших сословий”¹¹. Поэтому главный герой его произведения — это не знатное лицо, не высокопоставленный офицер, даже не обедневший отпрыск древнего рода, а мелкий торговец-коробейник, человек необразованный, с неправильной речью, но нравственно стоящий выше всех персонажей романа и воплощающий его идею. Замысел своего произведения Купер определил впоследствии следующим образом: “Воздействие великих исторических потрясений на человеческий характер и облагораживающее влияние патриотизма, когда это чувство пробуждается и с большой силой охватывает весь народ”¹².

Революционный патриотизм был для автора одним из важнейших “американских принципов”, как он называл демократические нравственные нормы, которыми должны были руководствоваться его соотечественники и которым надлежало стать главным объектом изображения в творчестве его соотечественников, в отличие от тех “внешних признаков Америки” (American things), которыми, по его мнению, исчерпывались книги его предшественников и современников, причем представление о патриотизме неотделимо для Купера от бескорыстия и самопожертвования. С образом Бёрча приходит в американскую литературу напряженная нравственная проблематика.

В 1841 г., как бы подводя итоги многолетним размышлениям об американской истории и принципах ее изображения, Купер открывает роман “Зверобой” следующими словами: “События производят на человеческое воображение такое же действие, как и время... История, которая изобилует важными эпизодами, скорее начинает казаться древней”. Из этой принципиально важной мысли следовало, что для писателя важно не абсолютное время, отмеченное сменой годов и веков, а относительное, которое неот-

делимо от событий. Быстрая смена последних как бы сгущает, уплотняет время. Первичность событий, насыщенность ими краткого временного отрезка лучше всего могут быть переданы посредством напряженнейшего динамичного сюжета. Важнейшим средством художественного изображения жизни и неразрывно связанных с ее течением нравственных принципов персонажей в романах Купера является стремительное, насыщенное быстро сменяющимися друг друга событиями действие, серия головокружительных приключений, которые переживают действующие лица. Особо значительное место отводил Купер таким сюжетным ходам, как бегство героев и погоня за ними. В «Шпионе» впервые возникло подобное чередование острых критических положений, в которых оказываются действующие лица: бегство — погоня за беглецами — их поимка и смертельная опасность, нависшая над ними — новое бегство — и новая погоня. В этом активном действии, требующем предельного напряжения не только физических, но и духовных сил, в полной мере раскрываются нравственные качества куперовских героев. Эта сторона писательского дарования полнее всего раскрылась в его последующих романах, посвященных подвигам Натти Бампо и жизни моряков.

* * *

В 1850 г., всего за год до смерти, подготавливая к отдельному изданию всю серию романов о Кожаном Чулке, Купер писал: «Ежели какой-нибудь книге, вышедшей из-под пера сего автора... суждено пережить его самого, то это, бесспорно, будет цикл произведений о Кожаном Чулке. Слова эти отнюдь не означают, что и слава самого этого цикла будет вечной; просто в них выражена надежда, что он переживет многие или даже все произведения, написанные той же рукой»¹³.

Предвидение романиста оказалось во многом справедливым. Сотни и сотни тысяч читателей во всех странах уже на протяжении полутора столетий связывают его имя прежде всего с этой знаменитой пенталогией. Известность других его произведений значительно уступает популярности «Пионеров», «Последнего из могикиан», «Прерии», «Следопыта» и «Зверобоя», связанных единым образом главного героя, Натаниэля Бампо — Кожаного Чулка, Соколиного Глаза, Следопыта, Длинного Карабина, как его называют окружающие в различных романах серии.

Внутренне «Пионеры» (*The Pioneers*, 1823) примыкают к «Шпиону», развивают его идеи и установки. Но наряду с этим Купер вносит очень много нового в американский роман, отчего это произведение становится этапным, определившим в значительной степени некоторые существенные линии развития национальной литературы. Дело не только в том, что конфликты и про-

блемы, изображенные в “Пионерах”, нашли дальнейшее развитие в последующих романах цикла. “Пионеры” дали американской литературе ее характернейшую тему — тему фронта и продвижения цивилизации на Запад. В романе был впервые изображен конфликт между пороками “цивилизованного” общества США и человеком, который, не в силах примириться с жизнью, регламентированной нелепыми обычаями, традициями, несправедливыми законами, порывает с ним и ищет спасения вне его пределов. Этот конфликт не только лег в основу многочисленных произведений романтической литературы, но и характерен для ряда выдающихся реалистических американских романов XIX и XX веков. “Пионерами” Купер ввел в литературу мотив так называемого “американского путешествия”, или “американского бегства”, которое было не просто средством серьезного или комического изображения общества с его пороками; как это бывало в европейских романах XVIII в., и цель которого заключалась не в том, чтобы рассказать о приключении, побеге и т.д. “Путешествие” было наиболее удобной формой для раскрытия главной темы: стремления найти высшие моральные ценности, противопоставить устоявшимся общественным отношениям какие-то новые взаимоотношения, основанные исключительно на нравственных достоинствах человека.

При всей тесной связи раннего американского романтизма с идеями Просвещения водораздел между ними наиболее ощутимо определялся во взглядах на характер буржуазного прогресса. Тогда как просветители не сомневались в его абсолютной ценности, романтики — и среди них одним из первых Фенимор Купер — ощутили его относительность и те нравственные утраты, которые он несет с собою. “Пионеры” воплощают эту идею.

Неискушенного читателя, который впервые знакомится с пенталогией не в той хронологической последовательности, в какой она писалась Купером (от “Пионеров” к “Зверобоя”), а по этапам жизни ее главного героя (то есть от “Зверобоя” к “Прерии”), поражает непохожесть “Пионеров” на остальные романы цикла. Здесь почти нет характерного для Купера напряженного динамического сюжета, его знаменитого приема бегства-преследования, по крайней мере, в первых главах книги. Роман состоит из 41 главы, в которых изображены события в жизни Темплтона в течение десяти месяцев, но первые 19 глав охватывают лишь три дня. Медленно, не спеша, не “по-куперовски” разворачивается картина жизни и занятий обитателей поселка. К 16-й главе, когда позади осталось более трети книги, действие продвинулось лишь на несколько часов. Именно эта часть произведения создает впечатление, что это не роман, а серия очерков из жизни темплтонцев: автор рассказывает о происхождении поселка, его внешнем обли-



КОЖАНЫЙ ЧУЛОК ВСТРЕЧАЕТСЯ С ЗАКОНОМ

Иллюстрация к роману Купера "Пионеры" (прижизненное издание).
Джон Квидор.

ке, подробно останавливается на рождественской церковной службе, не обходит своим вниманием трактира “Храбрый гусар” и той роли, которую он играет в жизни Темплтона. Большинство персонажей вводится прямой авторской характеристикой, и при этом писатель подчеркивает, что каждый из них типичен для всякого пионерского поселка, является характерной фигурой для той стадии развития американского общества.

Вся эта описательная часть полна глубокого внутреннего смысла. Она тесно связана с основной задачей, которую писатель ставит перед собой в романе: раскрыть проблему цивилизации и прогресса, соотношения их положительных сторон и зла, которое они неизбежно несут с собой. Отсюда необходимость нарисовать детальную картину послереволюционного, нового общества, первых шагов “цивилизации” и ее влияния на нравы и отношения людей.

Согласно традиционной точке зрения на “Пионеров”, этот первый роман о Кожаном Чулке страдает существенными художественными недостатками, так как автор якобы не сумел увязать воедино важнейшие его компоненты: описание природы, нравов и обычаев, изображение главной проблемы — противоречия законов и “естественной” справедливости — и основной романтический сюжет: возвращение Оливера Эффингема, законного владельца земель Темпла, и его любовь к дочери судьи, Элизабет. Однако, по замыслу писателя, все компоненты романа тесно связаны между собой логикой повествования и мотивов. К моменту начала действия прошло семь лет со дня основания Темплтона, граница отодвинулась дальше на Запад, но дух фронта, какие-то его пережитки сохранились. Истреблены и оттеснены на Запад прежние хозяева этих мест — индейцы, и лишь последний старый могикианин Джон Чингачгук доживает свой век в ветхой хижине за озером. Вместе с ним живет и белый охотник Натаниэль Бампо, он же Кожаный Чулок, пионер, пришедший сорок лет назад в эти края и приютивший некогда у себя Темпла, а теперь, подобно Чингачгуку, чувствующий себя чужим в местах, бывших когда-то для него родными. Еще шумят кругом бескрайние леса, но в них уже раздается неумолчный стук топора лесоруба Билли Кёрби, готового опустошить целые участки леса и уверенного, что деревьев хватит еще на века. Поселок усиленно застраивается, а его наиболее состоятельные жители даже приобретают предметы роскоши, и уже чувствуется характерная для нового общества власть самого богатого гражданина, судьи Темпла. Правда, здесь еще не обозначились резкие грани между поселенцами: в сочельник и судья, и его друзья, и простые фермеры собираются в одной таверне и ведут общий разговор. Простолудин Кёрби держится очень независимо и далек от какого бы то ни было смире-

ния перед богатыми и властными, чувствуя себя совершенно равным со всеми. Однако в этом обществе весьма быстро формируется иерархический порядок, основанный на земельной собственности и богатстве. В жизнь некогда вольного края начинают внедряться государственные законы с их неизбежными атрибутами: назначаются шерифы, мировые судьи, выдаются ордера на обыск, буква закона становится важнее всех моральных принципов. Все эти изменения происходят очень быстро, как вообще движется исторический процесс в Америке. Об этих быстрых переменах Купер неоднократно говорит на страницах романа. "Как быстро цивилизация наступает на природу!" — восклицает дочь судьи, Элизабет в 19-й главе.

Хотя с романами Купера в американскую литературу входит трагическая нога, в ранних книгах писателя еще нет того острого трагизма, который уже в первых десятилетиях XIX в. был присущ творчеству европейских романтиков и который станет со временем достоянием американского романтизма. Причины этого хорошо известны: послереволюционная действительность Америки в силу специфических условий развития молодого государства — отсутствия аристократических пережитков и институтов, обилия свободных территорий на Западе, более высокого уровня жизни населения — не сразу проявила свои пороки и противоречия, как это было в Старом Свете. Поэтому руссоистское решительное неприятие "цивилизации" (согласно тогдашней терминологии), зазвучавшее с новой силой в послереволюционной Европе, было чуждо американским романтикам, как им было чуждо категорическое байроническое отрицание современности. В начале "Пионеров" Купер писал о своем родном штате, что здесь "ныне все вокруг непрестанно подчеркивает, сколь многого можно достичь даже в диком краю с суровым климатом, под защитой мягких законов, в краю, где каждый человек непосредственно заинтересован в пользе всей общины, ибо сознает себя ее частью... А ведь всего 40 лет назад вся эта округа была покрыта девственными лесами".

Однако, несомненно, что серьезные элементы романтического неприятия многих явлений современной действительности, попытка критически разобраться в ней, критика ее отдельных сторон, проявившаяся уже в "Шпионе", усиливаются в романах о Кожаном Чулке. Варварское уничтожение индейских племен, вопиющая несправедливость, проявленная в отношении них, истребление природных богатств и отчужденность законов (пусть даже и "мягких") — все это вызывает беспокойство писателя. И хотя эти пороки Купер еще не считает органическими, вырастающими из самой действительности и закономерностей ее развития, а только достойными сожаления и осуждения отклонениями от

“американских принципов”, он все-таки не мог не видеть быстрого распространения этих пороков. Их зарождение, корни сегодняшних конфликтов он проследживает в недавнем прошлом, на заре нового общества. Отсюда элегический тон “Пионеров”, постоянно звучащая щемящая нота, когда речь заходит о судьбе Натти, о Джоне и об уничтожении природы.

✓ Воскликание Элизабет о быстром наступлении цивилизации на природу имеет глубокий смысл. Проблема “человек и природа”, “общество и природа” глубоко волновала современников писателя как один из важнейших факторов, характеризующих дальнейшее историческое и нравственное развитие американского общества. Для Америки конца XVIII — начала XIX веков, в которой борьба за существование понималась, в отличие от европейских стран, не только в социальном плане, но и как взаимоотношения с природой в ее первоначальном смысле слова, природа была важнейшим компонентом самого существования. По мнению многочисленных американских путешественников, этнографов, миссионеров, не только демократические социальные институты, но и своеобразная богатая природа является неотъемлемой и положительной особенностью Нового Света. Отсюда такой интерес американских романтиков к природе и столь трагическое восприятие ее уничтожения, так как последнее ассоциируется с пороками цивилизации. Восхищение Купера природой усугублялось всей европейской просветительской традицией. Взгляд на природу как на божественное творение, как на самое главное проявление божественного откровения, был особенно близок американским мыслителям и писателям. Господь создал природу в качестве образца для человека, и люди должны следовать ее законам, чтобы достичь совершенства. Поэтому Купер опасается, что ее истребление предвещает пагубные последствия для жизни общества. Такое восприятие природы делает понятным, почему Купер отводит столь большое место описаниям американских пейзажей в романах и отчего в “Пионерах” поставлены рядом главы, посвященные кровавой охоте жителей Темплтона на лесных голубей, во время которой были бессмысленно уничтожены тысячи и тысячи птиц, и столь же варварской рыбной ловле. Лишь один человек в романе, старый Кожаный Чулок, с недоумением и горечью наблюдает за этим насилием над природой. “Разве леса и птицы не творенье божие? Пользуйтесь ими, но не истребляйте их попусту”, — эти слова лейтмотивом проходят через его разговоры с окружающими.

Автор довольно часто заставляет неграмотного охотника говорить не свойственным тому языком, однако не до такой степени, чтобы старик употреблял точные формулировки американских философов о моральном ущербе, к которому ведет насилие над

природой, хотя смысл его речей соответствует этим идеям. Интересно отметить, что Натти все время осуждает “улучшения” (improvements), которые судья и его сторонники проводят в поселке и окружающих лесах. Сам этот термин заимствован из лексикона так называемой шотландской школы философии “здорового смысла”, представители которой считали “улучшения” главным благом цивилизации. В романе абсолютная ценность этой важнейшей категории шотландских философов поставлена под сомнение.

Судья Темпл нередко высказывает мысли, созвучные тому, что говорит Натти, но это совпадение чисто внешнее, так как по сути их взгляды на жизнь и природу абсолютно расходятся. Темпл — носитель идей неумолимо развивающегося нового общества и его отношений. ~~Натти воплощает романтический утопический протест против тех пороков, которые неизбежно надвигаются вместе с цивилизацией.~~ Судья тоже видит ущерб, наносимый природе, но считает, что оградить ее от хищнического истребления могут только юридические законы. В этом и кроются основы главного конфликта романа — конфликта между Натти и Темплом, причем тема столкновения официального закона и естественных прав возникает уже в первой главе, буквально на первых страницах романа, когда между судьей и Натти начинается спор из-за оленя, убитого молодым другом охотника, Оливером. И далее через весь роман проходят разговоры и споры его персонажей о свободе и законе, о справедливости и законе, о естественных и юридических правах. Таким образом кульминационное столкновение Кожаного Чулка и Темпла подготавливается с самого начала, потому что охотник не может приспособиться к “кривым путям закона”, не принимает и не понимает их.

Согласно “Пионерам”, закон бездушен и безлик, и это его главный порок. Для него не существует личности обвиняемого, а только одна вина, которая заслоняет собой эту личность, тогда как наказанный согласно этому закону Натти выступает носителем нравственного начала в романе. Оскорбленный несправедливым приговором, семидесятилетний охотник покидает поселок и уходит на Запад, в места, еще не тронутые цивилизацией, но моральная победа остается за ним. Однако в трактовке Купера трагизм истории заключается в том, что в ее ходе побеждает не самый справедливый, а сильнейший. Значит, юридический закон является выражением не справедливости, а эгоистических интересов тех кругов, которые сильнее. “У кого сила, тот и прав” (Might makes right), — говорит Натти в самом начале романа. Романтическая оппозиция закону отнюдь не означала, что Купер защищал ничем не ограниченную “абсолютную” свободу индивида, но он противопоставлял официальному закону (“law”) определенный

нравственный кодекс (“rule”), которым всегда руководствовался его герой. В этом смысле от “Пионеров” протягиваются нити к “Алой букве” Готорна, где коллизия законов и человечности представлена с огромной трагической силой, и к творчеству Эмерсона и Торо, у которых романтическая критика официальных законов достигает вершины. Через год после смерти Купера Эмерсон писал: “Вместе со всеми, кто говорит по-английски, я давно был благодарен ему за те счастливые дни, когда впервые увидели свет “Пионеры”... Я помню единодушие, с каким приветствовали этот национальный роман”¹⁴.

Критическое отношение романиста к порокам цивилизации и людям, их воплощающим, усиливается в последующих романах цикла. Неизвестно, были ли “Пионеры” с самого начала задуманы как первый роман целой серии. Вероятнее всего, не были, потому что после него Купер вновь обращается к теме революции и создает произведения, сюжетно никак не связанные с судьбой Бампо: в 1824 г. он публикует “Лоцмана”, а в 1825 — “Лайонела Линкольна”. Лишь в 1826 г., то есть через три года после выхода в свет “Пионеров”, появился “Последний из могикиан”, на страницах которого читатель вновь встретился с Натаниэлем, молодым и энергичным охотником и стрелком. Отныне героическая фигура Бампо встала в центр повествования, только теперь можно было говорить о едином цикле произведений.

✓ “Последний из могикиан” (*The Last of the Mohicans*, 1826) — несомненно, самый знаменитый роман Купера. Более того, он стоит в одном ряду с наиболее широко известными произведениями мировой литературы. После января 1826 г., когда книга увидела свет, она разошлась по всей планете в бесчисленных переводах, полных и сокращенных, переделках, пересказах, переложениях. Достаточно, например, сказать, что только на русском языке она издавалась значительно более 50 раз. Само заглавие романа сделалось крылатой фразой, вышло из области чисто литературной, как это обычно происходит с названиями прославленных произведений, и прочно закрепилось в культурном международном лексиконе.

✓ Проблема цивилизации и всего, что связано с нею, раскрывается в новом романе прежде всего через трагическую судьбу аборигенов американского континента — индейцев, отступающих все дальше под натиском белых жителей. В предисловии к роману Купер писал: “...Неизбежная, по-видимому, судьба всех этих племен, которые исчезают вследствие продвижения или скорее вторжения цивилизации, изображена здесь как уже постигшая их... Могикиане были первыми хозяевами местности, ранее всего захваченной европейцами в этой части континента. Следовательно, они были и первым племенем, лишенным своих прав... В напи-

санной мною картине содержится достаточно исторической истины, чтобы оправдать название" (13; р. 9). И хотя Купер знал, что племя могоган, названное в романе "могиканами", продолжало существовать и в его время и поэтому молодой Ункас никак не мог быть "последним из могикан", он придал этому сочетанию слов большой обобщающий смысл. Отсюда и название книги, символизирующее трагическую судьбу и неизбежную гибель прежнего уклада жизни индейцев.

✓"Последний из могикан" — единственный роман пенталогии, у которого даже название посвящено индейцам. В этом историческом повествовании, действие которого перенесено в более отдаленное по сравнению с "Пионерами" прошлое и происходит в 1757 г., во время войны англичан и французов, в необъятных, бескрайних, еще не освоенных лесах все того же штата Нью-Йорк, индейцам отведена огромная роль как в идеологическом, так и в чисто сюжетном плане. ✓Согласно распространенному мнению, именно Купер создал первый индейский роман, и с ним в литературу вошла новая, никем не разработанная тема. Однако утверждение, что писатель такой-то создал первый роман на такую-то тему или даже первым затронул ее вообще, как правило, оказывается неточным, так как при пристальном изучении вопроса выясняется, что у него и в литературе, и в критике была целая вереница предшественников, сложилась уже определенная традиция, которую выдающийся писатель развивает, но вместе с тем и преобразует, и заставляет старую тему звучать по-новому, решая ее с иных позиций, нежели предшественники, чем и привлекает к ней всеобщее внимание. Именно так обстояло дело с индейской темой в "Последнем из могикан", которую Купер разрабатывал далеко не первым, но которая получила под его пером всемирное признание и сделала его в глазах потомков родоначальником "индейского" романа.

Приступая к работе над "Последним из могикан", Купер очень тщательно изучил всю историческую, этнографическую и географическую литературу по индейскому вопросу, которая существовала в США к 20-м годам XIX в. Это были не только книги и многочисленные статьи последних лет, но и часто очень старые труды, которые стали переиздаваться в связи со всеобщим интересом к индейской проблеме. Дочь романиста вспоминает: "Он изучал старых авторов, писавших на эту тему: Экевелдера, Шарлевуа, Пенна, Смита, Элиота, Колдена. Прочитал истории, рассказанные Лонгом, Льюисом, Маккенни"¹⁵. В этих нескольких строчках кроется свидетельство огромной подготовительной работы, проделанной Купером. Сам писатель в предисловии к роману, рассказывая о трагической судьбе делаваров, "постыдной истории" того, как они были обмануты и "ограблены белыми", назы-

вает в качестве главного и наиболее авторитетного источника книгу Дж. Экевелдера, протестантского миссионера, который, кочуя вместе с делаваарами, еще в XVIII в. написал труд, полный сочувствия к гибнущим индейцам. У Экевелдера романист заимствовал не только само название “могикане” и имена Таменунда, Чингачгука и Ункаса, но и предание о том, как только с помощью обмана белым удалось разоружить и подорвать мощь мудрых и справедливых делавааров. Это предание являлось чисто фольклорным и не соответствовало исторической истине. Но Экевелдер принял фольклор за подлинную историю, а Купер целиком перенес этот рассказ в роман, вложив его в уста Чингачгука. Фольклорный вариант был особенно приемлем для Купера: могикане (одно из ответвлений племени делавааров, самое благородное и наделенное лучшими качествами), обреченные на гибель, продолжают сохранять свое благородство и в нравственном отношении стоят выше победителей. Таким образом, материал, заимствованный писателем у миссионера, является не только фактической основой романа, но и принимает порой концептуальный характер.

Очевидно, каким-то импульсом послужила для Купера и рецензия на “Шпиона”, опубликованная в 1822 г. Ее автор, видный в то время критик, писал, рассуждая о том, что может представлять интерес для американского писателя: “Едва ли надо доказывать, что сами индейцы — народ в высшей степени поэтический. Постепенно отступая под натиском цивилизации и получая от нее только то, что ведет их к гибели, они, по-видимому, быстро движутся к окончательному исчезновению; и когда-нибудь мы будем смотреть на их историю с таким же чувством любопытства и удивления, с каким мы теперь разглядываем огромные курганы и развалины во внутренних районах нашего континента... В настоящее время уже известно об аборигенах вполне достаточно, чтобы эти сведения стали основой для художественных произведений, но и достаточно много не известно, что предоставляет полную свободу воображению; мы не видим оснований, почему бы их легендам не вытеснить уже обветшавшие предания рунической мифологии и не превратиться в новые яркие картины под пером какого-нибудь будущего Западного Чародея”¹⁶.

Именно так, “Западным Чародем”, “Западным Ариосто”, в противоположность “Северному Чародею” — Вальтеру Скотту, назовет американская критика Фенимора Купера после выхода в свет “Последнего из могикан”.

Однако Купер намного перешагнул те веши, которые намечались американскими литературными критиками, когда они призывали к усиленной разработке индейской тематики. В представлении писателя то, на что указывали критики, то есть экзотичность, живописность жизни индейцев, принадлежало всего-навсе-



**ТОМАС КРОУФОРД. УМИРАЮЩИЙ ИНДЕЙСКИЙ ВОЖДЬ,
СОЗЕРЦАЮЩИЙ ПРОГРЕСС ЦИВИЛИЗАЦИИ**

Ок. 1850.

точку зрения, уступают другой, более разумной, которую выдвинул Соколиный Глаз, писатель комментирует это так: “Ункас и его отец, вполне убежденные доводами Соколиного Глаза, отказались от мнения, высказанного ими раньше, с такой терпимостью и искренностью, что будь они представителями великой и цивилизованной нации, то эта непоследовательность привела бы к краху их политической репутации”. Великое достоинство индейцев заключается в том, что, по словам Бампо, “мораль краснокожих не меняется от каждого поворота политики”. В общем контексте романа эти слова звучат как одобрение нравственным принципам и натуре индейцев, не знакомых с “искусством” политики. Они выступают как носители типично романтической вневременной морали, от которой в угоду “поворотам политики” отказалось современное общество. Именно забвение нравственных принципов генералом Монкальмом, его стремление к сиюминутному успеху, подчинение текущим политическим интересам обусловило, по мнению романиста, трагедию форта Уильям-Генри, страшную резню, во время которой были истреблены десятки беззащитных женщин и детей.

Прежде всего образу Ункаса Купер обязан тем, что ни одного писателя не критиковали так часто и упорно за идеализацию индейцев, как его. Однако образы Чингачгука и Ункаса явились для писателя-романтика средством критики пороков американской цивилизации. В Корыстолюбию, культу золота, беспринципности писатель противопоставляет некий нравственный идеал, воплощенный в его героях. Он неоднократно указывал, что сознательно идеализировал индейцев, рисуя их “прекрасный идеал”, что соответствовало задачам романиста. “Натура,— писал он впоследствии,— должна быть субстратом прекрасного. Но произведение не должно быть рабской копией. Потому и поэту, и живописцу разрешается показать прекрасный идеал (the beau-ideal) этой природы, и тот, кто сделает его наиболее привлекательным, сохраняя при этом наибольшее сходство, является художником высшего класса”¹⁷.

Это утверждение имеет принципиальное значение, поскольку идеализация героев была важной особенностью романтической эстетики. Разумеется, Купер не против того, что он считает истинными добродетелями, принесенными цивилизацией: трудолюбия, “истинной религии”, образования. Но при всех этих достоинствах цивилизации современникам так не хватает безвозвратно ушедших “дикарских” добродетелей, которые в своем роде ничуть не ниже и могут служить примером для подражания.

Поэтому в романах Купера индеец — воин и охотник — в качестве нравственного антагониста порокам современного общества наделен благороднейшими человеческими качествами.

При чтении “Последнего из могикиан” и других романов Купера бросается в глаза самобытность языка действующих в них индейцев, речь которых отличается необыкновенной образностью и предельно насыщена самыми неожиданными метафорами. Вот типичный образец такого красноречия: “Пусть жены мингов плачут над своими убитыми!.. Великий Змей могикиан свернул свои кольца в их вигвамах, отравил их победные клики плачем и столами детей, отцы которых не вернулись домой. С тех пор как растаял последний снег, одиннадцать воинов уснули навеки вдали от могил их праотцов, и никто не скажет, где они пали, после того как язык Чингачгука замолкнет навеки... Ункас, последний побег благодарного дерева, позови этих трусов, прикажи им поторопиться”.

Те, кто на протяжении многих десятилетий критиковал Купера за идеализацию индейцев, приводили в качестве главного, а порой и единственного довода фальшивость их образного языка. Однако из 741 образного выражения индейцев в 11 романах Купера 569 заимствованы из тех книг, которые дочь писателя называла в качестве источника “Последнего из могикиан”¹⁸. Кроме того, своеобразие речи индейцев приобретает для Купера исключительно важный смысл в контексте его романов. Это не просто стремление к фиксации ярких особенностей, выигрышных элементов “местного колорита”, воспроизведения которого требовала предшествовавшая и современная ему критика. Особая концентрация метафор в речи индейцев играет очень значительную роль в создании образов нравственных антагонистов современности с ее сухостью и прозаизмом.

Нельзя закрывать глаза на то, что индейцы в “Последнем из могикиан” (как и в других романах) представлены не только как благородные воины, но и как жестокие коварные враги главных действующих лиц этого произведения. Это племена гуронов, мохоков, онеида и прочих, кого Купер устами Соколиного Глаза объединяет общим названием “минги” или “макуасы” (сами эти термины заимствованы у Экевелдера). Они враждуют с делаварами, способны на любое предательство, устраивают страшную резню во время взятия форта. В критике по этому поводу уже давно говорится, что индейцы в романах Купера делятся на “плохих” и “хороших”. Общепринято также объяснение причин этого деления: “хорошие” индейцы воюют на стороне англичан, а “плохие” на стороне французов, и Купер как патриот, естественно, наделяет французских союзников отвратительными чертами. Однако в таком случае невозможно объяснить, почему Купер с симпатией изображает озерных делаваров, которые были сторонниками французов, или почему в романе с презрением говорится об онеидах — сторонниках англичан. Сам автор ни в одном из пре-

дисловий и многочисленных комментариев к роману не упоминает о делении индейских племен по признаку того, на чьей стороне они воюют. Дело в том, что в своем отношении к индейцам Купер исходил из предания, прочитанного у Экевелдера: носители самых благородных нравственных качеств, делавары, оказались жертвами коварных интриг белых, действовавших совместно с Союзом шести племен (ирокезы, гуроны и т.д.). Эта легенда как нельзя более соответствовала целям автора — критике пороков, которые несла с собой цивилизация, уничтожающая лучшие бескорыстные качества души. Следовательно, не политические причины, а мотивы чисто нравственного характера определили разделение племен в романе на “хорошие” и “плохие”.

Вместе с тем даже самые “хорошие” персонажи Купера при всей их привлекательности очень далеки от благородных и безупречных дикарей, созданных европейскими романами XVIII в. Рисуя могикан, Купер встал перед трудной дилеммой: с одной стороны, его герои несомненно наделены высокими моральными и душевными качествами, но с другой — не показать их жестокости в бою, их обычая скальпировать убитых врагов означало бы для американского писателя, знакомого с историей страны и многочисленными трудами людей, непосредственно изучавших индейцев, отступление от исторической правды. На помощь писателю приходит теория “gifts”. Это труднопереводимое в куперовской трактовке понятие (недаром Л.Толстой использовал его несколько раз, не переводя на русский язык) означало наследственные качества, призвание, свойство души, развившиеся под влиянием обстоятельств жизни. Эту теорию Купер начинает разрабатывать в “Последнем из могикан” и впоследствии все чаще использует ее на страницах романов о Кожаном Чулке. С ее помощью Соколиный Глаз, являющийся в данном случае выразителем взглядов автора, так, например, объясняет коварный поступок Чингачгука, который убил французского часового: “Это было бы жестоко и бесчеловечно со стороны белого, но таково “качество” индейца, и я полагаю, этого нельзя отрицать”. (Слово “качество” используется здесь в том специфическом смысле, в котором Купер употреблял слово “gift”).

Эти “качества” индейцев — результат их воспитания, религии, всего образа жизни. В рассуждениях разведчика есть мысль о том, что христианская религия, которая неизмеримо выше языческой, не должна позволять белому человеку совершать коварные поступки. Однако эти естественные выводы из этических основ христианства далеко не совпадают с практикой европейцев. Белые люди, на словах исповедующие христианские принципы, на деле их постоянно нарушают, в отличие от индейцев, которые не отступают от своих правил и не знают, что значит сознатель-

ное расхождение между словом и делом. Предательство Монкальма и низкая политика голландцев, о которой рассказывает Чингачгук, значительно страшнее убийства часового, совершенного могикинином.

Отрицательные моменты индейских “качеств” усиливаются под влиянием пороков, которые несет этим племенам цивилизация. Даже “минги” вели бы себя иначе, если бы не было белых. Но белые дали им огнестрельное оружие, спирт, натравили племена друг на друга в выгодной не для индейцев, а для европейцев войне за овладение континентом. В этих условиях лучшие “качества” племен и индивидуумов подавляются, и развязываются худшие отрицательные черты натуры. Иначе говоря, даже подчеркивая кровожадность “мингов”, Купер не отказывает им не только в определенных принципах, но и в своего рода мрачном величии, что делает их совершенно не похожими на тех жалких индейцев — современников писателя, раздавленных беспощадным валом наступающей цивилизации, о которых он упомянул два года спустя в своей публицистической книге “Взгляды американцев”: “Во внутренних районах страны мне частенько встречались группы индейцев, которые или кочевали, или брели к какому-нибудь поселку со своими изделиями. Все они были похожи друг на друга — жалкое, чахлое, опустившееся племя..., немногочисленные потомки некогда воинственных владельцев этой страны”¹⁹.

Вследствие той роли, которую играет Ункас в романе, его смерть придает финалу произведения трагическую окраску. Рисуя сцену похорон Кору, Купер пишет, что, как ни печальна была эта сцена, она не производила такого впечатления, как прощание индейцев с телом Ункаса. Мрачные печальные обряды, горе Чингачгука и Соколиного Глаза, наконец, речи престарелого вождя Таменунда, предрекающие скорую гибель всех делаваров, создают впечатление того, что уже не вернется былая мощь индейских племен. Интересно отметить, что Таменунд, великий вождь делаваров, хотя и был лицом историческим, умер уже в девяностых годах XVII в. Купер намеренно перенес жизнь вождя лет на 60 вперед, и образ некогда могущественного, грозного воина и прославленного вождя, а ныне дряхлого, забывающегося старца также символизирует неизбежную гибель индейских племен. Образ Таменунда служит параллелью к образу Ункаса — “последнего из могикиан”.

Если бы Купер написал только “Последнего из могикиан”, то и этого было бы достаточно, чтобы он вошел в мировую литературу как один из лучших мастеров напряженного приключенческого сюжета. Почти весь роман построен на открытом писателем еще в “Шпионе” приеме “бегства — преследования”. Первая половина — это преследование Кожаного Чулка и его спутников ковар-

ным Магуа, а вся вторая часть (согласно издательской практике тех лет, книга вышла в двух томах, и ее вторая часть начиналась с 18 главы) — погоня за гуроном, похитившим девушек. Действие настолько насыщено и концентрировано, что из-за обилия событий создается впечатление, будто роман охватывает большой отрезок времени. На самом деле первые 14 глав, заполненные побегам, пленениями, стычками, неожиданными избавлениями от смерти и опасности, занимают лишь двое суток; в течение двух дней длятся также события 23-й—32-й глав. Развитие сюжета строится на самых неожиданных открытиях (“узнаваниях”), вмешательстве непредвиденных событий и персонажей в судьбы героев, поразительных совпадениях. Почти в каждой главе есть свои локальные кульминационные моменты. В последних главах напряженность все более и более возрастает, один сюжетный зигзаг следует за другим. Приключения героев поистине головокружительны, чувства их возвышенны и необычны. Но то, что необычно для современной прозаической повседневности и даже для совсем недавнего прошлого — для Темплтона в “Пионерах” — было вполне возможно и реально в иную эпоху, в более отдаленном и романтическом прошлом. Решить одну из важнейших задач романа — нарисовать Ункаса, Чингачгука и Соколиного Глаза как нравственных оппонентов современности, представив их живущими и совершающими героические подвиги в 20-х годах XIX в., означало бы пренебречь требованиями правдоподобия (*verisemblance*), которые горячо отстаивал Купер. Решение такой задачи требовало обращения к действительности, еще более контрастирующей с современностью, нежели Темплтон 1793 г. Эти образы становятся правдоподобными в обстановке 1757 г. А для того, чтобы это правдоподобие оказалось более обоснованным, необходимо было объяснить поступки и события личной жизни определенными историческими причинами. Без истории “Последний из могикан” превратился бы в чисто приключенческий роман, вся проблематика его лишилась бы фундамента, события и персонажи — той достоверности, которая была необходима автору.

Конкретным историческим событием, которое сделалось сюжетно-организующим эпизодом, тем центром, к которому стягиваются все сюжетные линии, стала осада французами форта Уильям-Генри и взятие его. По свидетельству дочери романиста, он сам рассматривал осаду форта как ту сцену, вокруг которой группируются все события книги.

Хотя значение и смысл “Последнего из могикан” не исчерпываются индейской темой, яркие, по-новому представленные образы индейцев, их необыкновенная отвага и благородство, их трагическая судьба произвели такое большое впечатление на современ-

ников, что роман словно открыл шлюзы и вслед за ним хлынул поток произведений об индейцах. Поистине, после этого романа индейцы вошли в мировую литературу. В самих США вслед за “Последним из могикиан” до 1832 г. (то есть за 6 лет) было опубликовано более 35 романов, где индейцам отводилась главная роль. И очень показательно, что если в первом предисловии к “Последнему из могикиан” Купер специально и подробно рассказывал об индейских племенах, их истории и нравах, чтобы ввести в курс дела читателя, которому все это было еще малоизвестно, то столь обильна была лавина книг, вызванных этим романом, что уже в 1833 г. в предисловии к лондонскому изданию своего другого романа об индейцах, “Долина Виш-тон-Виш” (*The Wept of Wish-ton-Wish*) писатель заявлял: “За последнее время так много было написано о североамериканских индейцах, что требуются очень незначительные объяснения, дабы подготовить читателя к восприятию событий, содержащихся в этой повести”²⁰.

Число литературных потомков “Последнего из могикиан” росло с каждым годом. У многих из них не осталось ни куперовской глубины, ни элегичности, ни философских проблем. Роман породил обильную приключенческую литературу об индейцах. Однако историческое значение его не в этом. Передовые американские писатели и мыслители интересовались индейцами не для того, чтобы изобразить “благородного дикаря” или коварного убийцу, а чтобы запечатлеть те нравственные качества, которые утрачены в современном обществе, показать природу молодой американской цивилизации. Как хорошо заметил американский литературовед Кауль: “Можно только восхищаться терпимостью и человечностью Купера, для которого нравственные различия не тождественны расовым. Он рассматривает всех людей независимо от цвета кожи в свете только таких категорий, как доблесть, благородство, сила духа, с одной стороны, или жестокость и предательство — с другой”²¹.

Обилие проблем, поставленных в романе, делает его весьма серьезным “идеологическим” произведением. Отсюда — дискуссия на различные темы становится важным элементом в структуре “Последнего из могикиан”, причем носителем этого философского начала является сам Кожаный Чулок. Он говорит преимущественно на простонародном диалекте Новой Англии, но наряду с вполне естественными в устах неграмотного охотника диалектизмами, его речь пестрит словами и фразами, взятыми из философского лексикона и совершенно не свойственными его происхождению и уровню образованности. Как известно, столь очевидное, с точки зрения реалиста, нарушение правдоподобия вызвало едкие насмешки Марка Твена. Однако ни Куперу, ни его современникам-романтикам такое несоответствие не представлялось фальшивым, оно

отвечало их критериям правдоподобия в искусстве. Для американского романа эпохи романтизма условность диалога была вполне приемлема и даже доминировала в нем. Более того, сочетание сугубо книжных оборотов с простонародными диалектизмами в речи Натти Бампо как бы соответствовало, по мысли Купера, двойственному положению этого героя, который был и пионером цивилизации, и ее антагонистом.

Роман “Прерия” (*The Prairie*, 1827) завершал ранний цикл произведений о Кожаном Чулке. Из сравнительно далекого для молодой страны прошлого, от событий 1757 г. Купер возвращается в XIX век, почти современность — в 1805 год. Выбор прерии в качестве места действия определялся серьезными историческими причинами: в 1825 г., когда писатель заканчивал “Последнего из могикан”, началось интенсивное освоение земель за Миссисипи, и снова повторилась трагическая и кровавая история восточных штатов. Несмотря на заверения правительства, что западные земли останутся индейскими, на Запад потянулись орды скваттеров, торговцы водкой, скупщики мехов и просто авантюристы. Цивилизация, обернувшаяся к индейцам своей мрачной, убийственной стороной, несла им несчастья и на далеких западных равнинах. И хотя “Прерия” — значительно менее “индейский” роман, чем предыдущий, и индейская тема играет в нем частную роль, Купер отводит немало страниц индейцам, ставя вопросы о том, каким путем идет Америка (такой вопрос задает в романе Натаниэль Бампо), какие нравственные ценности будут приняты ею, а какие — во всеобщем заблуждении — отвергнуты, какова дальнейшая судьба американской природы. Эти вопросы проходят через весь цикл, но в “Прерии” они звучат особенно напряженно и тревожно. Перенос действия в местность, которая в те годы ежедневно привлекала внимание соотечественников, делает постановку этих проблем более выпуклой, напряженной. Прерия в качестве места действия стала играть для автора ту же роль, что и глухие леса, то есть роль среды, где отношения между людьми не завуалированы никакими условностями “поселений” и где нравственные достоинства и пороки персонажей вырисовываются с предельной четкостью и наглядностью.

В “Прерии” особенно бросается в глаза та сюжетная особенность романов Купера, которая стала к концу XIX в. предметом издевок Марка Твена и других американских реалистов. В фабуле книги причины и следствия связаны очень непрочной нитью, мотивировки многих поступков с точки зрения реалистических установок конца XIX в. смехотворно неубедительны. Фабула “Прерии” строится на том, что скваттер Буш, подстрекаемый своим родственником-негодяем Уайтом, похищает красавицу-испанку Инес и увозит ее за Миссисипи, чтобы получить от родственни-

ков пленницы богатый выкуп. Неестественность ситуации заключается в том, что совершенно непонятно, каким образом похитители собираются получить выкуп за Инес, увозя ее все дальше и дальше в прерии, то есть их поступок теряет всякий смысл. Муж Инес, капитан Миддлтон, находящийся на военной службе, не отпрашиваясь у начальства, отправляется на поиски жены, причем ищет ее в одиночку, среди раскинувшегося на сотни миль пространства, что является, пожалуй, еще более безумным, чем поведение ее похитителей. Можно насчитать немало таких несообразностей в романе. Однако было бы неверно говорить о наивности Купера-романиста или, тем более, о его просчетах. Роман подвергся резкой критике со стороны многих писателей и журналистов западных районов страны: его критиковали за неточности в картинах природы, ошибках в воспроизведении диалектов и деталях жизни западных индейских племен, но никто не писал о невероятном и неправдоподобном в самой фабуле. Принципы “правдоподобия”, с точки зрения американской романтической эстетики, не нарушались такими несоответствиями. Купер пренебрег внешними мотивировками, свободно допустил некоторую условность сюжета ради решения важных идеологических задач, стоявших перед ним: ради того, чтобы свести вместе персонажей, принадлежащих к разным социальным слоям Америки, и сделать — изучая из взаимоотношения — определенные выводы о тех социальных и моральных перспективах, которые ожидают страну.

В американской общественной мысли начала XIX в. большое распространение получила теория французского философа Кондорсе о десяти стадиях в развитии цивилизации от варварства к всеобщей просвещенности. Популярность Кондорсе объясняется тем, что американцы увидели в состоянии своего общества очень много общего с картиной, которую нарисовал этот философ. Те ступени развития, которые Кондорсе характеризовал как сменяющие друг друга во времени, сосуществовали в США бок о бок и сменяли друг друга по мере продвижения с Запада на Восток. Об этом много говорили в журналистике, в философских и социологических трудах того времени, в художественной литературе. Знаком был с теорией Кондорсе и Купер, о чем свидетельствуют его слова о “лестнице цивилизации” в шестой главе “Прерии”. Однако концепция французского мыслителя, апологетически абсолютизирующего прогресс, наводит романиста на пугающую его мысль: если Америка повторяет те же этапы развития, что и Европа, то не пойдет ли молодая страна по путям Старого Света, которые представляются писателю глубоко ошибочными, — и он как бы предостерегает соотечественников от того, что считает национальной трагической ошибкой, всеобщим заблуждением, от-

ступлением от великих “американских принципов”. Поэтому каждый персонаж романа несет в “Прерии” важную функцию, представляя какую-то социальную или расовую группу американского общества, какую-то грань американской жизни и морали. Действующие лица воплощают и добрые начала, которые есть в цивилизации (Инес, Миддлтон), и ее отвратительные хищнические стороны (семья Бушей), и ее сухой бесчеловечный рационализм и утилитаризм (доктор Овид Бэт). Здесь показаны и законные хозяева континента, которые понесли наибольший урон от наступления на них цивилизации, — индейцы, этот, по словам писателя, “обиженный и гонимый народ”.

Купера много упрекали за то, что он повторяется, что ряд ситуаций “Прерии” напоминает аналогичные моменты из предыдущего романа цикла, что его Матори и Твердое Сердце — это те же Магуа и Ункас, перенесенные в другую среду, что он снова делит племена на “хорошие” и “плохие”. Действительно, сиу, возглавляемые Матори, выступают как “разбойники прерий”, тогда как пауни изображены подлинными мудрецами и героями. В своих сведениях о “хороших” и “плохих” Купер опирался на литературные источники, субъективные впечатления путешественников. Однако принципиальный смысл такой чисто романтической антитезы заключается в том, что Купер был далек от руссоистской идеализации примитивного состояния. Как в цивилизованном обществе есть отвратительные черты, воплощенные в таких типах, как Уайт и Буш, так и примитивное состояние не лишено отрицательных “качеств” (gifts), носителями которых являются сиу, ибо идеалом Купера был синтез лучших нравственных черт, которые присущи и цивилизации, и дикарям. Однако и носители отрицательных качеств — сиу — правы в своей критике зла, которое несут им белые. Из главы в главу и пауни, и сиу повторяют, что белые алчны и никогда не довольствуются тем, что они уже захватили, им нужно еще и еще. Эти слова проходят через весь роман как лейтмотив, и как лейтмотив звучит печальное согласие Натти с собеседниками: “Да, в твоих словах много правды”.

Следовательно, если Купер повторяется, то можно предположить, что повторяется он преднамеренно. Повторение ситуаций свидетельствует о повторении истории.

Все темные бесчеловечные стороны цивилизации воплотились в романе в образе скваттера Ишмаэла Буша, одной из самых ярких и выразительных фигур в творчестве Купера. Вследствие того, что семье Бушей отводится колоссальная роль, писатель вводит этих персонажей на первых же страницах книги и, изображая их, подчеркивает уже в портрете животную силу, тупость, низкий интеллектуальный уровень скваттера. Сыновья его, такие

же огромные и сильные, как он, по характеристике автора, своим умом недалеко ушли от скота, который они гонят с собой. Примечательно, что и в дальнейшем, даже мельком упоминая об этой семье, романист неизменно употребляет такие эпитеты, как “равнодушные”, “бесстрастные”, “вялые”, “безучастные”, “апатичные”. Нагнетанием и частым повтором этих определений Купер хочет подчеркнуть бездушие и холодность тупой силы, неустанно движущейся на Запад. Эту семью Купер называет “полуварварской”, что опять-таки находится в соответствии с градацией Кондорсе. Однако, занимая по шкале Кондорсе положение выше дикарей, Буши в нравственном отношении стоят значительно ниже их. Никакие, даже самые кровожадные дикари в романах Купера не знали предательства, обмана и убийства своих кровных родственников, как это происходит в семье Бушей. “Вечный позор нашему племени...” — говорит по этому поводу Бампо. Сцена казни Уайта, одна из самых сильных и впечатляющих во всем творчестве Купера, является кульминационным моментом в развитии темы, которая играла столь значительную роль в “Пионерах” — темы закона. Здесь Натаниэль Бампо, по-прежнему резко отрицательно относящийся к официальному правосудию, вспоминает, как его судили в Темплтоне, и называет этот суд “берлогой беззакония”. Внешне похожие мысли высказывает и Буш, однако по сути коренная разница заключается в их подходе к законам.

Романист прибегает к своему излюбленному приему: для более убедительного раскрытия существенной разницы между отдельными явлениями, мнениями, действиями, он сближает их внешне, но эта общность оказывается ложной, а различие предстает более очевидным. Старый охотник не приемлет бездушия и несправедливости официального закона, который усугубляет неравенство. Для Буша же всякий закон — помеха его безграничному эгоизму. Законы вызывают раздражение Буша не потому, что он принципиальный враг “цивилизации”, как об этом заявляет, а потому, что они ограничивают его страшний, не желающий знать никакой узды индивидуализм. Поэтому для него не существует и нравственных законов — он признает только кулак и оружие.

Варварство, грубая злая сила, которую несут с собой Буши, воплощены в их отношении к природе. Писатель не раз повторяет, что прерия представляет собой бескрайнюю, однообразную и безлесную равнину. Однако на пути Бушей он специально поставил зеленый островок — молодой лесок, который сыновья Буша моментально вырубает до основания только для того, чтобы расчистить место для ночлега. Буш даже называет прерию не степью, не прерией, а “вырубкой”. По словам Уайта, “земля создана нам на потребу, а значит и всякая тварь на земле”. Безмятежно веселый лесоруб Билли Кёрби и смешной хвостун Ричард Джонс из

“Пионеров”, которые тоже опустошали природу и видели только свои сегодняшние нужды, не задумываясь о будущем, трансформировались в “Прерии” в Бушей, которые уже не комичны, а страшны. Многие последующие американские писатели с горечью констатировали те же нравственные и социальные черты у своих персонажей. Как пишет известный литературовед Р.Чейз, “Купер, по-видимому, справедливо заметил, что колоритные, беззаконные, насильственные действия Бушей войдут составной частью в американское наследие”²². Исследователи уже неоднократно отмечали связь между образами Буша и фолкнеровского Флема Сноупса.

Семейство Бушей сопровождает в их движении по прерии еще один важный персонаж. Это доктор Овид Бэт. Как ни парадоксально кажется это на первый взгляд, есть много общего между грубым, невежественным Бушем и этим, как он называет себя, “красугольным камнем здания науки”. Разумеется, это общее заключается не во внешности, не в манерах, а в сути их обоих. Именно поэтому “...они проделали весь дальний путь по прериям в полнейшем одинодушии”. Носитель крайнего рационализма, Бэт смешон и в своем поведении, и в своих нелепейших умозаключениях. Вся цена его логики очевидна, когда он, например, уверяет, что “через заключения разума и дедуктивные выводы” он понял, что Буш и Уайт везут в тщательно охраняемой палатке (где на самом деле укрывают похищенную Инес) страшное прожорливое и кровожадное чудовище. Именно в этой безграничной самоуверенности, убежденности во всеилии одной сухой логики кроется, по мысли автора, страшная опасность для будущего страны. Купер дает своему персонажу символическое имя Бэт (bat), что значит летучая мышь, и этим подчеркивает его слепоту. Любопытно, что Бэт опирается исключительно на дедуктивные выводы, тогда как Купер вместе с представителями прогрессивной американской мысли и литературы конца XVIII — начала XIX в. (Джефферсон, Барлоу и др.) считал, что в трактовке явлений природы и общества следует опираться на индуктивный метод. В глазах романиста дедукция была главным логическим инструментом тех, кто безоговорочно принимал современную действительность, априорно считая материальный, технический и нравственный прогресс явлениями синхронными и чуть ли не однозначными. Писатель видел, что многие конкретные факты современной жизни резко расходятся с принятыми в США теориями прогресса, которые при индуктивной проверке обнаруживали свою несостоятельность.

Буш — это необразованный и невежественный носитель пороков цивилизации, он представитель ее грубой силы. Бэт — носитель ее духовных пороков, выражающихся в забвении человека и

человеческой души. Иначе говоря, и тот, и другой являются выразителями ее дегуманизирующих сторон. И в этом их сходство.

Конфликту между Кожаным Чулком, с одной стороны, и Бушами и Бэтом, с другой, писатель придает огромное значение. От того, как разрешится в жизни конфликт между людьми, воплощающими эти противоположные начала, зависят исторические судьбы американского народа и его нравственности — это конфликт человечности и бесчеловечия.

Желая подчеркнуть с самого начала произведения, что столкновение между этой группой и Кожаным Чулком является основным конфликтом романа, Купер уже в первой главе ставит на пути каравана Бушей фигуру старого охотника, которая кажется семейству скваттера гигантской. Сведения, полученные писателем из книг путешественников, об оптических обманах, которые порой происходят в прериях, как нельзя лучше пригодились ему для художественных целей при создании этой символической сцены. “Посреди огненного потока (дело происходит во время заката солнца — В.Ш.) возникла фигура человека, рисовавшегося на позолоченном фоне так четко и так осязаемо, что, казалось, руку протянуть и схватишь. Она была огромна; поза выражала раздумье и печаль; и стояла она перед людьми прямо на их пути... Впечатление от зрелища было мгновенным и сильным”.

В картине современника Купера, наиболее знаменитого художника “Гудзонской школы” Томаса Коула “Иоанн Креститель в пустыне” использовано то же средство. Яркий свет солнца, падающий сзади, заливал огромную фигуру Иоанна и создает нимб вокруг его головы. Точно такой же ореол светится вокруг головы Натти, ибо старик олицетворяет в этом романе наиболее мудрый и человечный взгляд на жизнь и природу.

Последние два романа о Кожаном Чулке были написаны значительно позже, в 1840 и 1841 г. И фабульно, и генетически, и идейно эти произведения связаны с первыми тремя романами пенталогии. Тем не менее, чтобы проникнуть в их проблематику, недостаточно рассмотреть их как результат имманентного развития замысла, сложившегося в 20-е годы. Оба романа могут быть поняты “изнутри” лишь в контексте новых вопросов, вставших перед Купером в 30-е годы, после его возвращения домой из Европы, где он провел семь лет, с 1826 по 1833 г. В этот период два фактора оказали влияние на писателя. Это ситуация в Европе и вести, которые он получал из Соединенных Штатов.

Став свидетелем революционных событий 1830 г. во Франции, жизни аристократического общества Англии, наблюдая за реакционными режимами в германских государствах и за судьбой швейцарской республики, Купер захотел уберечь своих соотечественников от пороков Старого Света, указать им те опасности, ко-

торые могут подстергать их в случае отступления от того, что он называл “американскими принципами”. Результатом этих размышлений явилась его так называемая “европейская трилогия”, состоящая из романов: “Браво” (*The Bravo*, 1831), где осуждается власть олигархии в Венецианской республике XVII в., прикрывающаяся псевдодемократическими формами правления; “Гейденмауэр” (*The Heidenmauer*, 1832), где представлена эпоха Реформации, приведшей в Германии к власти вместо теократического режима реакционные светские силы; “Палач” (*The Headsman*, 1833), рисующий эпизоды из истории Швейцарии XVIII в., где “доктринеры и консерваторы” (как их называет Купер в терминах начала XIX в.) пытаются извратить священные понятия Свободы и Справедливости и творят беззакония во имя сословных привилегий. Предостерегая своих соотечественников от пагубных путей исторического развития, романист разрабатывает во всех романах трилогии темы соотношения индивида и социальной системы, манипулирования отдельной личностью и массой с помощью демагогии, несправедливости и несправедливого правосудия. Во всех романах писателя болезненно волнует также проблема охлократии²³.

Страх за судьбы революционного наследия и демократии объяснялся все более тревожившими Купера новостями, которые он получал с родины. В 30-х годах культ наживы был возведен в ранг этической ценности, в основной похвальный закон человеческого поведения. Наступил качественно новый этап в развитии социальных нравов.

В ноябре 1833 г. писатель сошел с палубы корабля в нью-йоркской гавани, а уже через 10 дней сообщал одному из своих корреспондентов: “Хотя прошло очень мало времени после моего возвращения, но я уже успел убедиться, что у большинства тех, кто возглавляет общественное мнение, антиамериканские чувства пользуются большей поддержкой, чем американские”²⁴.

Купер начинает ожесточенную борьбу за то, что он считает восстановлением “американских чувств”. Публицистические сочинения “Письмо к соотечественникам” (*A Letter to His Countrymen*, 1834), “Американский демократ” (*The American Democrat*, 1838), аллегорическая сатира “Моникины” (*The Monikins*, 1835), книги очерков о Швейцарии, Франции, Англии, Италии, где немало места отводилось современному положению в США (1836–1838), сатирические романы о современности, “Домой” и “Дома” (1839) — таков итог литературной деятельности Купера в течение 30-х годов после возвращения на родину. Все эти произведения полны негодования против охватившего страну преклонения перед долларом, против всеобщей моральной деградации, против эгалитарной демагогии, провозглашавшей идентичность спо-

собностей и возможностей всех людей, против “тирании мнений”, фабриковавшихся прессой, против власти толпы.

Каждая очередная работа Купера вызывала озлобление в кругах реакционных критиков. Так, газета “Морнинг курьер” поистине в духе репортеров из твеновской “Журналистики в Теннесси” писала: “Этот предатель своей страны, этот пошляк, клеветущий на своих прекрасных соотечественниц, на все честное, благородное и мыслящее на своей родине... Человек, который последние пять лет жизни посвятил охаиванию всего американского”²⁵. В других газетах имя писателя постоянно сочеталось с такими эпитетами, как “презренный трус”, “болван”, “гадюка, пригретая на груди”. И, между прочим, именно в те годы родился демагогический ярлык “аристократ”, который ретроспективно оказал влияние на оценку позиций писателя некоторыми литературоведами нашего столетия.

И вдруг, в самый разгар этой ожесточенной войны Купер, казалось бы, неожиданно, возвращается к романам о Кожаном Чулке. Из Соединенных Штатов 30-х годов он как бы переносится в своем творчестве в середину предыдущего столетия.

Образ Бампо, похороненного в прерии, не переставал волновать воображение романиста в последующие годы. Уже в 1831 г. он не раз упоминает в письмах, что скоро приступит к новому роману об индейцах. В 1838 г. Натти вновь возникает в реминисценциях героев романа “Дома” как человек, который даже выше Джефферсона и Джексона. Герой этого произведения, потомок Оливера Эффингема из “Пионеров”, оказавшись на берегах озера Отсега и наблюдая за нравами современников, с горечью говорит: “Увы, времена Кожаного Чулка миновали... В стране, где процветают не нравственность, а спекулянты, я вижу лишь жалкие остатки того, что воплощалось в нем”²⁶.

Возвращение к Кожаному Чулку означало, что писатель еще раз решил осмыслить в историческом плане процессы, происходящие в Америке. Цель Купера заключалась теперь в том, чтобы исследовать исторические истоки нынешнего “состояния умов”, современной морали. Резкий конфликт с современностью повлиял и на систему представлений романиста о прошлом. В людях этого прошлого уже зрели зерна мерзкого корыстолюбия, аморализма, готовности совершить преступление ради наживы. В отличие от романов 20-х годов Купер здесь не противопоставляет будничную современность героизированному прошлому, а прежде всего сопоставляет их. Проблематика и вся направленность “Следопыта” и “Зверобоя” были подчеркнуты современными, полемичными, что придало своеобразную публицистичность этим романам. Отзвуки ожесточенных сражений автора с господствующими мнениями, с прессой словно прорываются время от времени

на страницы романов, что особенно бросается в глаза, когда отдельные эпизоды завершаются неожиданным авторским комментарием относительно современных ему событий и нравов.

В масштабах всей пенталогии “Следопыт” (*The Pathfinder*, 1840) фабульно идет вслед за “Последним из могикиан”. Начальные главы обоих романов даже в чем-то сходны между собой, а в развитии событий ведущую роль играют почти все те же излюбленные ходы прежних произведений: бегство, стычки с индейцами, спасение в последний момент и т.д. И все же между романами 20-х годов и “Следопытом” и “Зверобоем” существует глубокое различие. В 1834 г., раскрывая в “Письме к соотечественникам” концепцию романа “Браво”, Купер высказал мысль, имеющую принципиально важное значение для его художественной практики: следует различать “minor plot”, то есть, как он объясняет, “сам рассказ”, фабулу, и “major plot” — “мораль”, идею произведения. Далее романист говорит, что примеры увлекательного “minor plot” можно найти в тех популярных произведениях, которые прокладывают себе дорогу в любую библиотеку; они доступны самому слабому интеллекту, но и самый сильный не отвергнет их. Однако эта фабула неразрывно связана с “major plot”, идеей, которую читателю “следует извлекать из событий”²⁷. То, что Купер называет “major plot” “Следопыта”, немало отличается от “major plot” трех предыдущих романов, что, в свою очередь, ведет к появлению новых, прежде не встречающихся в творчестве этого писателя элементов “minor plot”.

Апофеозом нравственного величия Следопыта является его отказ жениться на Мейбл, когда он понимает, что она и Джаспер любят друг друга. Именно тогда он высказывает мысль, которая точнее всего характеризует его нравственное кредо: достойно только то, что “ведет к справедливости и честным делам”, каким бы болезненным ни был этот путь. Его решение соответствует нравственным требованиям американского романтизма, провозгласившего вневременную безусловную добродетель высшей целью индивида. Основы этого этического максимализма были заложены американскими просветителями, в частности, Джефферсоном, который писал: “Лучше откажись от денег, откажись от славы, откажись от знания, от самой жизни и всего, что она в себе заключает, но не совершай безнравственного поступка и даже не помышляй, что могут быть такие ситуации и обстоятельства, при которых для тебя выгоднее совершить бесчестный поступок, каким бы незначительным он тебе ни казался”²⁸.

Многие герои Купера и других американских романтиков ведут себя так, словно им знаком призыв Джефферсона и они им руководствуются. Но ни один другой персонаж не отвечает столь

органично и полно этому благородному постулату, как Натаниэль Бампо.

Америка “моникинов”, сделавшая своим идолом деньги, с ее быстро прогрессирующей эгоистической, утилитаристской идеологией, ушла в своей практике далеко от принципов Джефферсона. Поступки и рассуждения Натти в романах 40-х годов контрастировали с повседневной практикой еще больше, чем в 20-е годы. Чтобы усилить этот контраст, как можно эффективнее довести до сознания читателя безмерную разницу между нравственными правилами Кожаного Чулка и укладом жизни современной Америки, Купер меняет способы характеристики своего героя, в чем также сказывается публицистический опыт 30-х годов. В ранних романах о Кожаном Чулке непосредственная авторская характеристика протагониста — явление чрезвычайно редкое. Зато в “Следопыте” она становится системой. Автору словно недостаточно поступков Бампо (хотя они и весьма красноречивы), и он настойчиво варьирует рассуждения о прямоте своего героя, его неизменной любви к правде, его чистосердечии и справедливости, а в конце 9-й главы впервые во всем цикле дает своему герою подробную характеристику. В романе также резко возросло и значение дискуссии. Почти каждое действие персонажей и событие подвергается тщательному обсуждению героев. Причем в этих спорах и рассуждениях главную роль играет сам Кожаный Чулок.

Таким образом, изменение художественных средств, которыми пользуется автор, а именно: обилие прямых авторских рассуждений и характеристик, значительное увеличение роли философской дискуссии — служит единой цели: еще резче противопоставить Натаниэля Бампо повседневной практике современной Куперу Америки и при этом сопоставить ее прошлое и настоящее.

Естественно, что проблемы цивилизации, равно как и индейская тема, имеют немаловажное значение и для “Следопыта”. Но в нем происходит смещение идейных акцентов. Роль Чингачгука здесь несравненно меньше той, которую он и его сын играли в “Последнем из могикинов” или Твердое Сердце в “Прерии”. Основное внимание писатель по сути уделяет тем проблемам, которые он поднял в романах о современности. В том, как Купер “переводит” проблемы современности на “язык” романа о прошлом, сказалась характерная особенность этого жанра.

Основная мысль, пронизывающая “Следопыта”, заключается в том, что каждый человек должен заниматься делом, соответствующим его дарованиям, знаниям, опыту (gift). Только эти факторы должны определять его место в обществе. “Я уважаю каждого человека,— говорит Натти,— если он поступает согласно своему призванию”. “Природа одаривает каждого по-своему, и потому одни должны быть лучше, другие хуже”. Вокруг этой основной

идеи и ведутся споры на страницах романа. И та же мысль является основой ряда важных эпизодов и всей сюжетной линии романа. Полна символического смысла сцена, когда один из главных персонажей романа, Кэп, взялся не за свое дело, дело, не соответствующее его “призванию”, и чуть было не погубил во время шторма на Онтарио корабль со всеми пассажирами.

В письме скульптору Грино романист говорит: “Вы живете в стране, где каждый хвастается и судит обо всем на свете: неважно, есть ли у него для этого знания или нет, есть ли у него мозги или их тоже нет, и есть ли у него вкус. Они все от рождения знатоки, политики, необычайно религиозны и во всем не хуже любого другого, даже превосходят всех остальных. Короче, можете рассчитывать, что к вашим зрелым классическим мыслям они подойдут с теми же мерками, с какими они оценивают свинину, ром и хлопок” (24; р. 10). Эта филиппика, направленная против современников, одновременно точно передает суть Кэпа. Тот же принцип соответствия призванию лежит в основе любовного конфликта Следопыт — Мейбл — Джаспер. Охотник отказывается от брака с Мейбл, ибо понимает, что их союз не соответствовал бы естественному “призванию” (“качествам”) каждого из них и сделал бы их обоих несчастными.

Как уже говорилось, концепцию “качеств”, “призвания” Купер стал разрабатывать еще в “Последнем из могижан”. Тогда, в 20-е годы, границы и само содержание этой теории еще не были четко определены автором, отчего не только люди, но и животные и предметы наделялись своими “призваниями”, хотя ее главная цель состояла в объяснении поведения индейцев. В 40-е годы, когда Купер боролся против всеобщего “морального затмения”, “падения нравов”, “господства предрассудков” и размышлял о недостойных людях, которые стали играть ведущую роль в обществе, теория “призвания” представилась ему наиболее эффективным средством критики современности в романах о прошлом. Поэтому, если это понятие употреблялось в “Последнем из могижан” немногим более 30 раз, то в “Следопыте” оно встречается более 100 раз. Однако дело не только в количестве упоминаний. Это понятие меняет и свое содержание. Во-первых, оно стало применяться исключительно в отношении людей. И во-вторых, писатель отказывается теперь от представлений о врожденности “gifts” и трактует последние как качества, созданные средой, причем само понятие среды приобретает не столько “натуральный”, сколько социальный оттенок. Факторы среды воздействуют на “качества”, вырастают в них, определяя их характер. И поскольку эти факторы разнообразны, столь же разнообразны и люди. Теорией “качеств” Купер одновременно опровергает и догматические эгалитарные концепции.

В своих письмах и публицистических работах тех лет Купер резко обрушивается на всепроникающий дух торгашества, на бессовестность политиканов. В одном из писем тому же Грино романист писал: “Если бы вы, подобно мне, непосредственно наблюдали всю их жадность, подлость и лживость во время последних событий в нашей стране, вы бы думали о них так же, как и я” (24; p. 329).

“Качества”, порожденные современной действительностью, отвратительны. Но именно люди, наделенные этими качествами, определяют, по мнению Купера, облик страны. Разумеется, никаких “купцов” и недостойных политиканов в “Следопыте” нет и в помине. Но есть столкновение принципов: бескорыстие и самопожертвование противопоставлены продажности и подлости; люди, претендующие на положение, не соответствующее их “призванию”, вступают в конфликт с тем, кто этому своему “призванию” следует. Иначе говоря, дух социальных и нравственных конфликтов воплощен в историческом материале. Такова характерная особенность “Следопыта”, “major plot” которого целиком обращен к современности.

Конечно, все эти проблемы, связанные с теорией “призвания” и порожденные специфической американской обстановкой, были чужды европейским современникам автора и ускользнули от их понимания. Европейских читателей и критиков потрясло совершенно иное — то близкое и понятное общечеловеческое начало, которое воплотилось в фабуле романа: трагическая любовь Кожаного Чулка, его бескорыстие и самоотречение.

“Зверобой” (*The Deerslayer*, 1841), опубликованный сразу вслед за “Следопытом”, еще больше укрепил мировую славу Фенимора Купера. Отныне история Натаниэля Бампо воспринималась как пенталогия и в “Зверобое” обрела в глазах публики, так сказать, ее первую главу. С тех пор читатели всех стран, в том числе и на родине романиста, начинали знакомство с этим героем с дней его юности. Однако и хронологически, то есть по времени создания, и идейно “Зверобой” представлял собой финал пенталогии, итог размышлений романиста об американской цивилизации, ее путях в прошлом и настоящем.

Интрига “Зверобоя”, как известно, строится на том, что молодой Натти, впервые вступающий на “тропу войны”, помогает своему другу, юному Чингачгуку спасти его невесту, попавшую в плен к гуронам. Действие романа развивается стремительно. И вместе с тем динамичная интрига искусно сочетается с философскими размышлениями героя. Ни в одном другом произведении цикла не комментируется им так основательно каждое явление натурального, социального и нравственного порядка. Этот роман — и в этом заключается его смысл — раскрывает конфликт

еще юного Кожаного Чулка, который олицетворяет “американскую мечту”, Америку, какой она могла бы стать по своим нравственным качествам, с точки зрения Купера, и ее фактических правил и исторических путей, воплощенных в морали и практике бывшего пирата Хаттера и молодого фронтирсмена Гарри Марча. Всем ходом своего произведения писатель показывает, что еще в далеком прошлом, в первой половине XVIII в., на заре цивилизации Нового Света закладываются те ненавистные ему бесчестные нормы, по которым живет современное ему общество.

Первыми персонажами, появляющимися на страницах романа, оказываются Зверобой и Гарри Марч, ибо оба героя как бы символизируют проблематику произведения, его основной конфликт. Как в начале романа, так и на последующих страницах автор постоянно подчеркивает физическую силу и внешнюю привлекательность Гарри. Но за этой внешней привлекательностью кроются омерзительное корыстолюбие и полное презрение к нравственным ценностям. Такой контраст между физическим (материальным) обликом и этической низостью символизирует для писателя особенности американской цивилизации, что неоднократно отмечалось в наше время самими американскими литературоведами.

Низость Марча и Хаттера особенно наглядно раскрывается в их отношении к индейцам. Исходя из убеждения, что “человека делает человеком кожа” (в противоположность Натти, который считает, что “каждого надо судить по его делам, а не по цвету кожи”), Гарри приходит к выводу, что индейцы просто животные, в которых нет ничего человеческого, и, следовательно, за ними можно охотиться как за животными. Весьма примечательно, что, по словам романиста, все рассуждения Марча базируются не на доказательствах и реальных основаниях, а исключительно на предраассудках. Не случайно писатель указывает на его “догматичность”. Эта характеристика сближает Марча с Кэпом из “Следопыта” и предупреждает о том состоянии умов, которое крайне опасно для общества.

Автор не раз подчеркивает добродушие Марча, отсутствие злобы или мстительности у Хаттера, ибо оба они не просто злодеи или негодяи по своей природе, а действуют в соответствии с общепринятыми нормами поведения по отношению к индейцам, что и порождает отвратительные “качества” этих персонажей.

В романе есть некоторые ключевые идеи, к которым автор неоднократно возвращается. Такова, например, мысль о жажде жизни как главной пружине действия всех жителей колонии. Другую ключевую мысль, которая тоже в разных формах варьируется на протяжении всего романа, наиболее четко высказывает Наталиэль Бампо: “И как неизбежно один дурной поступок влечет за собой другой!”. Эта мысль имеет основополагающее значение для

исторической концепции “Зверобоя”: история страны оказалась цепью таких дурных поступков. Поэтому, хотя приключения Чингачгука и Натти завершаются благополучно, оба избегают смерти, Уа-та-Уа освобождена, роман оказывается очень печальным, ибо все это лишь события фабульного уровня (*minor plot*). В заключительной главе герои через 15 лет вновь посещают места сражений. Несколько последних страниц, посвященных этому эпизоду, наполнены щемяще грустным настроением. Оно создается атмосферой воспоминаний, которыми окружено их пребывание на озере, умело подчеркнутыми деталями. Сгнивший ковчег Хаттера, обрывки ленты Джудит, человеческие кости на месте побоища на мысу — вот все, что осталось от прежних счастливых дней, когда была еще жива Уа-та-Уа. Читателю, который начинает свое знакомство с пенталогией со “Зверобоя”, еще неизвестна дальнейшая судьба героев цикла. Но четыре предыдущих романа, которые фабульно продолжают “Зверобоя”, оказали свое “давление” на тональность и этого произведения. Через несколько лет должен трагически погибнуть Ункас, а самих главных героев ожидает одинокая старость среди чужих и чуждых им людей на берегах того же самого озера. В своей работе над пенталогией Купер как бы прибегнул к кольцевой композиции. Начав в “Пионерах” с изображения поселка на берегах озера Отсега, он в последнем романе вновь вернулся на это озеро, в края еще не тронутые человеком. Однако вся величественная природа этой местности, которой писатель придает такой важный символический смысл, обречена на гибель, как и его герои. Их судьбы тождественны.

На фабульном уровне принципы Зверобоя торжествуют над принципами Гарри Марча. Это была та “поэтическая справедливость”, которую Купер, согласно нормам романтической эстетики, стремился осуществить в своих произведениях, вопреки несправедливой действительности. Но в реальной истории верх одержал Марч.

Как говорилось, “Зверобой” был итогом пенталогии. Поэтому, хотя Натти и молод, на всех его размышлениях лежит налет грусти, свойственный не юноше, а старому охотнику, который видел много зла, не раз отступал все дальше и дальше на Запад от вала цивилизации и пережил смерть ближайших друзей.

Вопрос о жанровой природе романов о Кожаном Чулке до сих пор остается спорным. Романы типа “Шпиона” или “Лайонела Линкольна”, в которых действие развивается по скоттовской парадигме (частная судьба героя включена в поток конкретных политических событий), не вызывают разногласий у исследователей при определении жанра: их относят к историческим. Романы же о Кожаном Чулке чаще всего определяют как “социальные”, “авантюрно-приключенческие”, “нравоописательные” и т.д. А между

тем они были и задуманы автором, и восприняты современниками как произведения жанра, господствовавшего в западноевропейской и американской прозе 20-х годов, — исторического романа, о чем свидетельствуют отзывы писателей и критиков тех лет.

То, что Вальтер Скотт был основоположником этого жанра, общеизвестно, и идет ли речь об “Айвенго” (где действие происходит в XII в.) или об “Антиквари” (где события совершаются в 1794 г., то есть всего за 22 года до написания этой книги, в которой, к тому же, нет ни конкретных социально-политических событий, ни подлинных исторических деятелей), критика всегда называла все его произведения историческими романами. Сопоставление Скотта и Купера стало чуть ли не общим местом в критике XIX в. Этих писателей упоминали вместе, исходя из жанровой аналогии их произведений. Широко известны слова Пушкина о том; что Купер — ученик и последователь Вальтера Скотта, который “увлек за собою толпу подражателей”, но все они, “кроме Купера и Мандзони, не справились с “Демоном истории”²⁹. Подобные мысли можно встретить у Белинского, Бальзака, Жорж Санд, Дюма и других. Виднейший американский историк XIX в. Фрэнсис Паркмен утверждал, что на его концепцию истории американской цивилизации и ее отношений с индейцами влияние оказали исторические романы Купера³⁰. Известно, что упомянутая тема является ведущей именно в романах о Кожаном Чулке.

Развивая принципы, разработанные В.Скоттом, Купер, подобно своему учителю, трактовал изображаемую им эпоху как определенный и оказавшийся закономерным этап в развитии страны, который привел к современному для писателя состоянию умов и нравов. Эта точка зрения на роль “вчера” в формировании облика “сегодня” сближает Купера со Скоттом. Однако своеобразие романов о Кожаном Чулке заключается в том, что в них нашло отражение не столько определенное событие (хотя осада и взятие Монкальмом форта Георга, ставшее центральным эпизодом “Последнего из могикан”, было реальным событием), сколько содержание целой завершенной исторической эпохи в жизни народа, процесс становления общественных условий и культурно-бытовых укладов, их различия, конфликт двух цивилизаций. В этих романах дана, если можно так выразиться, социальная “родословная” пионерства и освоения континента, раскрыта историческая трагедия коренного населения страны.

Крупнейший знаток и мастер исторического романа Лион Фейхтвангер так отозвался о романах о Кожаном Чулке в своем труде, посвященном развитию этого жанра в мировой литературе: “Первые подлинно исторические романы в Америке написал Джеймс Фенимор Купер. Когда появились его романы о Кожаном Чулке, за целое поколение до “Гайаваты”, было еще слиш-

ком смело, даже революционно изображать индейцев не как жестоких, коварных и хитрых, а как людей трагической судьбы. Купер сознательно идет от Вальтера Скотта, но то, что он изображает — недолгую и жестокую борьбу белых колонистов с коренными жителями, краснокожими — сильнее и возвышеннее, чем то, что рисует Вальтер Скотт. В сокращенных изданиях, в которых ныне обычно публикуются романы о Кожаном Чулке, они превратились в приключенческие истории для юношества... На самом деле они являются подлинными историческими романами³¹.

* * *

Не только фронтир, индейцы, пионеры и политические бури были объектами пристального внимания жителей США. Море может быть, в еще большей степени занимало воображение граждан молодой республики как немаловажный фактор ее существования. Американские китобойцы бороздили океаны всей планеты. Купцы оживленно торговали с Европой и другими частями света. Сотни сообщений о пиратах, появлявшиеся регулярно в прессе тех лет, будоражили воображение читателей и обсуждались всеми — от мала до велика. И наконец, морские победы, одержанные над британцами в годы второй войны за независимость (1812—1814), вызвали такой бурный прилив интереса к морской теме и жизни моряков, что он не спадал в течение нескольких десятилетий. По словам историка, страницы альманахов, журналов и газет пестрели очерками, дневниками и воспоминаниями, которые выходили из-под пера чуть ли не каждого священника, мичмана, лекаря и просто пассажира, хоть раз ступившего на палубу корабля³².

Вчерашнему моряку Куперу, жившему в этой атмосфере и знавшему море и быт моряков несравненно лучше, чем жизнь пионеров и индейцев, выпало на долю стать основоположником маринистского романа, который можно определить как произведение о моряках, их подвигах в борьбе со стихией и врагами, их особом быте, своеобразных нравах, психологии и языке, которые сложились под влиянием специфических условий жизни на корабле. Сам жанр этот представляет собой явление очень неоднородное. Он объединяет как чисто приключенческие произведения, в которых на первый план выступают внешние, занимательные подробности из жизни моряков, так и серьезные философские романы, где корабельные экстремальные ситуации давали пищу для размышлений о жизни вообще, о человеке, природе, обществе, принципах и нормах человеческого поведения. И та, и другая линия восходят к Куперу. Сама история маринистики как самостоятельной ветви литературы начинается с куперовского

“Лоцмана” (*The Pilot*, 1824), хотя сам романист опирался на наследие Дефо (“Капитан Сингльтон”, “Робинзон Крузо”), Смоллета (“Приключения Родерика Рэндома”), Скотта (“Пират”), в романах которых море и моряки не были главным объектом изображения, но играли определенную роль.

Прежде всего, даже в чисто количественном аспекте романы Купера отличаются от предшествующей морской литературы. В “Приключениях капитана Сингльтона” Дефо лишь 22% страниц посвящено изображению событий, происходящих на море; в “Родерике Рэндоме” — 17%; в “Пирате” — 4%³³. У Купера же происходит резкий скачок: в “Лоцмане” уже около половины книги (15 глав целиком) посвящено морским эпизодам, а в “Красном корсаре” (*The Red Rover*, 1827) — три четверти произведения.

В смоллетовских социально-бытовых романах-биографиях многие морские эпизоды в жизни героев носили чисто подсобный характер. Поэтому английский романист уделяет им незначительное, необходимое для выполнения этой подсобной роли место. Родерику достаточно в нескольких строчках упомянуть о сорокадневном переходе из Африки в Уругвай и еще в четырех строках — о плавании между Уругваем и Вест-Индией. В куперовских произведениях, в которых напряженное действие сконцентрировано на очень маленьком временном отрезке (например, все события в “Лоцмане” происходят в течение пяти дней), автор отводит целые главы изображению морских боев, маневров, схваток с бушующим океаном. Таковы знаменитая 5-я глава “Лоцмана”, где Поль Джонс проводит судно в бурю через подводные камни, или 12-я глава “Красного Корсара”, целиком посвященная захватывающему описанию короткого пути “Королевской Каролины” от гавани до стоянки пиратского судна на рейде.

При всей красноречивости количественных характеристик значительно важнее был совершенно новый подход к пониманию и трактовке моря как эстетического объекта. Сцены на борту “Грома” в “Родерике Рэндоме” полны гневного обличительного пафоса. Смоллет ненавидел современный ему век “всеобщего корыстолюбия и плутовства людского”, и корабль был для него сколком жестокого мира. С этой точки зрения морская жизнь Родерика была эпизодом в бесконечных скитаниях героя по гнусной жизни, и потому не могло быть и речи об акцентировании внимания на героической стороне морской профессии. Просветительская рационалистическая неприязнь к негармоничной дикой природе и ее бурным проявлениям сказалась у Смоллета, например, в том, что он в одном из своих стихотворений воспевал шотландское озеро Лох-Ломонд за то, что ни одна морщина не портит его зеркальной поверхности. Тем более зрелище морской бури не возбуждает у писателя никаких положительных ассоциаций.

Новая трактовка взаимоотношений человека и моря, понимание моря как эстетического объекта возникает лишь в романтической литературе с ее ранее не известной концепцией природы и взаимосвязей природы и человека, с особой интерпретацией всех эстетических категорий, в том числе категорий возвышенного и прекрасного. В частности, вытекающая из романтической эстетики тенденция к героизации положительных персонажей очень органично могла воплотиться в произведениях о морях. Превратить эту возможность в действительность в романтической прозе XIX в. было суждено Куперу, так как ни для кого из предшествующих ему романистов море не приобретало такого самостоятельного интереса.

Из одиннадцати морских романов Купера наиболее значительны написанные им в 20-е годы. Они составляют своего рода трилогию, которая рисует постепенный рост американского национального самосознания и различные этапы борьбы колоний с метрополией. И подобно тому, как в пенталогии о Кожаном Чулке писатель шел от послереволюционных времен ко все более ранним десятилетиям XVIII в., так и в этой “трилогии” он двигался в изучении прошлого и его связей с настоящим от событий революции к ее самым первым истокам. Зарождение национальных чувств у колонистов, первое противопоставление себя Англии изображено в романе “Морская волшебница” (*The Water-Witch*, 1830), переносящем читателя в 10-е годы XVIII в. В “Красном корсаре” изображен герой, который уверен, что его родина неизбежно сделается свободной, и который еще в середине восемнадцатого столетия ведет свою собственную войну за независимость. И, наконец, в самом знаменитом и значительном произведении, “Лоцмане”, Купер рисует, как он говорит, “день рождения нации”.

Напряженная и увлекательная фабула “Лоцмана” строится на неудачной попытке американцев в годы Войны за независимость высадиться на английском побережье и захватить в плен несколько важных особ, пэров и парламентариев, чтобы потом обменять их на американских военнопленных. Блестяще задуманная и начатая операция проваливается из-за того, что два молодых офицера, встретив своих невест, уводят на корабль их, вместо знатных пленников. В конце романа между одним из этих офицеров, Гриффитом и заглавным персонажем происходит примечательный разговор:

— А как же главная цель нашей экспедиции? — спросил Гриффит.

— Не достигнута, — быстро ответил Лоцман. — Она принесена в жертву личным чувствам. Наше предприятие, сэр, как и сотни других, окончилось ничем и будет забыто навсегда.

В словах Лоцмана раскрывается основная нравственная проблема романа. Это проблема долга, который в представлении американских романтиков, с их нравственным максимализмом, считался высшей этической категорией. Находясь в своем понимании долга на позициях, близких к кантианским, Купер полемизирует как с теорией “разумного эгоизма”, так и с господствующей в стране утилитаристской моралью. Нравственный аспект проблемы долга неотделим от политического. Авторитарный режим (его поклонником в романе является полковник Говард) порождает нравственную безответственность, поскольку нерассуждающее, слепое преклонение перед высшим авторитетом приводит к мысли, что любые средства оправданы для защиты этого авторитета. Однако не меньшие опасности таит в себе и демократия, широко открывающая двери для разгула индивидуалистических настроений, для пренебрежения долгом по отношению к другим людям, обществу, стране. В условиях демократии, то есть в современном писателю американском обществе, чувство долга, вопреки эгоистическим устремлениям, должно быть особенно глубоко развито, как развито оно у Бёрча, Бампо, Тома Коффина и Лоцмана. Последний выступает в романе как наиболее полное воплощение этой категории. Малейшее отступление от требований долга, которое совершает не только негодяй (как, например, предатель Диллон в этом романе), но и в основном порядочный человек, поддавшийся узколичным чувствам и слабостям, может нанести окружающим непоправимый ущерб (неудача операции, гибель “Ариеля”, смерть Тома Коффина).

Заглавный герой романа изображен как душа всякого героического действия. Он появляется на страницах книги в самые напряженные моменты, спасает остальных героев, направляет ход событий в нужное ему русло, проявляет почти сверхъестественное профессиональное мастерство. Так как подлинное имя этого человека нигде не названо в романе, то нынешнему читателю он представляется таким же вымышленным персонажем, как и остальные действующие лица. Но на самом деле современники в нем узнавали героя Войны за независимость, талантливейшего флотоводца Поля Джонса. Опираясь на реальные данные об этом человеке, Купер лишь утрирует их, чтобы создать романтический образ человека с трагической судьбой, чье имя из-за клеветы “тиранов и аристократов” становится пугалом для беспомощных мирных людей; человека, для которого, как и для Бёрча, и для Бампо, не оказалось места в послереволюционной Америке.

Купер стремится нарисовать максимально точные картины моря, морских пейзажей, корабельного такелажа, навигационных маневров. Знаменитые литераторы всех стран мира выражали свое восхищение этой точностью, делающей зримой и убедитель-

ной каждую деталь повествования. По словам Белинского, “море и корабль — это его родина, тут он у себя дома: ему известно название каждой веревочки на корабле, он понимает, как самый опытный лоцман, каждое движение корабля; как искусный капитан, он умеет управлять им...”³⁴.

Речь куперовских моряков густо насыщена специальной морской терминологией, используемой ими применительно ко всем случаям человеческой жизни, за что Купера впоследствии обвиняли в отступлении от жизненной правды. Однако дело не только в том, что из 234 терминов, которые употребил Купер в своих маринистских романах, 218 можно найти в морских словарях того времени³⁵ и что, следовательно, писатель не отступил от истины при выборе лексических средств. Как и в случае с метафорической образной речью индейцев, автор наделяет своих героев-моряков лексикой и оборотами, которые они действительно использовали в жизни, но при этом он предельно сгущает непривычную живописную специфику морского языка, делает своего рода конденсат из профессионального жаргона, чтобы и в этом отношении противопоставить своих персонажей “людям суши” с их прозаическим бытом и обыденной, будничной речью.

Романтический герой Купера не находит “на суше”, то есть в системе окружающих отношений, того, что удовлетворило бы его устремления: он не видит здесь ценностей, которых бы следовало добиваться, отвергает признанные этим обществом прозаические меркантильные соображения и нормы. У него нет никаких определенных экономических, социальных или даже просто матримониальных целей. Носителями романтического начала в “Лоцмане” являются сам заглавный герой (но поскольку он лицо историческое, то автор, связанный этим обстоятельством, не может, не отклоняясь от фактов, чрезмерно концентрировать в образе Поля Джонса эти романтические атрибуты) и, главным образом, старый рулевой Том Коффин, произведший наибольшее впечатление на современников романиста и читателей в последующих поколениях. Джозеф Конрад, который признавал, что Купер оказал на него как на мариниста большое влияние, писал: “Длинный Том Коффин — это изумительный образ моряка во всей его жизненной неповторимости и типической значимости”³⁶.

Куперовский романтический герой (в данном случае простой матрос, а в романах о Кожаном Чулке — охотник) не мыслит своей жизни вне той среды, из которой он черпает взгляды на мир и которая совсем не похожа на общество, полное — выражаясь словами Натаниэля Бампо — “улучшений” и ухищрений. Старый охотник немислим вне лесов, или шире говоря, вне природы. Том Коффин невозможен вне морской обстановки. Все зло мира сконцентрировано для Коффина в “суше”, о которой он по-

стоянно на протяжении романа отзывается с презрением, недоброжелательством и боязнью, несмотря на все свое бесстрашие. Море для Тома, как и леса для Натти,— та ценность, та стихия, которая противостоит “суше” с ее цивилизацией и “улучшениями”. И для самого Купера море — это великолепная романтическая среда, которая является антиподом сухому прозаическому миру буржуазных отношений. В отличие от “поселений” с их несправедливым укладом жизни, искусственными и вне человека лежащими критериями оценки личности, море и корабль являются в романтической трактовке Купера идеальной средой, где беспрепятственно реализуются способности человека и раскрывается его подлинная натура и где каждому воздается должное. Жизнь моряка в романтической интерпретации была свободна от привычных традиционных социальных связей. Поэтому морские романы Купера можно назвать мариинистским вариантом “американского путешествия”. Не случайно поэт Джеймс Рассел Лоуэлл назвал Коффина Кожаным Чулком в “холщевых штанах и зюйдвестке” (25; р. 252).

Характерным приемом в романах Купера было “смещение во времени”, иными словами, то, что впоследствии станет называться “модернизацией”, то есть проецирование в более или менее отдаленное прошлое чувств, мыслей и настроений, которые станут характерными и закономерными спустя лишь годы и десятилетия. Такое смещение позволяло связывать материал прошлого с социальными и нравственными проблемами современности. В частности, это характерно для другого знаменитого морского романа, “Красный Корсар”, поскольку жажда независимости для родной страны, столь резко выраженная у заглавного героя, станет характерной для настроений американцев лишь значительно позже.

В своих морских романах Купер опирался не только на наследие Смоллета и Скотта. Когда его героем стал бунтарь Красный Корсар, бросающий вызов существующему порядку, создатель этого образа не мог пройти мимо творческого опыта Байрона. Американский байронизм был определенной гранью в развитии американской поэзии и художественной прозы, “корректируясь” социальным и мировоззренческим опытом американских писателей, которые, усваивая уроки английского поэта, постоянно полемизировали с ним, противопоставляли его концепциям свою трактовку жизненных коллизий. Создателю мариинистского романа английский поэт предстал первым и единственным писателем в мировой литературе, который по-новому стал понимать и изображать море как наиболее полное олицетворение сил свободной природы, как вольную стихию, избавленную от рабства и ограничений, давящих на человека “на берегу”. Купера привлекали сила

духа, гордость, независимость байроновских героев. Однако ряд их психологических и нравственных детерминантов, сами их поступки, их мизантропия были чужды романисту. “Чистый” байроновский герой воспринимался им преимущественно как носитель зла. Сближая отдельные внешние характеристики Красного Корсара с Конрадом и другими героями “восточных поэм”, Купер тем острее противопоставлял по сути своего протагониста байроновским, стремился внести свои коррективы в байронизм, преодолеть то, что он считал в нем неприемлемым. Внешнее сходство — портретное и психологическое — у куперовского и байроновского героев весьма значительно, однако на глубинном уровне произведения начинается их противопоставление. Прежде всего, Красного Корсара отличает готовность “искать воли не для себя” и даже пожертвовать собою ради высокой революционной цели, тогда как байроновские герои представлялись Куперу личностями, которые стремились лишь к абсолютной свободе для себя. Американский романист болезненно ощущал в своей стране последствия ничем не сдерживаемых индивидуалистических настроений, жажды “абсолютной свободы”. Он отчетливо видел (и показал в “Прерии”), что абсолютная свобода чревата страшными последствиями. Поэтому в “Красном Корсаре” “абсолютность” свободы байронического героя ограничена высокими идеалами и известными пределами. В американском романтизме, с его особенно обостренным интересом к нравственным проблемам, с его стремлением воплотить в герое максимально возможное число общечеловеческих высоких достоинств, образ благородного разбойника претерпевает определенную трансформацию по сравнению с родственными ему персонажами из европейских литератур, в особенности — по сравнению с байроновскими героями. Нравственный максимализм, присущий кодексу американского романтизма, нисколько не противоречил образам Бампо и Коффина. Но иное положение у Красного Корсара. Практика его несравнима с поведением упомянутых персонажей. Субъективно желая творить только справедливые дела, он объективно становится соучастником кровавых преступлений своей команды, в чем и заключается его трагическая вина. Никакими высокими помыслами нельзя оправдать убийства невинных. Как бы высока ни была его цель, ее осуществление не должно быть запятнано преступными средствами.

В своем следующем романе, “Морская волшебница”, Купер пытался в образе главного героя создать приемлемую для своих нравственных взглядов фигуру человека, который бросает вызов несправедливым законам и вместе с тем лишен черт, омрачивших облик Красного Корсара. Однако образ благородного разбойника в такой интерпретации вступает в противоречие с конституирую-



ДЖЕЙМС ФЕНИМОР КУПЕР В ЗРЕЛЫЕ ГОДЫ.

Фотография

щими его признаками. Он утрачивает трагизм, то есть основное качество, присущее героям этого плана. Отсюда ясно, почему при ряде отдельных значительных достоинств — занимательности, живописности — роман не вошел в число куперовских произведений первого ряда с их очень напряженной, драматично звучащей нравственной темой.

Джеймс Фенимор Купер оставил после себя 32 романа. Однако наследие его весьма неравноценно. Поклонник писателя, Бальзак категорически утверждал: “Я не могу понять, как автор “Лоцмана” и “Красного Корсара”, автор четырех приведенных выше произведений (имеются в виду романы о Кожаном Чулке без “Зверобоя”, который тогда еще не был опубликован — *В.Ш.*) мог написать остальные романы, из которых я исключаю только “Шпиона”. Эти семь книг — единственное и подлинное его право на славу”³⁷.

Конечно, критерии, используемые историком литературы, не обязательно должны базироваться на оценках читателей, или даже именитых литераторов, разделяющих или отвергающих творческие принципы того или иного писателя. И тем не менее Бальзак справедливо выделил из всего наследия Купера несколько книг. Хотя Купер и был, как уже говорилось, родоначальником многих разновидностей американского романа, все же важно не столько то, что некий писатель был первым в постановке той или иной проблемы, в решении той или иной художественной задачи, сколько иное: была ли начатая традиция подхвачена современниками или сознательно на него опирающимися литературными преемниками в последующих поколениях, даже если он не был должным образом оценен и понят в свое время (как, например, Уитмен); какое впечатление на умы произвели его книги, послужили ли они непосредственным или опосредованным импульсом для художественной или даже, шире, духовной жизни. Иначе говоря, носит ли приоритет писателя действенный характер или он формален?

Романы 30-х и особенно 40-х годов (если не считать “Зверобоя” и “Следопыта”) имели очень незначительный резонанс. Сам Купер чувствовал, что его новые вещи не пользуются успехом, и грустно признавался в одном из писем 1840 г.: “Мое время... почти истекло... Я давно вижу, что страна уже устала от меня” (17; р. 178). Он по-прежнему оставался самым широко читаемым американским писателем, но это касалось только его знаменитых романов, тогда как, например, “Землемер” (*The Chainbearer*, 1845) был издан тиражом в 750 экземпляров, “Дупло дуба” (*The Oak Openings*, 1848) — в 550, а “Морские львы” (*The Sea Lions*, 1849) — в 400, продано же было еще меньше. Сообщая писателю эти печальные новости, его издатель Бенгли тем не менее был уверен,

что “зато “Лоцман”, “Красный Корсар”, “Прерия” будут жить, пока живет наш язык” (17; р. 53).

* * *

С тех пор как в 1825 г. впервые был переведен на русский язык “Шпион”, произведения Купера выходили у нас более 230 раз, в том числе 8 раз издавались его собрания сочинений. В большинстве своем, начиная с Белинского, который приравнивал его к Шекспиру и Гомеру, и даже еще раньше, с Н.Полевого и Шевырева, русская критика высоко оценивала творчество американского романиста. Отзывы о нем, как о писателе “гениальном” (А.Кольцов), авторе “блестящих романов” (А.Пушкин), заставляющем “рыдать горькими слезами” (Д.Григорович), сопоставление некоторых произведений русской литературы с куперовскими (Герцен о “Семейной хронике” Аксакова, Лесков о “Хлебе” Мамина-Сибиряка), использование куперовских образов (Л.Толстой в “Казаках) можно встретить в критических статьях и художественных произведениях, письмах, дневниках, мемуарах русских писателей, причем далеко не только в первой половине XIX в. В советское время можно назвать М.Горького, В.Арсеньева, А.Фадеева, считавшего Купера одним из своих литературных учителей, Всеволода Иванова, призывавшего писателей продолжать “прекрасные куперовские традиции”.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Цит. по: *Lounsbury T.R. James Fenimore Cooper. Boston, 1882, pp. 76–77.*
- 2 Цит. по: *Mantz H.E. French Criticism of American Literature before 1850. N.Y., 1917, p. 41.*
- 3 *Simms, William Gilmore. Views and Reviews in American Literature, History and Fiction. First Series. Cambridge (Mass.), 1962, p. 210.*
- 4 *Cooper S.F. Small Family Memories. // Correspondence of James Fenimore Cooper. New Haven, 1922, v. I. p. 43.*
- 5 *Orians G.H. The Romance Ferment after “Waverley”. // American Literature. 1932, v. 3, № 4, p. 430.*
- 6 *Neal J. Wandering Recollections of a Somewhat Busy Life: An Autobiography. Boston, 1869, p. 224.*
- 7 Цит. по: *McCloskey J.C. The Campaign of Periodicals after the War of 1812 for National American Literature. // PMLA. 1935, v. 50, № 1, p. 265.*
- 8 *Gray F.C. An Address Pronounced before the Society of Phi Beta Kappa... // North American Review, 1816, v. 3, September, p. 290.*
- 9 *Cooper S.F. Pages and Pictures from the Writings of J.F.Cooper. N.Y., 1861, pp. 16–17.*
- 10 *Cooper, James Fenimore. Letters and Journals. Cambridge (Mass.), 1960–1967, v. II, p. 310.*

- ¹¹ *Cooper J.F.* Early Critical Essays (1820–1822). Gainesville (Flo.), 1955, p. 100.
- ¹² *Cooper J.F.* Representative Selections. N.Y., 1936, p. 274.
- ¹³ *Cooper J.F.* The Preface to the Leather-Stocking Tales. // *Cooper J.F.* The Last of the Mohicans, Boston, 1958, pp. 11–12.
- ¹⁴ Memorial of James Fenimore Cooper. N.Y., 1852, p. 33.
- ¹⁵ *Cooper S.F.* Cooper's Gallery. Philadelphia, 1865, p. 129.
- ¹⁶ *North American Review.* 1822, v. 15, July, p. 258.
- ¹⁷ *Cooper J.F.* Letters and Journals, v. V, p. 398.
- ¹⁸ *Frederic J.T.* Cooper's Eloquent Indians. // *PMLA.* 1956, v. 71, № 5.
- ¹⁹ *Cooper J.F.* Notions of the Americans. N.Y., 1963, v. 2, p. 281.
- ²⁰ *Cooper J.F.* The Borderers. L., 1833, p. 1.
- ²¹ *Kaul A.N.* The American Vision. Actual and Ideal Society in Nineteenth-Century Fiction. New Haven, 1963, p. 134.
- ²² *Chase, Richard.* The American Novel and its Tradition. L., 1958, p. 60.
- ²³ В советском литературоведении эти романы детально изучены в кандидатской диссертации Т.Ю.Введенской "Европейская трилогия Д.Ф.Купера и ее роль в творческой эволюции писателя". Иваново, 1986.
- ²⁴ *Cooper J.F.* Letters and Journals, v. III, p. 10.
- ²⁵ *Waples D.* The Whig Myth of James Fenimore Cooper. New Haven, 1938, p. 231.
- ²⁶ *Cooper J.F.* Home as Found.— Hurd and Houghton, n.d.— p. 83.
- ²⁷ Цит. по: *Shulenberg A.* Cooper's Theory of Fiction: His Prefaces and Their Relation to His Novels. Lawrence (Kans.), 1955, p. 41.
- ²⁸ *Jefferson, Thomas.* Writings: Monticello Edition. Washington, 1903, v. 5, p. 83.
- ²⁹ *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений. М.—Л., 1949, т. XI, с. 92.
- ³⁰ *Parkman F.* James Fenimore Cooper's Novels. // *North American Review.* 1852, v. 74, July, p. 142.
- ³¹ *Feuchtwanger L.* Das Haus der Desdemona, oder Grösse und Grenzen der historischen Dichtung. Rudolstadt, 1967, SS. 103–104.
- ³² *Chapelle H.I.* The History of the American Sailing Navy, N.Y., 1949, p. 128.
- ³³ *Walker W.S.* James Fenimore Cooper. N.Y., 1962, p. 68.
- ³⁴ *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений в 12 томах. М., 1953–1956, т. IV, с. 458–459.
- ³⁵ *Walker W.S.* Ames vs. Cooper: the Case Re-Opened. // *Modern Language Notes.* 1950, v. 70, January, pp. 30–31.
- ³⁶ *Conrad, Joseph.* Notes on Life and Letters. L., 1941, p. 56.
- ³⁷ *Бальзак О.* Собрание сочинений в 15 томах. М., 1951–1955, т. 15, с. 288.

УИЛЬЯМ КАЛЛЕН БРАЙАНТ

Творчество Уильяма Каллена Брайанта (William Cullen Bryant, 1794—1878) — значительное явление в истории американской поэзии, эстетической мысли, критики и журналистики. Он был первым поэтом США, завоевавшим международное признание. Деятельность Брайанта, прожившего долгую и плодотворную жизнь, носила разносторонний характер. Его перу принадлежат не только стихи, но и прозаические сочинения: очерки, новеллы, путевые заметки, критические статьи, направленные на развитие национальной литературы в стране, теоретические труды, заложившие основы романтической поэтики в США и способствовавшие распространению идей романтической философии и эстетики. Брайант прекрасно владел искусством перевода и сделал достоянием соотечественников многие стихи немецких романтиков (Уланда, Мюллера), французских и испанских лириков Средневековья, поэтов Латинской Америки. Наибольшую славу Брайанту-переводчику принесла его работа над поэмами Гомера. Его переводы “Илиады” (1870) и “Одиссеи” (1871—1872) относятся к числу крупнейших достижений переводческого искусства американских поэтов-романтиков, наряду с переводами “Божественной комедии” — Лонгфелло и “Фауста” — Б.Тэйлора.

Потомок первых поселенцев, У.К.Брайант родился в Каммингтоне (Массачусетс) в семье врача, человека широкого кругозора, не чуждого политическим и культурным интересам. В библиотеке отца Уильям познакомился с античной литературой, с английской поэзией XVIII в. Доктор Брайант поощрял занятия сына поэзией. Одно из мощнейших ранних влияний на лирика, уроженца Новой Англии, оказала Библия. У.К.Брайант в силу материальных обстоятельств не смог получить образования, к которому стремился. Он учился в провинциальном колледже, в семнадцать лет поступил в адвокатскую контору, с 1815 г. занялся самостоятельной юридической практикой. В июне 1821 г. молодой человек женился на Фанни Фэрчайльд — их полувековой союз оказался на редкость счастливым. В 1824—1825 годах стихи Брайанта регулярно появляются на страницах “Юнайтед Стейтс литерери газетт”. Не надеясь прокормиться поэтическим творчеством и питая непри-

язнь к профессии юриста, с мечтами о литературной карьере Брайант в 1825 г. отправился в Нью-Йорк и занялся литературно-издательской деятельностью. После кратковременного редактирования двух периодических изданий он был приглашен там же в "Ивнинг пост", в 1829 г. стал главным редактором газеты и занимал этот пост на протяжении полувека, отмеченного в американской истории кризисами, разительными изменениями в экономической, социальной и политической структуре. В.Л.Паррингтон писал, что "Брайант был не только родоначальником американской поэзии XIX в., но также и родоначальником американской журналистики XIX в." и сделал одну из влиятельных газет Нью-Йорка "выразительницей самых передовых либеральных воззрений своего времени"¹. Воздействие редактора "Ивнинг пост" на общественную жизнь страны было весьма ощутимым. Брайант был буржуазным демократом и последовательно отстаивал идеи либерализма и демократии. В основе его идеалов лежали теория естественного права и христианский гуманизм, иначе говоря, система представлений, закрепленных в Декларации независимости и Конституции США. Убежденность в необходимости предоставления человеку максимальной индивидуальной свободы, стремление к защите прав личности и интересов народа в целом определяли позицию Брайанта по всем важнейшим политическим вопросам его эпохи. Он выступал в защиту свободы мысли, слова, труда, землепользования. Считая свободу слова одним из важнейших демократических прав гражданина, Брайант неустанно защищал ее, утверждая, что право обсуждать свободно и открыто все политические проблемы и исследовать и критиковать все политические учреждения настолько тесно связано с другими гражданскими свободами, настолько необходимо и для каждого в отдельности, и для существования всего общества, что без него страна непременно тотчас же окажется во власти деспотизма или анархии. В 30–40-е годы Брайант разделял взгляды левого крыла демократической партии. Позднее, после ее раскола редактор-поэт стал активным сторонником Линкольна, одним из первых приветствовал его в Нью-Йорке и в дальнейшем оказывал ему и республиканской партии активную поддержку. В 40–60-е годы XIX в. Брайант боролся против рабства, за полную эмансипацию негров. Он был талантливым журналистом и редактором. Принадлежащие его перу материалы в "Ивнинг пост" отличались большим разнообразием и в жанровом, и в стилевом отношении, чем сочинения других нью-йоркских журналистов тех лет. Он стремился к повышению нравственного и профессионального уровня американской журналистики и оказал разностороннее благотворное влияние на ее развитие.

Брайант являет собой пример весьма раннего развития поэтического дара. Уже в десятилетнем возрасте он переложил стихами первую главу книги Иова. Написанная им в тринадцать лет поэма “Эмбарго” (*The Embargo*) была опубликована в Бостоне в 1808 г., затем переиздана в 1809 г., вкуче с несколькими ученическими пасторальями. Путь от ранних подражательных сатир в духе классицизма до поразившего современников стихотворения “Танатопсис” (“*Thanatopsis*”) был пройден Брайантом за удивительно короткий срок. Уже в стихах конца 10-х годов обнаруживается творческая самостоятельность и оригинальность поэтической мысли. “Танатопсис”, появившийся в 1817 г. на страницах “Норт америкен ревью”, воспринимается критиками как первая ласточка романтизма в Америке. Когда одному из ведущих американских критиков того времени Р.Г.Дане показали текст стихотворения, он отказывался верить, что оно принадлежит перу американца. Выход брайантовского сборника “Стихотворения” (*Poems*) в 1821 г. знаменует, наряду с “Книгой эскизов” Ирвинга (1820) и “Шпионом” Купера (1821), установление романтизма как ведущего направления в литературе США. Стихи Брайанта появляются на страницах периодической печати. О крепнущем мастерстве поэта и развитии его дарования свидетельствуют сборники “Стихотворения” (*Poems*, 1832) и “Источник и другие стихотворения” (*The Fountain, and Other Poems*, 1842). За ними последовали “Белоногая лань и другие стихотворения” (*The White-Footed Doe, and Other Poems*, 1846), “Тридцать стихотворений” (*Thirty Poems*, 1864) и “Гимны” (*Hymns*, 1864). В последние годы жизни поэта были опубликованы сборники “Снежный народец” (*The Little People of the Snow*, 1873), “Среди деревьев” (*Among the Trees*, 1874), “Река времени” (*The Flood of Years*, 1876). В 1878 г., незадолго до его смерти, вышла книга “Поэтические произведения Уильяма Каллена Брайанта” (*The Poetical Works of William Cullen Bryant*), объединяющая почти все написанное им на протяжении шести десятилетий. Творческий путь Брайанта охватывает большую часть XIX в., однако его вклад в развитие американской поэзии связан прежде всего с его деятельностью в 20–30-е годы, когда он сложился как оригинальный и зрелый художник-романтик.

Своеобразие места Брайанта в истории американской культуры определяется тем фактом, что его мировоззрение и творчество обладают чертами переходности, а следовательно и двойственности. Сам тип его деятельности поэта, критика, журналиста свидетельствует о наличии глубоких национальных корней. В политическом отношении переходный характер позиции Брайанта проявился в подходе к решению всех важнейших проблем современности. Пограничность положения Брайанта сказалась и в его религиозных убеждениях. В его поэзии воплощены как идеи про-



СЭМЮЭЛЬ ФИНЛИ БРИЗ МОРЗЕ.
Портрет Уильяма Каллена Брайанта. 1825.

тестантизма, так и пантеистические воззрения, характерные для романтического мироощущения.

Художественное творчество Брайанта также занимает пограничное положение. Оно знаменует переход от прямого подражания английской литературной традиции, характерного для поэзии США конца XVIII — начала XIX в., к ее творческому усвоению, к формированию подлинно самобытной лирики и воплощает движение от эстетических систем эпохи Просвещения к новым, романтическим принципам осмысления и изображения действительности. Переходный характер творческого метода Брайанта проявился как в теоретическом осмыслении проблем художественного творчества, так и в поэтической практике. Брайанту были чужды крайности романтического индивидуализма; его связи с эстетикой Просвещения наглядно ощутимы в решении вопросов о роли традиции, о разграничении поэзии и прозы, о соотношения искусства и науки. Черты переходности во многом определяют своеобразие поэтической системы Брайанта. Утверждая родство человека и природы, он не был склонен к пантеистическому разрушению преграды между личностью и миром природы — речь шла о тесной связи, о сокровенной близости, но не о “растворении”; границы, разделяющие “я” и “не-я”, всегда обозначены достаточно четко. Постоянно проводя аналогии между явлениями мира природы и духовной сферы, Брайант оказывается на грани между дидактической поэзией прошлого, пуританским трансцендентально-эмблематическим истолкованием природы и романтическим символизмом Эмерсона. По сравнению с творчеством Эмерсона и По, Уитмена и Эмили Дикинсон, стихи Брайанта выглядят в какой-то мере архаично, тем не менее он был пионером, открывшим новые пути в американской поэзии.

Брайант, как и все его соотечественники той поры, испытывал одновременное воздействие двух интеллектуальных, духовных стихий — американской и европейской. Но эстетические задачи, которые он решал, были чисто американскими; он писал для американцев, и этим определялось его отношение к английской традиции. Ее влияние на становление Брайанта как поэта не вызывает сомнений. Еще в юности он познакомился с древнегреческой и римской лирикой (влияние Вергилия и Горация определяет немаловажные особенности его творческой манеры). Юношеское увлечение поэзией А.Пуоупа сменилось интересом к поэзии английского сентиментализма. Настоящим откровением для Брайанта явилось знакомство с произведениями великих романтиков — Байрона, Вордсворта, Кольриджа, Саути; каждый из них оказал на него немалое воздействие. Подобно Лонгфелло, Брайанта привлекала поэзия немецкого романтизма, и не только как

переводчика: ее отголоски слышны в брайантовских легендах и балладах.

Становление Брайанта-поэта в целом соответствовало общей картине развития американской лирики в первые десятилетия XIX в. Его ранние поэтические произведения создавались в период продолжавшегося, несмотря на значительность поэтического опыта Френо, господства классицистских принципов А.Поупа. Однако Брайант рано освободился от подражания классицистским образцам, вступил в полемику с английскими классицистами и затем активно выступал против распространения принципов классицизма в американской поэзии.

Несомненно, что английская поэзия природы XVIII в., особенно так называемая “кладбищенская лирика” оказали немалое влияние на творчество Брайанта. Темы природы и смерти, ставшие центральными в его лирике, во многом сближают ее с поэзией английского сентиментализма. Стихотворения Брайанта подчас близки к элегиям, гимнам и медитациям предшествующего столетия. Творчество Томсона, Каупера и поэтов их школы привлекало американского лирика непосредственным обращением к природе, отчетливой философско-этической направленностью, свободой стихотворного языка. Ему импонировали их метрические поиски. В юности Брайант пережил увлечение “кладбищенской лирикой”, в частности творчеством Р.Блэра и Г.К.Уайта. Однако как сентименталисты и Вордсворт не столько открыли Брайанту глаза на природу, сколько стимулировали развитие его собственных склонностей и способностей, точно так же и внимание его к теме смерти и трактовка ее связаны не столько с английской литературной традицией, сколько с традицией национальной — пуританской.

Воспроизведение природы в лирике Брайанта, сравнительно с описательной поэзией XVIII в., отличается большей конкретностью, остротой чувственного восприятия и субъективностью. Новое изображение природы в романтической литературе было связано прежде всего с новым ее пониманием. Механистическую концепцию природы сменяет концепция органическая, и поэтому лирике Брайанта в высшей степени свойственно одухотворение природы. Внимательный анализ стихотворений Брайанта показывает, что в его творчестве традиции английских поэтов XVIII в. подвергаются романтическому переосмыслению.

Одним из первых он начал развивать на американской почве романтическую концепцию поэзии и природы. Опорой молодого лирика в его поэтических исканиях стало творчество “лейкистов”. Вордсворт был ближе Брайанту, чем другие английские романтики, и оказал существенное влияние на его становление как поэта. Недаром современники в качестве высшей похвалы назы-

вали Брайанта “американским Вордсвортом”. Брайант, как и другие поэты-романтики, многому научился у Вордсворта в понимании и художественном осмыслении природы, но “американским Вордсвортом” все же, к счастью, не стал, сумев создать свою поэзию природы, во многом отличную не только по материалу, но и по ведущей лирической эмоции, по основному эмоциональному тону. Его творчество обладает ярко выраженным национальным характером, что сразу ощутили многие критики как на родине поэта, так и за рубежом.

Масштаб таланта Брайанта и его вклад в развитие поэзии США определяется уже тем, что он, единственный среди многочисленных американских стихотворцев 10–20-х годов XIX в., создал собственную поэтическую систему, особый поэтический мир, самобытность которого была сразу замечена и не померкла на фоне значительных поэтических явлений следующих десятилетий — 30–40-х годов, когда на поэтическое поприще вступили По, Эмерсон, Лонгфелло, Уиттър. У Брайанта был свой, может быть, не особенно широкий, но специфический круг тем, проблем, образов, своя атмосфера, особая, сугубо индивидуальная авторская позиция, голос, который нельзя спутать ни с чьим другим.

Можно сказать, что стержнем поэзии Брайанта, определяющим цельность и человечность его поэтического мира, является понятие “пути” в расширительном значении этого слова. Метафоры “пути” пронизывают всю его поэзию. Очевидно, что существенная черта поэтики Брайанта соотносима с понятиями исторического перехода, с которым связано его творчество, “пограничности” его фигуры и является их своеобразным эстетическим выражением. Проблема “пути” в поэзии Брайанта имеет глубокие национальные корни, тесно связана с особенностями исторического и культурного развития США. В русле мощного потока нативизма лежат многочисленные стихи Брайанта о природе и истории своего континента, которые являются результатом своеобразного путешествия по стране, экскурсов в ее прошлое и будущее, зарисовок ее настоящего. Давние национальные истоки имеет и другой тип “путешествия” у Брайанта — “внутреннего путешествия”, духовных исканий, страстных поисков истины, смысла бытия. Самоуглубленность, напряженные нравственные поиски, настойчивое стремление любой ценой дойти до истины, “снять покровы” характеризуют ново-английскую духовную традицию, от ранних пуритан до Эмили Дикинсон.

Сам способ движения к истине, каким пользуется Брайант, обладает ярко выраженными национальными чертами, также связанными прежде всего с традицией пуританства. Это путь восхождения духа — от конкретного к абстрактному, от единичного — к

общему, от внешнего — к внутреннему. Путь трансцендентально-эмблематического истолкования природы, который Брайант, подобно Эмерсону, унаследовал от своих предков-пуритан, позволяет ему обретать глубочайшие духовные истины, “читать” важнейшие законы бытия, не отрывая взгляда от внешней стороны мира, от самых мелких и обыденных явлений природы и фактов человеческой жизни.

Метафоры “пути” определяют проблемно-тематический, образный и сюжетно-композиционный уровни поэзии Брайанта. Проблема “пути”, то есть судьбы человека в мире, судьбы страны и человечества в целом — центральная в его творчестве. Ею диктуется обращение к теме смерти и жизненного пути, к теме природы как его рамок и условий, как обоснования и оправдания национального социально-нравственного прогресса, как своеобразного посредника между человеком и высшими духовными силами. Общение с природой — путь к очищению и духовному самосовершенствованию, к пониманию величайших истин бытия. Размышления о линии развития, избранной Соединенными Штатами, о возможности прогресса человечества лежат в основе политической лирики поэта, его интереса к истории, к защите дела свободы в странах Западной Европы и Центральной Америки.

Многие стихи Брайанта строятся как своеобразные путешествия либо во времени (“Источник”, “Ручеек”), либо в пространстве (“Облаку”, “Гимн Полярной звезде”). Композиция других произведений определяется движением поэтической мысли от внешнего к внутреннему, от поверхности ввысь, как сказал бы Торо, или вглубь, как понимал это Мелвилл, из области предметного мира в сферу духа.

“Пограничность” позиции Брайанта, предопределенная в свою очередь переходным характером его эпохи, сосредоточенность на проблеме пути своей страны и человечества в целом обусловили глубокий историзм поэтического мышления лирика, важные особенности художественного времени его произведений. Временная организация многих стихотворений Брайанта продиктована ощущением необходимости проследить связи прошлого, настоящего и будущего. Отсюда — неразрывное сочетание трех планов изображения, трех временных пластов; отсюда и стремление к воплощению единства конкретно-исторического и вечного.

Анализ образного мира лирики Брайанта убеждает нас в необходимости вновь обратиться к понятию “пути”, к семантическому полю этого слова и словам близких семантических рядов. Метафора пути воплощена группой символов, включающей все излюбленные образы поэта, ставшие “сквозными” в его творчестве: реки (потока, ручья), облака, ветра, природных циклов, улетающей вдаль птицы, постепенно поглощаемой пустыней горизонта, каравана или беско-

вечной вереницы людей, дороги, одиноких скитальцев. Знаменателен интерес Брайанта к образам, передающим различные “переходные периоды” в жизни природы и человека, — сумерек, заката как промежуточного состояния между солнечным днем и темной ночью; короткого предрассветного периода как перехода от ночи к сиянию дня, когда луна тает в почти незаметно светлеющем небе; осени в особые ее моменты — последних ясных дней или неожиданного проблеска тепла перед долгой холодной зимой; ранней весны, лишь отдаленно предвещающей пробуждение природы. Даже цветы, изображаемые Брайантом, — это цветы скромные, одинокие, распускающиеся неодновременно с другими, тоже в период перехода — от зимы к весне ранние (желтофиоль) либо, напротив, поздние, последние перед наступлением зимы (махровая горечавка, голубеющая в голом осеннем лесу, уже покинутом птицами). Рассмотренные под таким углом зрения, все эти образы складываются в единую систему и становятся важным ключом к пониманию мироощущения поэта.

Период достижения Брайантом творческой зрелости, когда были созданы наиболее значительные, самобытные его произведения, — 20–30-е годы, на которые приходится пик нативизма, мощного культурного движения в рамках американского романтизма, задачей которого было художественное освоение национальной природы и жизни. Если классическими представителями нативизма в прозе США были Ирвинг и Купер, в живописи — мастера “Гудзонской школы”, то в поэзии нативизм связан с именами Брайанта, Уитгера, Лонгфелло, поэтов-трансценденталистов и Лоуэлла. Брайанту принадлежит честь первооткрывателя. В его поэзии представлены все основные направления исследования национальной действительности и связанные с ним темы — в первую очередь, наиболее широко и наиболее ярко, освоение американской природы, изображение индейцев и воссоздание их легенд, воскрешение событий истории государства, героических времен Войны за независимость, идеалы демократии и республиканизма, весь комплекс политических идей, с которыми в те годы ассоциировалась сущность общественного строя США, предназначение Америки, ее роль в историческом прогрессе человечества.

Брайант был первым поэтом США, который сделал родную природу основным объектом художественного изображения. Он вспоминал, что с раннего детства был “восторженным созерцателем природы”. Потребность в общении с ней сохранилась у поэта до глубокой старости. Лирику Брайанта питают преимущественно впечатления американского ландшафта, флоры и фауны. Непосредственность восприятия — одно из высших достоинств его пейзажной лирики. Глубоко лиричные пейзажные зарисовки Брайанта отмечены безошибочно узнаваемым местным колоритом. Перед читателем предстают девственные леса Америки, ее

горы, прерии, “царственный Гудзон” и скромная река Грин. В стихах Брайанта живут не традиционные жаворонки и соловьи, а сойка и пересмешник, пума и койот, маис и дынное дерево. Из его произведений можно почерпнуть достоверные сведения о временах года и их характерных особенностях в разных районах страны, о растениях, повадках птиц и зверей, описанных со скрупулезной точностью. Некоторые стихотворения Брайанта представляют собой поэтические рассказы о каком-либо растении, цветке (“Желтофиоль”, “Махровой горечавке”), птице (“Роберт из Линкольна”) или реке (“Река Грин”).

Лирику Брайанта в целом отличает подчеркнуто выраженная национально-историческая конкретность пейзажа, не свойственная в равной мере никому из поэтов 10–20-х годов. Он не только точен в изображении растений и животных. Описывая осень или зиму, весну или лето, он указывает приметы, характерные именно для того или иного месяца в определенном регионе страны. О стремлении к национально-исторической и географической конкретности пейзажа свидетельствует и тематика его произведений. Брайант особенно знаменит как певец золотисто-багряной осени — времени года, самого прекрасного в Новой Англии и, вероятно, в наибольшей степени выражающего ее дух.

Важно отметить, что Брайант был поэтом не только Новой Англии, но всей Америки. Он стремился охватить в своей поэзии всю обширную территорию страны. Пейзажи, предстающие в его лирике, весьма многообразны; они образуют некую общую картину Соединенных Штатов. В качестве примера можно привести ландшафт из сонета “Коулу, художнику, отъезжающему в Европу”. В нем поэт призывает своего друга среди прекрасных европейских пейзажей, под “дальними небесами” сохранить “живой образ” родной страны и приводит ряд характерных деталей — одинокие озера, “саванны, где бродит бизон”, увитые растениями скалы, величественные реки, “осеннее пламя беспредельных лесов”. Брайант воспел не только рощи, горы и фермы Новой Англии, но и ландшафты Запада — величественные прерии, и был в этом смысле пионером в поэзии, как Купер в прозе (“Прерии”, “Охотник прерий”). Свободное движение белого стиха, каким написана поэма “Прерии”, передает масштабы изображаемого и чувства, пробужденные им в душе поэта. Образы сменяют друг друга, как волны океана, с поверхностью которого Брайант, как и Купер в одноименном романе, сравнивает прерии.

Вот где приволье дикое: на этих
Лугах некошенных и безграничных,
В английском языке им нет названья,—
То прерии. Я в первый раз их вижу,

Свободой дышит грудь, и взор парит
В просторах бесконечных.

(перев. М. Зенкевича)

Родная природа в изображении Брайанта, как правило, дружелюбна к человеку. Даже сумрачные леса не несут опасности, но, напротив, дарят покой и отдохновение (“Лесной гимн”). В одном из самых известных ранних стихотворений, “Надпись перед входом в лес”, Брайант приглашает читателя вслед за ним углубиться в лесную чащу и приобщиться к покою и благодати, которые скрыты в ней. Неторопливая поступь белого стиха пробуждает чувства, какие может вызвать в душе человека сама природа:

... войди в обитель
Природы, в этот лес. В тени покойной
К тебе покой вернется; лёгкий бриз,
Качнувший лист, покажется бальзамом
Измученному сердцу, и оно
Свою тоску в обители людской
Забудет разом.

(перев. С. Таска)

Пейзажная лирика Брайанта примечательна редким сочетанием философичности и конкретности наблюдения и воспроизведения предметного мира. Конкретно-образное воплощение философской идеи придает ей художественную достоверность, она облекается плотью. Духовная связь человека и природы возникает в результате непосредственного общения с нею, и достоверность передачи этого опыта подтверждает истинность философской мысли.

Для Брайанта важна идея одухотворенности вселенной, родства всего сущего в мире природы. На лоне природы человек не может быть одинок. Эта мысль звучит в начале стихотворения “Танатопсис”:

С тем, кто понять умел язык природы
И в чьей груди таится к ней любовь,
Ведет она всегда живые речи.
Коль весел он — на радости его
Найдется в ней сочувственная радость.
В часы тоски, тяжелых скорбных дум,
Она своей улыбкой тихо гонит
Печали мрак с поникшего чела.

(перев. А. Плещеева)

Поэт всегда находит в природе верного друга, готового понять его и встретить сочувствием и приветом:

Когда я был
Наедине с природой, был я с той,
Кого давно так близко я узнал,
Кто никогда не порицал меня
За то, что у постылых мне забот,
Столь высоко ценимых миром, я
Часы украл, чтоб с нею говорить.*

Как и любой истинный друг, природа дорога ему в любом облике — и суровой зимой, и хмурой осенью, когда пейзаж мрачен и неприветлив (“Зимний этюд”).

Природа, в которой Брайант усматривал нравственное начало, благотворно воздействует на человека уже тем, что позволяет ему правильно представить себе соотношение вещей в мире и свое собственное место во вселенной. В природе поэт находит ту меру вещей, тот критерий, который должен постоянно прилагаться к человеческой деятельности, чтобы выявить ее истинный смысл. Эта мысль выражена в пронизывающей его поэзию антитезе великой, прекрасной и вечной природы и краткой, часто суетной жизни человека (“Ручеек”, “Танатописис”, “Среди деревьев”); она определяет многие пространственно-временные характеристики поэтического мира Брайанта. Поколения людей сменяют одно другое, а природа остается неизменной в своем процессе вечного возрождения (“Ночное путешествие реки”, “Аппенинам”). Среди вековых деревьев поэт ощущает присутствие духа Прошлого, духа вечности, ибо древний лес, который был и еще будет свидетелем жизни и смерти многих поколений людей, не имеет истории, подобной человеческой (“Среди деревьев”). Понятие истории здесь оказывается в известной мере противопоставленным понятию вечности, даже времени — природа как бы выключена из сферы времени.

Особенно охотно в такой функции Брайант использует образ реки, вообще занимающий важное место в его творчестве. Река, ручей символизируют вечность природы, ее вечную молодость и непрекращающееся движение. Эти образы позволяют передать диалектику стабильности, постоянства и вечной изменчивости (“Сцена на берегах Гудзона”, “Река Грин”, “Ручеек”, “Поток жизни”, “Ночное путешествие реки”). Вне движения река не может существовать, как и ветер, образ которого также часто встречается в лирике Брайанта (“Ветер, остановившийся отдохнуть...”, “Голос осени”).

* Помимо специально оговоренных случаев, переводы стихотворений Брайанта принадлежат автору главы.

Философия природы, определяющая своеобразие пейзажной лирики Брайанта, содержит немало существенных положений, общих с трансцендентализмом. При имеющихся различиях принципиальное сходство между Брайантом, Эмерсоном и Торо заключается в том, что путь к родной природе для них — это не только перемещение в пространстве, но и “путешествие внутрь”, путь к познанию себя и мира в себе.

Значительное место в поэтическом освоении Америки, принятом Брайантом, занимает индейская тема. Ее трактовка в поэзии Брайанта носит различный характер на разных этапах творчества поэта и отличается степенью глубины. В ранних своих опытах Брайант разрабатывал эту тему в духе сентиментализма. В более зрелом творчестве можно выделить группу стихотворений, в которых поэт обращается к индейскому фольклору и перелагает отдельные индейские предания, связанные с определенной местностью, а также группу баллад, в большей или меньшей степени опирающихся на индейский материал (“Гора Монумент”, “Белоногая лань”, “Легенда делаваров”). Описание жизни индейцев в девственных американских лесах обладает у Брайанта отчетливо выраженными чертами романтической утопии (“Индеец у могил своих предков”, “Раскрытая могила воина”).

Наиболее полное, “комплексное” освоение национальной действительности достигается в своеобразных стихах-обозрениях, в которых изображение неповторимости американской природы сочетается с обращением к национальной истории (“Прогулка на закате”, “Прерии”, “Источник”). Нативизм здесь обретает подлинную глубину и зрелость благодаря синтезу национальных тем в адекватной ему поэтической форме. Деятельность Брайанта как крупнейшего представителя нативизма в поэзии США первой половины XIX в. имела огромное значение для последующего развития американской лирики. Широта и точность воспроизведения национальной действительности, глубина ее исторического осмысления позволяют уподобить его заслуги в этой области вкладу Ирвинга в развитие американской новеллы и Купера — в развитие романа. По стопам Брайанта в художественном воссоздании американской природы в значительной мере пошли Эмерсон, Уитмен и многие другие поэты.

Одна из центральных тем философской лирики Брайанта, как уже говорилось, — тема пути человека в мире, его судьбы, жребия. Глубокие раздумья, постановка сущностных проблем бытия — жизни и смерти, места человека во вселенной — напряженный интерес к этическим вопросам, к вечной борьбе Добра и Зла в мире и обращение к жанру медитации в США берут истоки в пуританской традиции, имевшей исключительное значение для

формирования духовного климата Новой Англии, национального сознания американцев.

Генетически творчество Брайанта восходит к пуританской традиции, и пуританизм всегда оставался важным компонентом его мировоззрения, хотя сама пуританская традиция значительно переосмыслена и преобразена им. В поэзии Брайанта она проявилась в выборе тем, жанров, в особенностях образности и стиля. С нею связан основной эмоциональный тон лирики поэта — тон сдержанного, порой даже сурового благородства, и особая, несколько отстраненная авторская позиция. Важные свойства его поэтики обусловлены традицией “чтения” вселенной, берущей истоки в пуританстве и оригинально продолженной теорией соответствий Эмерсона и философской символикой природы у Торо. Параллелизм в изображении мира человека и мира природы, жизни физической и духовной, широкая система уподоблений этих миров — важнейшие черты поэтики Брайанта. Часто его разработки темы весьма тонки, благодаря чему равновесие сфер образной предметности и отвлеченного осмысления остается ненарушенным.

Путь человека, как его представляет Брайант, — это путь одинокого преодоления трудностей бытия и страха смерти, но путь, не лишенный смысла, цели, света. Одинокое преодоление пути и ответственность за него — темы многих наиболее значительных и самобытных стихотворений поэта. В лирике Брайанта сделан акцент на общности человеческого жребия: все люди проходят один путь, и в этом смысле они наделены общей судьбой, но каждый проходит его в одиночку. Эта диалектика прекрасно воплощена в “Танатописе”, где множеству, представленному различными образами (“племен”, опочивших в земле, “миллионов” покоящихся тел, “бесчисленного каравана”, движущегося в царство смерти), противопоставлена одинокая душа, личность, которой трудно смириться с неизбежностью своего бесследного исчезновения, полной и безвозвратной аннигиляции. Каждый вынужден сам для себя решать ключевые вопросы бытия, определить смысл жизни, преодолеть страх смерти и с достоинством принять общий удел. Эта идея звучит в финале “Танатописа”.

Брайант признает присутствие высшей, благосклонной к человеку, справедливой силы, которая направляет его путь в жизни, ведет к единой, благой цели (“К водяной птице”, “Людная улица”). Во втором из названных стихотворений за описанием чрезвычайно разнообразных, случайно пересекающихся или не соприкасающихся вовсе людских судеб следует утверждение, что их объемлет великая любовь Бога, что бесцельные на первый взгляд пути сливаются в единый поток, стремящийся к назначен-

ной цели. Та же вера слышна в финале одного из известнейших стихотворений Брайанта “К водяной птице” (“To a Waterfowl”):

Когда плыву один
В бескрайнем море жизненных тревог,
Мне помогает верный путь найти
Тот, кто тебе помог.

(Перев. Ш.Борим)

В этом стихотворении, как и во многих других, находит выражение мотив одинокого противостояния человека вселенной, который определяет некоторые важные особенности художественного времени и пространства в философской лирике Брайанта. Здесь возникает иной, чем в пейзажной лирике, аспект соотношения человека и природы. Человек как носитель духа несоизмеримо мал и слаб сравнительно с необъятной и безразличной или даже враждебной к нему вселенной. В стихотворении “К водяной птице” рождается ощущение бездонности пространства (“бездна небес”, “беспредельное небо”) и его недружественности к одинокому страннику: оно подчеркнуто тщательно подобранными эпитетами (“пустынный и безграничный воздух”, “холодная разреженная атмосфера”). Одинокий человек на вершине скалы, у кромки безбрежного океана, в безграничных просторах прерий, наедине с могучим ураганом — вот ситуации, часто встречающиеся в стихах Брайанта. Особое значение при этом приобретает эстетическая категория возвышенного.

В ряде стихотворений Брайанта человек кажется одиноким и затерянным во вселенной. Это ощущение усиливается благодаря дополнительным эффектам темноты, неопределенности очертаний, исчезновению контуров. Такие образы создаются, например, в стихотворениях “Земля” и “Путь жизни”:

Полночный мрак окутал небеса,
И тяжестью на плечи мне легла
Его густая тень. Напрасно взор
Усталый ищет формы...

(“Земля”)

Под тающей луной иду в ночи
И думаю о жизни — в этот час
Все зыбко и обманывает взор,
И западни подстерегают нас,
И проблески луны едва скользят,
И мир смертельным холодом объят.

(“Путь жизни”)

Фраза, завершающая “Прерии”: “Я один в пустыне”, — выражает важный аспект понимания Брайантом проблемы соотноше-

ния человека и природы. При таком ее восприятии отнюдь не возникает стремления к слиянию с природой. По удачному выражению американского критика А.Маклина, “Брайант не был, подобно Уитмену, эмоционально или интеллектуально готов к оптимистическому броску в благожелательный космос”². Ново-английский поэт может, как и Уитмен, лежа “на груди Земли”, слушать ее голос, но его интимный контакт с Землей лишен чувственного оттенка, и возникающий образ менее всего наводит на мысль о теплых материнских объятиях. У Брайанта возникает совершенно иная цепь ассоциаций. Поэт вспоминает об ушедших дорогих ему людях:

Могилы их вдали,
В горах, однако, если я прильну
Один, во тьме, к груди твоей, Земля,
Я чувствую, что обниму их прах.

Человек затерян в пространстве и беспомощен перед всеограждающей силой времени. Его бытие конечно. Не только индивидуумы, но целые народы, цивилизации бесследно исчезают в бездне времени, в необъятном царстве Прошлого. Брайант находит сильные и оригинальные образы для выражения этой идеи в произведениях “Прошлое” и “Река времени”. В поэме “Река времени” возникает картина всемирной катастрофы, вселенского катаклизма, напоминающая апокалипсические видения, изображения всемирного потопа. Весьма вероятно, что истоки космизма поэтического видения Брайанта, его тяготения к предельному расширению художественного времени и пространства восходят к Священному писанию. Образ реки времени расширяется на протяжении поэмы, становится все более масштабным. Это произведение имеет трехчастную композицию, представляет три сферы: настоящее, прошлое и будущее. В финале получила выражение характерная для Брайанта уверенность в том, что будущее человечества окажется счастливее настоящего,— уверенность, в основе которой лежали религиозно-философские и социально-политические убеждения поэта.

Подавляющее большинство стихотворений Брайанта, трактующих тему бренности жизни, слабости человека, завершается светлой нотой. Поэт находит в мире природы выразительные образы, символизирующие быстротечность и хрупкость человеческого бытия: тумана, который стелется по земле, как будто не желая расстаться с нею, но потом тает в воздухе, оторвавшись от нее (“К Земле сыны Земли стремятся”), снежинок, стремительно пронесшихся в бурном полете и канувших во мглу озера (“Метель”). Символом надежды, веры в торжество света и счастья в лирике Брайанта становится образ

рассвета, сияющего дня (“Путь жизни”, “Когда лучом дневного света уж озарится небосклон”).

Размышляя о земном пути человека, Брайант вновь и вновь обращался к теме смерти; исследование этой темы было необходимо ему для ответа на вопрос о смысле жизни, о выборе жизненного пути, о месте человека в мире. Получая в творчестве Брайанта своеобразное решение, она связывает поэта с давней национальной традицией, от авторов пуританских элегий до Эмерсона, По, Уитмена и поэтов США XX в. Тема смерти имеет в поэзии Брайанта различные аспекты. Порой она рассматривается в традиционно-протестантском, порой — в пантеистическом плане. Описание смерти как момента в естественном биологическом процессе может сочетаться с христианской идеей вознаграждения за праведную жизнь. Поэт стремится понять смерть как неотъемлемый элемент бытия, пытается найти место смерти в вечном потоке жизни, но в разных стихах и на различных этапах творчества делает это по-разному.

Смерть обнаруживает принципиальное отличие кратковременного существования человека от вечного бытия природы. При всей обоснованности характерных для Брайанта параллелей между осенью и старостью, в природе за осенью и зимой следует весна, а человек исчезает из этого мира безвозвратно. Покинув реальный мир, он продолжает жить лишь в сознании близких. Гармония, порождаемая чувством родства с природой, сменяется трагическим диссонансом в случае гибели кого-то из родных. Самые прекрасные пейзажи лишаются части своей прелести, когда поэт не может больше делить радость любования ими со своей прежней спутницей (“Октябрь, 1866”, “Солнце мая льет янтарный свет”).

Мысль об утрате “я”, о буквальном смешении того, что некогда было личностью, с лишенным сознания макрокосмом, заставляет содрогнуться. Брайант не пытается смягчить драматизм этого процесса, напротив, он подчеркивает его, вводя в “Танатопсисе” и “Земле” сходные снижающие образы: в первом стихотворении человек становится после смерти “братом бесчувственному комку земли”, во втором — погибшие родные “спят, смешавшись с бесформенным прахом, который попирают пасущиеся стада”. Однако идеи романтического пантеизма помогают Брайанту преодолеть драматическое противоречие. Человек, завершая личностное бытие и растворяясь в природе, не исчезает вполне, ибо, соединившись с другими элементами природного мира, продолжает оставаться частицей земного бытия и в этом смысле приобщается вечности, поскольку природа вечна. В пантеистическом духе тема смерти решается в “Июне”, “Двух могилах”, в значительной мере — в “Танатопсисе”, в стихотворении “Октябрь, 1866”.

“Июнь” — одно из лучших стихотворений Брайанта, вызвавшее восхищение Эдгара По. В нем речь идет о смерти самого поэта, и личностный момент придает произведению особую силу и проникновенность. С удивительной любовью описывая напоенный солнцем летний пейзаж, он мечтает умереть в такой же ясный день (любопытно, что стихотворение оказалось своеобразным пророчеством — Брайант, действительно, умер в июне, и похороны его состоялись солнечным летним днем). Поэт понимает, что исчезновение его личности не нарушит гармонии природы, не погасит прелести жизни, и это радует его. Он не сможет больше присутствовать на вечном празднике бытия, но ощущает себя его участником, потому что друзья услышат его голос в дуновении ветра, шелесте листьев и пении птиц, он внесет свою лепту в этот праздник хотя бы зеленью своей могилы — в ней будет и его частичка.

В каком бы аспекте ни трактовал Брайант тему смерти, оптимистическое ее приятие оставалось неизменным. С одной стороны, христианская вера делала его возможным ввиду надежды на последующее воскресение и справедливость божьего суда (“Гимн смерти”, “Блаженные плачущие”, “Прошлое”, “Будущая жизнь”, “Возвращение молодости”, “Облако в пути”, “Жизнь, которая есть” и др.). С другой — в духе пантеистической философии поэт видел возможность продолжения внеличного существования после растворения в мире природы, откуда и пришел человек. Существовали и нравственный, и социально-политический аспекты решения проблемы. Мир, как видит его Брайант, есть арена “грандиозной битвы между добром и злом”, человек — непременный участник этой битвы. Он должен быть активен в защите добра, справедливости, и тогда дело его будет продолжено и после его смерти, и он обретет бессмертие в его реализации, в деятельности других. Таков пафос стихотворений Брайанта, посвященных памяти радикала У.Леггета и президента Линкольна.

Человек должен достойно выполнить свой долг. Призыв к гражданскому мужеству отчетливо прозвучал в программном произведении поэта “Поле битвы”, где сильно выражено автобиографическое начало. Воспоминания о тяжелом одиноком пути защиты правды, своих принципов, на какой ему неоднократно приходилось вступать в редакторской деятельности, борьбе против конформизма слышны в его сопоставлении физической храбрости, доблести, проявленных в сражении, и реже встречающихся гражданского мужества, моральной стойкости, необходимых в общественных схватках. “Правда, поверженная в прах, восстанет вновь”, — с непоколебимой убежденностью восклицал поэт. Тот, кто пойдет путем Правды, обретет бессмертие: за ним последуют другие, торжество общего дела станет и его победой — победой

не только над врагами, но и над ограниченностью возможностей каждого, над конечностью индивидуального пути:

Другой твой меч тогда возьмет,
 Другой твой флаг сожмет в руках,
 Труба победу пропоеет
 Над местом, где лежит твой прах.

Понимание проблемы пути человека в мире и ее осмысление в поэтической форме демонстрируют своеобразие Брайанта — мыслителя и поэта, гуманиста, никогда не терявшего веры в достоинство человека, несмотря на его слабость, убежденного в ответственности личности за избранную дорогу и сказавшего об этом в прекрасных стихах, исполненных сурового благородства.

Яркую страницу творческой биографии Брайанта представляет собой политическая лирика. Продолжая традицию американской политической поэзии предшествующего периода, Брайант вместе с тем выступает как новатор. Главные идеи, питавшие это направление его лирики, оставались в своей основе неизменными. Это принципы свободы — личной и национальной. Именно они определяли его гражданскую позицию и в общественной деятельности, и в политической лирике. Свобода, полагает Брайант, непобедима — никакая темница, никакие оковы не властны погубить ее (“Древность свободы”). Эта мысль пронизывает стихи и о национально-освободительном движении европейских стран, и о родине, и аболиционистскую лирику, которую можно выделить особо.

В 20-е годы Брайант публикует ряд стихотворений, посвященных греческому народу: “Резня в Хиосе”, “Греческая амазонка”, “Защитник Греции”, “Греческий мальчик”, “Союз Юпитера и Венеры”. Трагедии испанцев посвящены стихи “Испания”, “Ромеро”, “Рождество в 1875”, освободительной борьбе итальянского народа — гимн “Италия”, защитникам независимости Перу — “Перуанская девушка”. В стихах о Греции, Испании, Италии поэт воспекает героину освободительной борьбы. В некоторых из них находит яркое выражение романтическое восприятие истории. Стихи Брайанта о Греции создавались под явным влиянием поэзии Байрона, в особенности “Паломничества Чайльд-Гарольда”. Стиль “греческого цикла” отличает высокая степень экспрессивности, которая усиливается введением антитезы, живописных символов, гиперболы, повторов, особой музыкально-ритмической организацией стиха.

Наряду с темой национально-освободительных движений народов Европы, большое место в политической лирике Брайанта занимает тема родины — ее истории, ее места в современном поэту мире, ее будущего. В решении этой темы он продолжает традицию гражданской поэзии США конца XVIII — начала

XIX веков. Стихотворения “Семьдесят шестой”, “Песня мэрионцев” и “Парни с Зеленой Горы” призваны увековечить героические события Войны за независимость. Коллективным героем “Песни мэрионцев” является отряд генерала Мэриона, который прославился неожиданными смелыми атаками против британской армии в Южной Каролине. Стихотворение “Парни с Зеленой Горы” прославляет подвиг вермонтцев под командованием Итена Аллена, захвативших в мае 1775 г. британский порт Тикондерога. “Семьдесят шестой” посвящен героям Конкорда и Лексингтона. Все эти стихи напоминают массовую американскую поэзию военных лет. Их сближают с нею ритмико-интонационный строй (песенный, маршевый ритм, четкая ритмическая структура), простое синтаксиса и лексики. Прямое динамичное повествование (в двух из трех стихотворений — от имени самих участников событий), живые конкретные зарисовки позволяют передать внезапность нападений мэрионцев и напряженную атмосферу ночи, предшествующей захвату Тикондероги. В создании образа коллективного героя находит выражение демократизм поэта, то же понимание Войны за независимость, которое определило выбор героя в романах “Шпион” Купера и “Израэль Поттер” Мелвилла.

Брайанта можно назвать одним из пионеров аболиционистской поэзии в США — он обращается к теме рабства еще в середине 20-х годов (“Африканский вождь”). Расцвет его аболиционистской лирики связан с Гражданской войной (см. главу “Литература Гражданской войны” в томе III наст. изд.). Прогрессивный редактор-поэт был убежден в безоговорочной правоте дела северян. В редакционных статьях, стихах и речах он активно поддерживал политику Линкольна и требовал самых решительных действий против южных штатов. Написанные в 1861 г. стихотворения Брайанта “Еще нет” и “Призыв нашей страны” содержат страстный призыв к борьбе. Она означала для поэта защиту тех идеалов, на которых зиждется здание американской демократии, тех непреложных принципов, за которые сражались предки. “Призыв нашей страны”, построенный в форме прямого обращения к народу Америки, во многом близок знаменитому “Бей, барабан” Уитмена. Как и Уитмен, Брайант обращается в первую очередь к людям труда — именно на них страна может опереться в трудную минуту:

Ты отложи топор пока
И плуг оставь до мирных дней:
Ружье и лезвие клинка
Твоей стране сейчас нужней.
Рука, привыкшая писать,
Оставить мирный труд должна;
Она сумеет оседлать
И в бой направить скакуна.

В стихах “Созвездия”, “Возвращение птиц” и “Моя осенняя прогулка”, написанных незадолго до конца Гражданской войны, ораторско-декламационный стиль сменяется лирико-медитативным. Исход войны был уже ясен, необходимость в агитации отпала, на смену ей пришла ретроспекция. В этих трех произведениях переданы чувства всего народа: победа Севера несомненна, но она сопряжена с огромными потерями, скорбь о них омрачает торжество.

Через год после завершения войны Брайант восславил великую победу в торжественной оде “Смерть рабства”, которую называли “национальным гимном благодарения”. Рабовладение олицетворено в устрашающем образе “великого Зла”, державшего в оковах миллионы существ, безразличного к человеческим страданиям. Возникающий в последней строфе своеобразный памятник рабовладению со всеми его ужасными атрибутами должен служить предостережением грядущим поколениям.

Как у многих романтиков, понятие свободы у Брайанта несет одновременно и конкретный, и всеобщий, универсальный смысл. Оно современно и вместе с тем выходит за пределы определенного времени, осмысливается в широком историческом и философском аспекте. Следуя традиции Байрона (в особенности в стихах о национально-освободительном движении), Брайант создал оригинальные образцы политической поэзии. Характерная черта его лирики, сближающая его с Уиттьером и Лонгфелло, заключается в особом внимании к нравственному аспекту политической проблематики, что естественно и даже почти неизбежно для поэта, чье творчество формировалось в условиях ново-английской духовной жизни. Риторический стиль ряда произведений Брайанта обнаруживает влияние национальной традиции ораторского искусства (“Еще нет”).

Гражданская поэзия Брайанта полна волнения, страсти. Диапазон его лирической эмоции весьма широк — от проникновенного лиризма до гневного ораторского пафоса. Политическая поэзия Брайанта отличается жанровым и стилевым многообразием. Наряду с относительно традиционными одами, она включает и песни, стилизованные под народные, и своеобразные лирические медитации. Разнообразна она и в плане ритмико-интонационной структуры. Брайант обращается к белому стиху, искусно использует различные формы строфики и метрической организации стиха, в наибольшей мере выражающие дух каждого стихотворения. Например, в оде “Древность свободы” неторопливый белый стих со свободным чередованием пауз как нельзя лучше соответствует атмосфере размышления. Своеобразна форма строфы в гимне “Италия”: чередование длинных и коротких строк позволяет выделить центральный лозунг “Италия должна быть свободной!” Удачно передана ритмическими средствами стремитель-

ность атак в “Песне мэрионцев”. Оригинальной особенностью политической лирики Брайанта является сопряжение политической проблематики с темой природы. Стихи, в которых роль природы особенно велика, можно отнести к наиболее удачным созданиям автора (“Возвращение птиц”, “Моя осенняя прогулка”).

Брайант внес большой вклад в развитие национальной литературы не только как один из первых поэтов-романтиков США, но и как теоретик и критик, автор первых в стране работ о природе поэзии и сущности поэтического творчества. Его поэтическая теория представлена в четырех “Лекциях о поэзии” (*Lectures on Poetry*, 1825–1826, публ. 1884), в предисловии к “Библиотеке поэзии и песни” (*A Library of Poetry and Song*, 1870), в многочисленных критических статьях, рецензиях и стихотворениях. “Лекции о поэзии”, прочитанные молодым американским лириком в обществе “Атенеум”, представляют собой первую в США попытку дать систематическое изложение основных проблем поэтической теории и очерк развития поэзии в стране. В этих лекциях — “О природе поэзии”, “О значении и пользе поэзии”, “Поэзия в наш век и в нашей стране”, “Об оригинальности и подражании” — исследуются природа поэзии в сопоставлении с другими видами искусства и ее значение в обществе, воображение и его роль в поэтическом творчестве, соотношение поэзии и науки, поэтическая образность и язык поэзии, традиции и новаторство в литературе.

Выбор проблем был продиктован литературной ситуацией, сложившейся в США в то время, задачами, стоявшими перед молодой национальной поэзией. Общее состояние американской поэзии первых десятилетий XIX в. свидетельствовало о том, что она находилась еще на самой ранней стадии развития. Журналы были полны поэтических сочинений целой армии стихотворцев, но настоящего поэта среди них не находилось. Если учесть общий любительский статус американской лирики первых десятилетий века, низкий профессиональный уровень большинства авторов тех лет, подражательность, с одной стороны, и несамостоятельность американской критики этого периода — с другой, то ценность эстетических поисков и критической деятельности Брайанта выступает особенно отчетливо. Наибольшее значение имели его труды 20–30-х годов. Деятельность Брайанта — теоретика и критика — сыграла большую роль в эпоху формирования романтического направления в США.

Теория поэзии Брайанта формировалась под влиянием различных факторов: идей классической поэтики, ассоциативной школы XVIII в. и романтической эстетики. Брайант доказывал, что поэзия играла и будет играть огромную роль в жизни общества. Подобно Ирвингу, Готорну, Эмерсону, он ощущал враждебность американского прагматизма и утилитаризма самому духу поэзии.

Однако Брайант, как в конечном счете и Эмерсон, был убежден в возможности плодотворного развития в США поэзии и последовательно отстаивал эту точку зрения. Неиссякаемый источник поэтического, по его мнению,— повседневная жизнь человека и природы, которая и должна получить адекватное воплощение в поэзии. В понимании предмета поэзии проявился демократический характер эстетики Брайанта, который нашел выражение и в его требованиях к форме поэтического произведения. Он считал неотъемлемой чертой истинной поэзии ясность стиля, доступность ее любому читателю.

Для поэтической теории Брайанта характерен синтез морального и эстетического начал. Он утверждал, что поэзия обладает огромной воспитательной ценностью, возвышая и одухотворяя человека. Определяя природу поэтического творчества и характер воздействия поэзии на читателя, Брайант говорит о синтезе воображения, разума и чувства. Знаменательно, что он, как позднее и Эдгар По, подчеркивал активную роль воображения читателя, которым руководит поэт, искусно и без усилий направляющий его. Это не значит, однако, что на долю читательского воображения оставлено пассивное участие. Оно устремляется по пути, который поэт только указал, и из его стихотворных образов и поэтических намеков в свою очередь воссоздает стройные видения.

Особенности воздействия на воображение определяют отличие поэзии от изобразительных искусств. Сущность поэзии Брайант видит в том, что она является “побуждающим искусством”, ее основной инструмент — “подсказывающий намек”. С этим связана особая природа поэтического образа, которому не следует быть излишне детальным и определенным. Характеризуя поэзию, Брайант пишет, что самые удачные описания чаще всего достигаются несколькими мазками; сознанию передаются мимолетные внешние впечатления; несколькими штрихами обозначаются контуры: там луч света, здесь полоска тени. Именно такие яркие, выразительные мазки оказывают завораживающее действие на воображение, будоражат и, вероятно, преисполняют его гораздо большим восторгом, чем картины, написанные в мельчайших подробностях. Отмечая эту особенность поэтического образа, Брайант предвосхищает концепцию Эдгара По.

Романтическим стремлением освободить сердце и воображение поэта от внешних ограничений продиктованы призывы Брайанта покончить со слепым идолопоклонством перед установленными критикой канонами, которые лишь губят вдохновение и замыслы поэта. Духом романтизма проникнута обобщающая мысль Брайанта о сущности поэзии. Он считал, что для достижения ее цели достаточно, чтобы прекрасный слог, яркая образность, сильное чувство и ясная мысль в содружном действии волновали ум и

сердце читателя. А каковы были правила, которым следовал поэт, неважно.

Проблема оригинальности и подражания занимает особое место в эстетической теории Брайанта. Вопрос о традиции и новаторстве, важный для романтического искусства вообще, был чрезвычайно острым, даже болезненным для молодой американской литературы. Оригинальность понималась не только как индивидуальное своеобразие, но и как национальная специфика. Создание национально-самобытной литературы было возможно только при условии освобождения от эпигонства, от подражания английской традиции, при условии действительно творческого усвоения наиболее плодотворных идей европейской философии и эстетики. В отличие от подавляющего большинства американских критиков, Брайант обнаруживал разумную умеренность в решении вопроса о традиции и новаторстве. Предостерегая против разрыва с традицией, он подчеркивал большую роль преемственности на протяжении многовекового пути развития словесности, выразив свою мысль в форме блестящего афоризма: “Гениальность всегда стоит на плечах других талантов”. Вместе с тем он видел большую опасность для поэтов в стремлении к “рабскому копированию творений их предшественников”. Чтобы избежать прямого подражания, Брайант советовал молодым авторам брать лучшее у поэтов всех эпох и направлений. Осознавая опасность оригинальничания, Брайант, однако, как подлинный романтик, в антитезе “истовое подражание или безупречное стремление к оригинальности”, в конечном счете отдает предпочтение последнему. Забота о защите “оригинальности” — и отдельного поэта, и в особенности молодой национальной литературы — определяет основной пафос всей поэтической теории Брайанта: его представлений о предмете поэзии, о поэтической образности, о воображении, о языке и размере.

Брайант оказал немалую услугу американской поэзии разработкой проблем стихосложения. Он был автором первых в Америке работ, специально посвященных этим фундаментальным вопросам. Статья “Об использовании трехсложной стопы в ямбическом стихе” (“On the Use of Trisyllabic Feet in Iambic Verse”) была написана в 1811 г. Брайант практически заложил основы американской романтической поэтики. Дело, начатое им, продолжили Эмерсон, По, Уитмен.

Влияние Брайанта на современный ему литературный процесс во многом связано с его критической деятельностью. Его перу принадлежат многочисленные рецензии на поэтические, прозаические и даже драматические произведения американских и европейских авторов, своеобразные очерки о средневековой поэзии. Значительный интерес представляют речи Брайанта, подготовленные им по случаю смерти или юбилея виднейших деятелей американской и европей-



УИЛЬЯМ КАЛЛЕН БРАЙАНТ В ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ

Фотография

ской культуры: художника-”гудзонца” Т.Коула, Р.Бернса, Дж.Ф.Купера, В.Ирвинга, Гете. Самой существенной чертой эстетической программы Брайанта, определявшей все его оценки конкретных художественных явлений, как зарубежных, так и национальных, представляется ее демократический характер.

Круг проблем, к которым Брайант обращается в своей критической деятельности, и система категорий, которыми он оперирует, свидетельствуют о его восприимчивости к романтическим веяниям. В то же время следует отметить, что в Америке, в силу ее особых социальных и культурных условий, сами романтические идеи окрашиваются особой национальной спецификой. Она проявляется и в самом комплексе важнейших эстетических категорий, и в особом наполнении каждой из них — в частности, в постановке и решении проблем свободы творчества, литературной традиции, национальной самобытности искусства, занимающих центральное место в литературно-критических трудах Брайанта и его современников. Ключевые категории, определяющие пафос критической мысли Брайанта, — народность, естественность, простота, искренность, чувство, воображение. Они тесно связаны между собой. Утверждение свободы творчества, отказ от подражания, от следования раз навсегда принятым образцам предполагает важность непосредственного наблюдения, обращения к природе, а не к произведениям предшественников, опору на собственное воображение как основное средство постижения мира и источник художественных образов. Полетом воображения руководит чувство. Естественность, простота — категории, которые мыслятся Брайантом как некие соответствия эстетического и природного ряда. Помимо народности и демократизма, они сопрягаются с категорией природности.

Перспективы развития американской и мировой поэзии Брайант связывал с оригинальностью поэтических образов, простотой и естественностью языка и стихосложения. Важнейшее завоевание поэтов XIX в., по его мнению, заключалось в том, что они научились идти непосредственно к природе за своими образами, вместо того, чтобы брать их из сокровищницы, считавшейся общим достоянием поэтического цеха. Критика радовало исчезновение набора набивших оскомину “поэтических” фраз, которые помогали скрыть недостаток поэтического мастерства — завершить строку или обеспечить рифму, — освобождение белого стиха от окостеневших латинизмов и неуклюжих предложений. Многие критические выступления Брайанта были подчинены идее создания национальной литературы.

Творчество Брайанта несет в себе важнейшие особенности его исторической и литературной эпохи и открывает новый этап в истории американской поэзии. Чтобы правильно оценить его место в истории американской лирики, необходимо учитывать непосредственное

воздействие поэта на литературный процесс его времени и опосредованное влияние на национальную поэтическую традицию. Брайант показал современникам возможность развития самобытной поэзии в стране, подтвердив собственным опытом плодотворность опоры на национальный материал. Деятельность Брайанта-нативиста способствовала проникновению национального содержания и национального самосознания в американскую поэзию. Особое значение имеет его творчество для развития в США лирики, посвященной природе. Он открыл принципиально новые для Америки способы восприятия и изображения природы. Его лирика лежит у истоков ново-английской философско-поэтической традиции. Брайанта воспевали в стихах Хэллек, Уиттьер, Лоуэлл, Тэйлор. Его отличали Эмерсон и По. Ему отдавали должное Лонгфелло и Уитмен. Его звание “отца американской поэзии” имеет обоснование и в чисто практической области: он заботился о начинающих поэтах, оказывал им поддержку.

Роль Брайанта в развитии американской литературы заключена в совокупности всех видов его многогранной деятельности. Редактор влиятельного журнала, человек, наделенный сильным чувством гражданского долга, высокой принципиальностью, он был незаурядной фигурой в общественной жизни страны. Один из зачинателей романтического движения в США, Брайант был проводником романтической философии и поэтики. С его творчеством связан важный переворот в области поэтики и эстетической мысли. Брайант был одним из самых значительных американских критиков начала XIX в. (до Эдгара По) и оказал большое влияние на развитие поэзии и критики в США. Наряду с По, он заложил основы “классического” направления в американской романтической критике. В своих критических работах Брайант теоретически обосновывал возможность развития самобытной литературы в стране и поддерживал тех писателей и поэтов, произведения которых, по его мнению, обладали подлинным национальным своеобразием.

В старости Брайант, определяя свое место среди собратьев по перу, с никогда не изменявшей ему скромностью уподобил себя человеку, который нес фонарь в темноте, освещая дорогу другим, но наступило утро, и фонарь больше не нужен: его робкий свет теряется в лучах восходящего солнца. Даже если не оспаривать утверждения Брайанта о столь значительном превосходстве таланта его последователей, из этого образного сравнения ясно, сколь велики заслуги поэта-первопроходца перед романтическим движением в США.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Паррингтон В.Л.* Основные течения американской мысли. В 3-х тт. М., 1962, т. 2, с. 277.

² *McLean A.F., Jr.* William Cullen Bryant. N.Y., 1964, p. 43.

II. ТРАНСЦЕНДЕНТАЛИЗМ

*

ЛИТЕРАТУРА ТРАНСЦЕНДЕНТАЛИЗМА

С деятельностью трансценденталистов, прежде всего Эмерсона, основоположника и главы этой школы, зародившейся на исходе 30-х годов XIX в., связано самоопределение американского романтизма как литературного направления, опирающегося на философские и эстетические идеи, которые в сопоставлении с родственными европейскими доктринами выявляют несомненное своеобразие. Во многом это своеобразие предопределялось органической преемственностью трансцендентализма от пуританской традиции, прежде всего — этической: отсюда берет исток отличающая трансцендентализм интерпретация любых явлений общественной и даже естественной жизни как преломления этических законов, — взгляд, ни в чем не созвучный романтическим воззрениям на социум и природу, привившимся в Европе. С другой стороны, трансцендентализм возникает на гребне энтузиазма, вызываемого самой идеей демократии и ее практическим претворением в американском обществе. Этим предопределены и попытки приверженцев трансцендентализма обосновать провиденциальное назначение Америки в мире, и тот последовательный демократизм, который присущ всей трансценденталистской программе, включая и эстетическую.

Сформулировав на языке философии и эстетики основные положения, касающиеся романтического мироощущения и романтического художественного языка, как обе эти категории понимались в Америке, трансцендентализм оставил и собственное литературное наследие, отмеченное большим своеобразием, прежде всего жанровым. Авторитет трансцендентализма, как и объективное значение созданного Эмерсоном, а особенно Торо, способствовали исключительно плодотворному развитию таких жанров, как эссе, лирический дневник, натурфилософская поэзия, интеллектуальный трактат, историческая биография. Оставаясь в европейской литературе по преимуществу маргинальными вплоть до появления Ницше, который и как мыслитель, и как писатель испытал определенное воздействие трансцендентализма, в американском романтизме все эти жанры занимают центральное положение, какое длительное время не принадлежит, например,

роману, лирическому стихотворению или гротескной фантазии — формам, столь важным и дорогим для европейских романтиков. С трансцендентализмом впрямую сопряжен и свойственный американскому романтизму в заметно большей степени, чем европейскому, интерес к утопическим доктринам, от руссоизма до фурьеризма, причем они не оставались только умозрительными проектами, но нередко приобретали значение практических программ (одной из них явилась и предложенная М. Фуллер программа женского равноправия, оказавшаяся исключительно влиятельной в XIX в. далеко за пределами Америки).

Однако наиболее важным свершением, относящимся к деятельности Трансцендентального клуба и интеллектуалов, которые в него входили или были к нему близки, стало обоснование идеи соответствия материальных и духовных законов, явившееся фактом первостепенного значения для последующей эволюции американской литературы. В полной мере эти новаторские идеи были реализованы крупнейшими писателями, выступившими уже на втором, позднем этапе романтического движения, — Мелвиллом и Уитменом.

ТРАНСЦЕНДЕНТАЛИСТЫ

Трансцендентализм в Америке был частью движения романтического протеста, охватившего Европу и Америку в конце XVIII — первой половине XIX веков. В США эпоха романтизма началась позже, чем в Германии, Франции или Англии, что объясняется прежде всего особенностями исторического развития Америки. Достигнув берегов Нового Света, идеи таких писателей и мыслителей, как Шеллинг, Карлейль и Кольридж, дали на американской почве богатые всходы. По словам историка движения Г. Годдарда, американский трансцендентализм представлял собой “сплав платоновской метафизики с пуританским сознанием, сплав, который мог возникнуть только в определенное время, в определенных условиях, в специально подготовленной для этого почве”¹. Такой почвой стала Новая Англия середины 30-х годов XIX в., а точнее Бостон, где и возник так называемый Трансцендентальный клуб.

Клуб объединял группу ново-английских писателей и проповедников, чьи идеи составили целую эпоху в американской литературе и философии. На долю его участников выпали не только известность и восторженное поклонение молодежи, но и издевательства и насмешки. Само понятие “трансценденталист” возникло как презрительная кличка приверженцев доктрин, которые казались современникам чересчур туманными, а то и просто еретическими. Члены кружка поначалу именовали свое собрание “Симпозиумом” (знак приверженности платоновским идеям), затем Клубом Хеджа, но в конце концов было принято название, данное кем-то из недоброжелателей.

Первое (организационное) собрание членов кружка состоялось в Бостоне 19 сентября 1836 г. в доме унитариянского священника и писателя Джорджа Рипли. На нем присутствовали Джеймс Кларк, Теодор Паркер, Фредерик Хедж, унитариянские священники Сайрус Бартол и Фрэнсис Конверс — двоюродный брат Рипли, Ральф Эмерсон, его друзья Бронсон Олкотт и Орест Браунсон. За четыре года кружок собирался раз тридцать, большей частью в Бостоне — у Кларка, Рипли, Олкотта, Бартола — и в Конкорде у Эмерсона. Иногда выезжали в другие города Новой

Англии — Медфорд, Уотертаун, Уэст-Роксбери. Союз был основан на свободных началах, и на заседания приходили люди, не принадлежавшие к трансценденталистскому братству — аболиционист Сэмюэль Мэй, священник методистской церкви Эдвард Тэйлор, изображенный позже Мелвиллом в образе отца Мэппла, историк Джордж Бэнкрофт, редактор “Крисчиен экземинар” Джеймс Уолкер². Душой содружества стал Эмерсон. В его маленькой книжке “Природа” (1836) трансценденталисты нашли символ веры, а речи “Американский ученый” (“The American Scholar”, 1837) и “Обращение к студентам теологического колледжа” (“Divinity School Address”, 1838) закрепили за ним роль идеолога движения.

Среди единомышленников Эмерсона были люди самые разные: священник и музыкальный критик Джон Дуайт, сделавший журнал трансценденталистов “Харбинджер” ведущим пропагандистом музыкальной культуры в Америке; Уильям Эллери Чаннинг и два его племянника — поэт Уильям Эллери Чаннинг-младший, и Уильям Генри Чаннинг, христианский социалист и проповедник, издававший вместе с Джеймсом Кларком “Уэстерн мессенджер”, журнал, ставший еще до “Дайела” рупором трансценденталистских идей. Помимо убеждений, многие участники движения были связаны родственными узами. Бывали на собраниях клуба поэт из Сэйлема Джонс Вери, помощница Олкотта в его педагогических экспериментах Элизабет Пибоди, литературный критик и редактор “Дайела” Маргарет Фуллер. Однажды, в 1840 г., на заседании клуба появился Генри Торо, которому суждено было стать самым ревностным последователем Эмерсона.

Участники чаепитий у Рипли и Эмерсона превыше всего ценили независимость и оригинальность суждений. И все же многое их объединяло: то были общие литературные пристрастия (Карлейль, Кольридж, Гете были их кумирами) и сходные взгляды по основным философским вопросам. Им внушали тревогу оскудение духовности и грубый “материализм” американцев, слишком деловой подход к жизни, символом которого была бостонская Стейт-стрит — цитадель коммерсантов и юристов. Они, писал Ван Вик Брукс, восставали против “цивилизации, выросшей из коммерческих интересов и взаимной отчужденности людей, скупой отмеренности во всем, безграничного благоразумия, соглашательства и провинциальных мерок, прилагаемых ко всему на свете”³. Одним словом, они были романтиками, ценившими идеальные устремления, воображение и невысоко ставившими практичность, целесообразность и здравый смысл.

В 1836 г. трудно было предположить, что собрания группы интеллектуалов полагат начало движению, которое оставит глубокий след в истории американской культуры. Однако случилось

именно так. Книги, статьи, речи и проповеди трансценденталистов оказали огромное воздействие на общественное сознание, дали толчок формированию новых эстетических концепций, развитию американской философской мысли.

Идеология трансценденталистов сочетала в себе национальные и европейские черты. В их сознании происходит возрождение платонизма и неоплатонизма — как непосредственно через сочинения Платона, Плотина, Прокла, так и через немецкую классическую философию, впитавшую идеи античных мыслителей. На страницах диалогов Платона “Пир” (или “Симпозиум”), “Федр”, “Федон”, “Апология Сократа” они нашли подтверждение своим мыслям о двойственности человеческой природы, единстве мира, роли философа, путей совершенствования человека и общества. В платоновской утопии трансценденталисты искали ответы на волновавшие их вопросы: как вырвать мысль из плена плоти, изменить соотношение духовного и чувственного, как пробудить “божеское начало” в человеке. Платон, этот “великий посредник”, по определению Эмерсона, “способен построить мост, соединяющий городские улицы с берегами Атлантиды... Его мысль, как бы отвесно ни устремлялась ввысь, позволяет подняться с равнины к горной вершине”⁴. Но утопия, которую строили трансценденталисты, в отличие от платоновской кастовой системы, была потенциально доступна всем.

В творчестве Эмерсона, Торо, Олкотта прослеживается влияние платиновского учения об эманации, его мистических представлений, веры в единство Истины, Красоты и Добра. Они находили близкие им мысли у таких представителей европейской и восточной неоплатоновской традиции, как Джордано Бруно, Марсилио Фичино, Пико делла Мирандола, Беркли, Лейбниц, кембриджские платоники, Саади, Хафиз, Омар Хайям.

Большую притягательную силу имела для трансценденталистов и древнеиндийская философия. Однако интерес к Востоку относится к тому времени, когда основы учения были уже заложены, так что воздействие ее стало как бы вторичным. Им импонировали те черты брахманизма, которые в свое время оказали влияние на неоплатоников и легли в основу европейской идеалистической мысли: пантеизм, учение о всеединстве, переселении душ, о безличном абсолютном духе (брахмане) и тождественной ему человеческой душе (атмане). Эмерсона, Олкотта, Торо привлекало в древнеиндийской философии то, что помогало утвердить оптимистический характер их учения⁵.

Наиболее заметным, однако, было влияние немецкой идеалистической философии. Недаром Эмерсон называл своих единомышленников последователями великого философа из Кенигсберга. Они ценили этическую теорию Канта, его гуманистиче-

скую концепцию личности, но в сущности были гораздо больше обязаны его последователям: Шеллингу, Якоби, Фихте. Натурфилософия Шеллинга, его учение об интеллектуальной интуиции, теория познания Якоби, переосмыслившего кантовские категории Разума и Рассудка, оказали большое воздействие на эмерсонянцев. Гносеология трансценденталистов представляла собой этап развития европейской и американской мысли от рационализма XVII-XVIII веков. к иррационализму второй половины XIX в. Начало этого процесса связывают с именем Канта, философия которого была переходом от Локка и Лейбница к Якоби, Шеллингу, Фихте, Кольриджу. В философии немецких и английских последователей Канта Рассудок познает мир явлений, а Разум — мир сущностей. При этом Разум отождествляется с интуицией, “трансцендентным постижением”⁶ и был формой познания сверхчувственного.

Проводниками трансценденталистов в область немецких идей были главным образом Кольридж и Карлейль. Нельзя исключить и прямого влияния, каким бы ограниченным оно ни было. Ведь в немецких университетах слушали лекции трансценденталист Фредерик Хедж и старший брат Эмерсона, Уильям, близкие к кружку Стирн: Уилер, эмигрировавший из Германии Чарльз Фоллен и историк Джордж Бэнкрофт. И все же знакомство происходило главным образом через вторые руки: *Biographia literaria* (“Литературную биографию”) и “Пособие к размышлению” Кольриджа, *Sartor Resartus* (“Перекроенный портной”) Карлейля, книгу Жермены де Сталь “О Германии”, сочинения Виктора Кузена.

Философскими трактатами Кольриджа увлекались все участники клуба. В мировоззрении Олкотта и Эмерсона они произвели настоящую революцию. Их привлекало в Кольридже то же, что и Чаадаева в учении Шеллинга: попытка соединить философию с религией. У английского философа они нашли систему парных категорий, которая стала основой их этических и эстетических построений. Рассудок, Фантазия, Талант, Время, Благоразумие, Целесообразность относились, считали они, к сфере чувственной, земной. Им соответствовали “благородные двойники” — Разум, Воображение, Гений, Вечность, Мудрость, Высший закон⁷. Все, соотносимое с категориями второго ряда, наделялось безусловной нравственной и эстетической ценностью.

В эссе и книгах Карлейля Эмерсон и его друзья нашли многое, что было близко их собственному мироощущению. Подобно шотландскому философу, они подвергали сомнению систему, которая несла разрушение духовных связей и моральное отчуждение людей. Человеческие отношения, полагали они, должны регулироваться не низменным евангелием спроса и предложения, а высокими нравственными принципами. Критикам американской

действительности “философия одежды” Карлейля казалась блестящим обличением идолопоклонства — болезни, свойственной их родине не меньше, чем далекой Шотландии. Недаром они запоем читали “Sartor Resartus” и даже переписывали его от руки. Благодаря усилиям Эмерсона, книга вышла в США отдельным изданием раньше, чем в Англии. Карлейль нашел в Америке вторую родину и даже думал переселиться в Бостон. Немецкие идеи, пропущенные через английское восприятие, наложили на американскую философию определенный отпечаток. Но было бы неверно утверждать, что трансценденталисты были просто имитаторами заимствованных доктрин, оторванными от родной почвы. Как заметил Вернон Луис Паррингтон, в Германии они нашли “свою собственную философию, сведенную в стройную систему, основанную на законченном метафизическом учении, философию, которая... обосновала веру в Бога и человека — веру в божественное начало, разлитое в природе и присутствующее в душе человека”⁸. Появление трансцендентализма в Новой Англии было подготовлено развитием американской религиозной и философской мысли. Религиозно-этическое по форме, учение трансценденталистов было многим обязано унитариянству, которое в течение нескольких десятилетий играло большую роль в духовной жизни страны.

Американские “либертины”, как в свое время называл унитариев Жан Кальвин, отвергли детерминизм пуритан и суровость их морали. Они разошлись с кальвинистами не только в вопросе о количестве божественных ипостасей, но — что гораздо важнее — во взгляде на природу и назначение человека. Возникшее в Америке в последней трети XVIII в. новое религиозное учение выдвинуло гуманистическую концепцию личности, во многом близкую воззрениям просветителей. В том числе и благодаря унитариянству просветительские идеи сохраняли свою силу в духовной жизни Америки в течение долгого времени после победы революции. Частично их унаследовал трансцендентализм.

Человеком, наиболее ярко выразившим прогрессивную сущность унитариянства, был Уильям Эллери Чаннинг (William Ellery Channing, 1780—1842). Его богословские теории и социальная философия представляли собой сплав гуманистических воззрений унитариянцев и просветительской мысли. В атмосфере Новой Англии с ее религиозным фанатизмом и духовным застоєм проповеди Чаннинга были открытым бунтом, ощутимым ударом по кальвинистской ортодоксии. Его известная речь “Унитариянское христианство” (1819), полемически направленная против “унижающего человеческую природу” кальвинизма, знаменовала собой начало широкого распространения в протестантстве новых веяний.

Подобно американским философам-деистам, Чаннинг отождествлял служение Богу со служением людям, и в этом была сущность его “практической религии”. В.Л.Паррингтон назвал его “социальным революционером, лелеявшим утопические мечты” (8; с. 390). Чаннинг отверг безнадежный детерминизм кальвинистов. Он верил в безграничные возможности человека, его врожденную доброту, непреложность прогресса в результате морального и интеллектуального совершенствования человечества. Исторический оптимизм бостонского священника был основан на его вере в “прогрессивную эволюцию”, которая не требует активного вмешательства в ее ход, ибо неуклонно ведет человечество к благой цели, предустановленной творцом. Подобные телеологические взгляды существовали и до Чаннинга. Американские проповедники, историки, юристы совместными усилиями поддерживали и укрепляли эту веру. Позже ее в полной мере разделили и трансценденталисты, говорившие о “великой и благотворной тенденции” в историческом развитии человечества.

Уильям Эллери Чаннинг оставил в истории Америки глубокий след. Его учение, пропагандировавшее альтруизм, самопознание, предпочтение духовных ценностей материальным, несло в себе ростки трансцендентализма. Без Чаннинга были бы невозможны ни вольнодумные проповеди Эмерсона и Паркера, ни бунтарские книги Генри Торо.

Трансцендентализм вырос из унитариянства, но окончательно оформившись, отверг его сковывающий рационализм, требовавший эмпирических доказательств чуда и отрицавший возможность мгновенного религиозного обращения под воздействием откровения. Прогрессивный дух унитариянства к 30-м годам значительно ослабел, и необходимость религиозной реформы остро ощущалась многими. Эмерсон и его единомышленники организовали Трансцендентальный клуб в частности для того, чтобы дать новое направление религиозному чувству, соединить его с мистическим переживанием и “новой моралью”. Однако эти вольнодумные идеи встретили резкое неприятие профессоров теологии, занимавших университетские и церковные кафедры по всей Новой Англии. После лекции Эмерсона на богословском факультете Гарварда в 1833 г. разразился настоящий скандал: молодежь бурно приветствовала его призыв к духовной самостоятельности, а кембриджские теологи усмотрели в его словах “ересь пантеизма”. Известный богослов Эндрюс Нортон подверг Эмерсона резкой критике в памфлете “Современная форма безбожия” (1839). В защиту Эмерсона выступили Джордж Рипли и Теодор Паркер. Так началась новая “война памфлетов”, причем общий объем полемики измерялся сотнями страниц.

Подняв бунт против унитаризма, трансценденталисты оставались в русле национальной религиозной традиции. Они были духовными наследниками пуритан и, как заметил Лоренс Бьюэлл, способствовали “возрождению пуританства”⁹ на ново-английской почве. Они многим были обязаны последнему крупному теоретику кальвинизма Джонатану Эдвардсу, чье учение о внутреннем свете предвосхитило эмерсоновскую теорию “доверия к себе”. Эдвардс был своего рода предтечей эмерсонянцев: в его творчестве впервые на американской почве зазвучали пантеистические мотивы; он трансформировал доктрину предопределения, допустив возможность для каждого человека испытать божественное откровение.

В пуританстве было многое, чего бостонские священники и интеллектуалы принять не могли. Им были чужды суровость пуританской морали, учение о греховности человека и необходимости искупления первородного греха, образ карающего Бога, отрицание искусства и доктрина предопределения. Вместе с тем, они разделяли пуританские мифы об избранности Америки и ее миссии, о “Граде на Горе”, о котором говорил первый губернатор Массачусетса Джон Уинтроп¹⁰. В романтическом мировосприятии трансценденталистов американский мессианизм обрел новое звучание: как заметил Сакван Беркович, он соединил в себе частную жизнь с историей, или “автобиографию с духовной биографией Америки”¹¹. Несомненное влияние оказал на них проповеднический пафос пуританской литературы и в какой-то мере пуританская образность и поэтика — с ее афористичностью, риторическими приемами, библейскими аллюзиями и символиккой, любовью к аналогиям. И хотя они не испытали прямого влияния пуританской типологии природы, о чем пишет Л. Бьюэлл, косвенного ее влияния исключить нельзя.

К трактовке природы, которая была центральным понятием в их мировоззрении, Эмерсон и Торо подходили с иных позиций, чем их пуританские предшественники. Они были гораздо больше обязаны традиции неоплатонизма, натурфилософии Шеллинга, Сведенборгу, чем пуританскому наследию. Шведский мистик, создавший теорию соответствия, учил, что сотворение мира происходит постоянно — путем распространения божественного начала в духовный мир, а затем путем эманации — из духовного в материальный; причем все три уровня связаны друг с другом, и связь эту можно постигнуть благодаря аналогии. Под влиянием теории Сведенборга Эмерсон разработал свое учение о соответствии, согласно которому между чувственным и духовным мирами существует аналогия, и все явления природы суть символы, или “эмблемы” явлений высшего порядка: “Вещи познаваемы, ибо, происходя из Единого, все в мире соответствует друг другу. Существует

аналогия между небом и землей, материей и духом, частью и целым, и это должно служить нам проводником в область знаний” (4; IV, р. 62).

Эмерсон наделял природу нравственным смыслом. Постичь его, расшифровать символы, заключенные в природе — цель всякого познания, но в первую очередь — задача философа и поэта, как ее сформулировал идеолог трансцендентализма в 1836 г. Во временной перспективе “Природа” представляется вехой в развитии американской словесности и формировании философской мысли в США. Книга содержала основные положения доктрины трансценденталистов.

Мир, писал Эмерсон, представляет собой огромную картину, “нарисованную Богом в единый миг и навечно для того, чтобы ее созерцала душа”¹². В этой декларации идеализма заключена важная мысль: идеалист “представляет мир таким, каким его угодно видеть уму” (4; IV, р. 63). Для Эмерсона и его единомышленников идеализм — не только способ видения мира, но и средство воспитания души. Человек, обладающий “культурой” (это понятие выступает как синоним идеализма), освобождается от “деспотизма чувства”, постигая высшую реальность, а природа для него — лишь “откровение духа”. Здесь он может испытать состояние мистического экстаза, озарения, приобщаясь к растворенному в природе духовному началу.

Мысль о том, что человек способен вступить в непосредственное сверхчувственное общение с Богом, восходит к Плотину, который верил, что Мировая душа объединяет духовный и телесный мир, а индивидуальная — является “истечением мировой”. Это представление было основой пантеистических взглядов. Как все пантеисты, Эмерсон “растворял” Бога в природе, и мистическое общение с Богом на лоне природы было для него обязательным условием морального совершенствования. В лекциях 1833—1835 годов. Эмерсон с сожалением говорил о том, что изучение природы превратилось в простое наблюдение и систематизацию, не претендующую на объяснение ее нравственного смысла. Естествоиспытатели, сокрушался он, не видят Бога в природе, и она мстит им. Об этом он писал в одном из своих лучших стихотворений “Гибель” (“Blight”). Эти идеи впитал, еще будучи студентом Гарварда, ученик Эмерсона, Генри Торо. Он стал “бакалавром природы”, “натуралистом” в том смысле, который придавал этому понятию Эмерсон в ранних лекциях. “Смотритель ливней и снежных бурь”¹³, как он шутливо называл себя, твердо верил в то, что можно приобщиться к сверхдуше, если побродить по полю, вслушаться в звуки леса и пение птиц. Природа всегда была для Торо отражением высшего начала, источником Краси-

ты, Истины и Добра. В разработке этой темы он значительно преуспел Эмерсона.

Природа как один из аспектов этической утопии имела гораздо большее значение для Эмерсона и Торо, нежели для Олкотта или Маргарет Фуллер. Даже в своей книге “Лето на озерах в 1843 году” (1844), представляющей собой путевой дневник и несомненно повлиявшей на книгу Торо “Неделя на Конкорде и Мерримаке”, Фуллер больше писала о встречах с людьми, чем о “метафизическом” смысле встречавшихся на ее пути природных красот. Взгляды членов Трансцендентального клуба далеко не во всем совпадали, однако они были единодушны в том, что достичь нравственного совершенствования можно, практикуя доверие к себе, любовь (высшим проявлением которой они считали дружбу), а также уменьшая потребности, что Торо назвал “добровольной бедностью”. Впрочем, с последним не был согласен Теодор Паркер, да и сам Эмерсон впоследствии от этого принципа отказался. Были и другие пути, но эти считались самыми надежными.

Доверие к себе — понятие не новое. В каком-то виде оно встречалось и у неоплатоников, и у представителей различных христианских сект, которые в подчинении иррациональному видели способ приобщения к Богу, и у Кольриджа, понимавшего его как доверие к Разуму. В Америке его впервые употребил, пожалуй, Уильям Эллери Чаннинг, который, опираясь на традиции европейского и американского бунтарства, выдвинул требование морального нонконформизма.

Учение о доверии к себе стало одним из краеугольных понятий эмерсоновской философии. Человек, в представлении Эмерсона, должен подняться из мира целесообразности, благоразумия, соглашательства — к звездным высотам божественного закона, героизма и мудрости. Он должен идти непроторенными путями, преодолевая робость мысли и чувства, вырабатывая собственный взгляд на вещи, поступать так, как диктует совесть. Таков эмерсоновский категорический императив, ставший главным принципом этической утопии трансценденталистов.

Учение о доверии к себе было индивидуалистическим по своей сути. Но в историческом контексте американской действительности тех лет “героический энтузиазм” Эмерсона, Торо, Олкотта имел подлинно гуманистический характер. По свидетельству современников и историков, 20–30-е годы XIX в. были довольно мрачным временем. “Я не знаю другой страны, где было бы так мало независимости ума и свободы дискуссий”¹⁴, — писал французский историк и политический деятель Алексис де Токвиль в книге “Демократия в Америке” (1835; 1840). Одной из причин духовного неблагополучия было рабство. Генерал Джексон и его сподвижники, несмотря на все демократические преобразования,

оставались защитниками рабовладения и апологетами американской экспансии. Естественно, что вопрос о рабстве был своего рода табу. Всеобщее замалчивание и боязнь нарушить нормы дозволенного постепенно стали граничить с соучастием в национальном преступлении. Это пагубно отразилось на общественном климате страны, развращая души американцев. Джексоновская демократия искажила принцип народовластия, подменила власть большинства господством кучки ловких демагогов над толпой. Это явление, с легкой руки Вашингтона Ирвинга, получило название “толпократия”. “В нашей стране, — писал известный аболиционист Уэнделл Филлипс, — общественное мнение не только всемогуще, оно вездесуще. Нет убежища от его тирании... Вследствие этого мы представляем собой не массу личностей, каждая из которых бесстрашно высказывает свои убеждения..., а массу трусов”¹⁵.

В атмосфере конформизма и страха должны были появиться теории, требовавшие духовной самостоятельности. В этом как раз и заключался смысл доктрины доверия к себе (self-reliance). Эмерсон связывал достоинство каждой личности с безусловным подчинением голосу совести, который он отождествлял с голосом Бога в душе человека. Поступать по совести — значит подчиняться закону более высокому, чем человеческие установления, быть личностью, нонконформистом. “Становится стыдно от сознания того, как легко мы склоняемся перед именами и эмблемами, большими общественными группами и мертвыми институтами” (4; II, р. 52). В речах и книгах Эмерсона черпали моральные силы те, кто выступал против политики государства, направленной на укрепление института рабовладения. Его слова звучали весьма актуально в обстановке шовинистической истерии, вызванной агрессией США в Мексике в 1846 г.

Учение о доверии к себе имело огромное значение для пробуждения самосознания американцев как нации и способствовало формированию эстетической мысли. В речи “Американский ученый”, которую современники называли “Декларацией духовной независимости”, глава трансценденталистов сказал: “Мы слишком долго внимали изысканным европейским музам. Дух американцев уже считают робким и подражательным... Но мы встанем на собственные ноги, будем работать собственными руками, выражать собственные мысли” (4; I, р. 114).

Слова писателя нашли отклик во многих сердцах. Его услышали те, кто ощущал смутное недовольство действительностью, и те, кто искал новых путей в философии, литературе, эстетике. Эмерсоновскими положениями о доверии к себе вдохновлялись Уолт Уитмен и Эмили Дикинсон. Глубоким и плодотворным было влияние этой доктрины на Генри Торо, который больше, чем кто-

либо другой (за исключением, пожалуй, Олкотта) осуществлял идею доверия к себе — и в жизни, и в творчестве. Развивая эмерсоновские идеи, он сформулировал свое знаменитое учение о гражданском неповиновении. Маргарет Фуллер в книгах “Лето на озерах” и “Женщина в девятнадцатом столетии” призывала женщин практиковать доверие к себе в борьбе за свое достоинство и подлинное равноправие. В том же духе наставлял молодежь и Бронсон Олкотт. В “Орфических речениях” он писал: “Верьте, юноши, голосу оракула — вашему сердцу; доверяйте его тайным вещаниям; следуйте его божественным указаниям... И пусть пламя энтузиазма опалит вашу грудь. Энтузиазм — слава и надежда человечества”¹⁶.

Важно отметить и то обстоятельство, что доверие к себе, в глазах трансценденталистов, было тождественно героизму и нонконформизму. Не случайно высокую оценку эссе Эмерсона о “доверии к себе” дал Л.Н.Толстой: ему был близок дух альтруизма и гражданской ответственности, которым оно проникнуто.

Доверие к себе — один из аспектов позитивной этической программы бостонских философов, целью которой была всеобщая “революция духа”. Другие пути в их утопию лежали через совершенствование посредством любви, опрощение, близость к природе и физический труд. Следуя этим нравственным принципам, человечество, по их глубокому убеждению, должно было обрести утерянную гармонию и достичь всеобщего счастья.

В настойчивых призывах к опрощению и физическому труду легко обнаружить увлечение философией древних и дань христианской этике, которая прочно вошла в сознание пуританской Америки. Вместе с тем, постулаты трансценденталистов отразили сложные явления американской жизни 20–40-х годов, когда страну захлестнуло реформаторское движение. Как грибы после дождя, возникали разные союзы: общества трезвости, сторонников избирательного права для женщин, поборников отмены рабства. Появились колонии перфекционистов, непротивленцев и квакеров, оуэнистов и фуэрристов: Новая Гармония, Новая Икаррия, Онейда, Хоупдейл... Реформаторские идеи захватили многих трансценденталистов и подвигли Джорджа Рипли на создание в 1841 г. Брук Фарм. Колония, основанная на социалистических, а затем фуэрристских началах, просуществовала до 1847 г. Ее глава, Джордж Рипли (George Ripley, 1802–1880) был одной из ключевых фигур движения. Оставив пасторскую деятельность в 1841 г., он целиком посвятил себя пропаганде трансценденталистских идей и журналистике. Его главным детищем была колония Брук-Фарм, которая официально называлась «Институт сельского хозяйства и образования “Брук-Фарм”». Расположенная в пяти милях от Бостона, в Уэст-Роксбери, она целых семь лет была мес-

том, где, если воспользоваться словами Ореста Браунсона, “философы могли проводить опыты над человеческой природой и демонстрировать, на что способен человек, когда он свободен и может быть самим собой”¹⁷. Создатели колонии решили построить новую Утопию на американской земле и тем самым противостоять негативным тенденциям современной им жизни: упадку духовности, наступлению технической цивилизации, разрушению естественных связей между людьми. Среди колонистов были люди, связанные между собой дружескими и родственными узами, но что важнее, общими взглядами. Кроме Джорджа и Софии Рипли, здесь жили брат Софии, Чарльз Дана, Натаниэль Готорн, чья будущая жена София, была сестрой Элизабет Пибоди (впрочем, Готорн оставался здесь недолго: быт коммуны не пришелся по душе писателю), друг Даны, Джон Дуайт, его сестра Марианна, ее муж, Джон Орвис. Частыми гостями в колонии были Маргарет Фуллер, Уильям Генри Чаннинг, Бронсон Олкотт, Орест Браунсон, Теодор Паркер, Кристофер Крэнч, Элизабет Пибоди.

Официальным органом колонии в 1845 г. стал еженедельник “Харбинджер”, который продолжал существовать и после закрытия Брук-Фарм. Главный редактор газеты, Джордж Рипли перенес ее издание в Нью-Йорк, где привлек к сотрудничеству Лоуэлла, Уитгера, социалиста и редактора нью-йоркской “Трибюн” Хорэса Грили. “Харбинджер” — третье периодическое издание — после “Уэстерн мессенджер” и “Дайела”, — пропагандировавшее трансценденталистские идеи.

Для участников движения были важны не только интеллектуальное общение и философские размышления, но и физический труд на земле, который рассматривался как необходимый элемент “правильной жизни”. О необходимости ручного труда говорил еще в 1840 г. доктор Чаннинг в лекции “О возвышении трудящихся классов” (“давайте считать физический труд важной частью подлинной человеческой культуры”)¹⁸. Пропагандировали его Фредерик Хедж и Эмерсон. В лекции “Реформатор” (1841) последний говорил о физическом труде как необходимом элементе этической и эстетической практики трансценденталистов: “Только тот может стать мудрым, кто познает секреты физического труда”, “поэт, не занимающийся физическим трудом, проигрывает в силе и правдивости” (4; I, p. 230). Этими положениями руководствовались поселенцы не только Брук-Фарм, но и другой колонии трансценденталистов, Фрутлендс, основанной Олкоттом.

Бронсон Олкотт (Bronson Alcott, 1799–1888) был весьма колоритной фигурой среди конкордских философов. Бывший корабейник, ставший последователем Песталоцци, за свободомыслие и смелые педагогические эксперименты был уволен из бостон-



БРУК-ФАРМ. ФРАГМЕНТ КАРТИНЫ ДЖОСАЙИ УОЛКОТТА

ской Темпл-скул, перебрался в Конкорд и зарабатывал на жизнь случайной работой и чтением лекций. Обремененный большой семьей, он, однако, предпочитал жить в бедности, но иметь возможность читать и размышлять. Вдохновленный примером Брук-Фарм, при материальной поддержке Эмерсона он основал летом 1844 г. недалеко от Гарварда колонию Фрутлендс, основными принципами которой были вегетарианство и работа на земле. Олкотт вынашивал те же благородные мечты о всестороннем развитии личности, что и другие трансценденталисты, и хотел организовать хозяйство, не основанное на принципах купли-продажи. Колонисты питались овощами и водой, но скудость рациона с лихвой возмещалась богатой духовной пищей: они вели философские беседы, читали Пиндара, Спинозу. Однако колония не продержалась и года. С наступлением холодов она распалась, ввергнув Олкотта в долги, из которых он смог выбраться лишь после того, как его дочь Луиза стала известной писательницей.

Оценивая деятельность колонистов Брук-Фарм и Фрутлендс, Эмерсон видел в ней воплощение идеальных отношений, которые связывают людей, “объединенных высокой духовной жизнью” (4; II, р. 197), но в то же время понимал историческую ограниченность эксперимента. Позже, в книге “Путь жизни” (1860), он назвал попытки соединить интеллектуальный труд философа и поэта с жесткими законами конкуренции “безумным утопизмом” (*Arcadian fanaticism*. — 4; VI, р. 112). Иную, художественную оценку опыту трансценденталистов дал один из участников колонии, Натаниэль Готорн. В “Романе о Блайтдейле” он поведал историю надежд и разочарований, высокой дружбы и губительных страстей, разрушивших счастливое сообщество молодых людей, которые вдохновлялись утопическими мечтами.

Идеализация физического труда, патриархального быта фермеров, противопоставление природы обществу — все это черты романтического мировоззрения, каким по существу и было трансценденталистское видение мира. На таком противопоставлении основан метод, который лег в основу американских романтических утопий, и в том числе эссе Эмерсона, проповедей Паркера и Хеджа, “Орфических речений” Олкотта, книг Торо “Неделя на Конкорде и Мерримак” и “Уолден, или Жизнь в лесу”, “Лета на озерах” Маргарет Фуллер.

В этической системе трансценденталистов была еще одна важная грань. Непременным условием совершенствования человека и общества они считали любовь. Главным выразителем этих взглядов был Эмерсон, разработавший своеобразную философию любви. Она нашла отражение также в творчестве Генри Торо и Маргарет Фуллер.

Пытаясь возродить на американской почве языческую философию Платона, Эмерсон связал его теорию “эротического пути познания” с христианской доктриной совершенствования, с “практической религией” деистов и идеями Чаннинга о “регенерации” общества посредством любви. Эмерсона пленила образная мысль Платона, изложенная в “Пире”, о том, что стремление к познанию ведет человека по лестнице, соединяющей землю с небом (“лестница Диотимы”). В эссе “Любовь” и “Платон” он писал о трех этапах познания, которые соответствуют трем видам любви в философии Платона — чувственной, демонической и божественной, объект которой — красота и знание. У Эмерсона эти три этапа выглядят несколько иначе: любовь плотская, или первая ступень познания, благодаря усилиям души и воли превращается в дружбу, которая представляет собой любовь духовную; цель ее — интеллектуальное совершенство. Постепенно она становится более безличной и перерастает в любовь к Богу. Иллюстрацию этой темы мы найдем в философской лирике Эмерсона (“Любовь земная, демоническая и небесная”).

Свои взгляды Эмерсон провозглашал с исполненным оптимизма пафосом: “Давайте любить друг друга, и величайшая из революций совершится в один день” (4; I, p. 241). Трансценденталисты, друзья Эмерсона — в большинстве своем священники — более трезво оценивали возможность преобразования общества, но верили в град божий на земле, где, как говорил Паркер, “один за всех и все за одного”¹⁹. Они проповедовали религию любви, “заставляющую забыть себя в служении человечеству”.

Большое место в этических утопиях Эмерсона и Торо отводилось дружбе. Эмерсон писал об этом чувстве не только как тонкий психолог, но как моралист и проповедник, ибо видел в дружбе точку опоры, с помощью которой можно изменить отношения между людьми. Взгляд мыслителя обнаруживал в обыденной жизни американцев подмену понятий: они принимали за дружбу общение, основанное на практических интересах и взаимной выгоде. Однако отношения добрососедства, учил он, следует отличать от бескорыстного, возвышающего душу общения, основанного на духовном родстве и взаимной симпатии. Слова Эмерсона твердо усвоил Торо, который в книге “Неделя на Конкорде и Мерримакке” создал один из самых поэтических очерков о дружбе в американской литературе.

Разработка этической программы в основном была закончена к началу 40-х годов, когда появилась первая часть “Эссе” Эмерсона (1841) и были произнесены его самые известные речи — “Американский ученый” (1837), “О литературной морали” (1838), “Трансценденталист” (1842). Основные ее положения — сближение с природой, любовь и дружба, доверие к себе — стали глав-

ными чертами трансценденталистского кодекса морального совершенствования.

Все члены Трансцендентального клуба вдохновлялись идеями европейских и американских просветителей — Руссо, Хатчесона, Франклина, говоривших о необходимости нравственного совершенствования человека, а также трактатами Чаннинга “Самообразование” (1839) и “О возвышении трудящихся классов” (1840). Они не только разрабатывали теорию, но принимали самое активное участие в просвещении американцев. Эмерсон, Торо, Олкотт, Паркер, Хедж, Браунсон, Элизабет Пибоди, Маргарет Фуллер помогали соотечественникам осуществлять стремление к познанию и самообразованию. Для них лекционный зал, церковная кафедра и классная комната (почти все из названных трансценденталистов имели опыт педагогической работы) были тем местом, где они воздействовали на умы и на души людей, внушали им идеи морального совершенствования, любви, доверия к себе, служения ближнему, гражданской ответственности.

Эстетика трансценденталистов сложилась под сильным воздействием немецких идей и теории искусства Кольриджа. Подобно английскому поэту и мыслителю, Эмерсон, Олкотт, Торо верили в интуитивный характер искусства, его тесную связь с природой, в то, что искусство призвано открыть людям связь Истины, Красоты и Добра. Эта неоплатоновская триада вообще играла весьма важную роль в их теории, особенно в эстетике. Подобно Кольриджу, они подчеркивали активный характер искусства как средства познания мира. Вполне в русле романтической эстетики были и их представления о поэзии как высшем виде художественного творчества, и концепция поэта как пророка и провидца. Разработанная Кольриджем теория символов стала составной частью трансценденталистской эстетики. В то же время, его американские последователи не испытывали тех колебаний во взгляде на красоту, какие были свойственны Кольриджу, писавшему, что прекрасное не связано с понятиями добра, соответствия или пользы, а “красота — это все то, что возбуждает удовольствие, не возбуждая интереса”²⁰. Для них связь этического и эстетического была непреложным фактом. По этому принципиальному вопросу Эмерсон вел полемику с неназванными оппонентами в очерке “Искусство”. В одном из них легко угадывается Эдгар По. Литературный спор между По и трансценденталистами продолжался более десяти лет, высветив глубокие расхождения между ними.

Эстетика трансценденталистов суммировала опыт американских романтиков 20–40-х годов и отразила идейные разногласия между ними. Все они задавались вопросом: куда должно двигаться американское искусство? Ответы были разные в зависимости от мировоззренческих позиций и художественной индивидуаль-

ности. Можно с определенностью сказать, что Готорн по характеру эстетических воззрений был близок группе Эмерсона, а Эдгар По противопоставлял себя ей, хотя их взгляды по отдельным вопросам совпадали. Все споры, если свести их к основным моментам, велись вокруг неоплатоновской триады: Эмерсон, Торо, Олкотт верили в слиянность всех трех ее компонентов, в то время как По делал акцент на Истине и Красоте, оставляя в тени третью составляющую, поскольку разделял понятия этического и эстетического. В мировоззрении Мелвилла наметился отход от триады неоплатоников. Его скептический ум подверг сомнению существование триединства, принимавшегося априорно многими мыслителями Европы и Америки.

Писатели и философы-романтики создали метод, который помог определенным образом осмыслить мир и отразить его в художественных образах. Трансценденталисты опирались на этот метод, но вносили в него свои коррективы. Разрабатывая эстетическую концепцию, они обращались к природе, которая была для них категорией всеобъемлющей. Теория органического искусства получила в их произведениях дальнейшую разработку.

Наиболее полно ее сформулировал Эмерсон, призывавший поднять искусство до царства природы и положить конец его обособленному и противопоставленному ей существованию (4; II, р. 340). Поскольку в природе есть “метод”, его следует заимствовать, применяя ее законы к литературному творчеству²¹. Какие же свойства природы Эмерсон выделял в качестве универсальных критериев художественности? Это движение, развитие, переход из одного состояния в другое, цикличность, взаимосвязанность, единство в многообразии, функциональность, под которой понималось соответствие формы содержанию, целесообразность, незавершенность, таинственность. Недаром критики называют художественный метод писателя “органическим”²².

Эмерсон внес в традиционную романтическую эстетику нечто новое, а именно, мистическую трактовку роли поэта²³, которая определила взгляды других трансценденталистов (Торо, Олкотта), разделявших мистицизм и пантеизм главы движения. Характерными чертами поэта считались его нераздельность со Вселенной, способность воспринимать трансцендентные истины. Поэт, как и Художник, в глазах трансценденталистов, был посредником между миром божественным и земным. Эту мысль хорошо выразил Эмерсон, обосновывая мистический характер отношений поэта с высшей сущностью: поэт — это “сосуд, до краев наполняющийся божественным” (4; I, р. 200). Торо и Олкотт тоже использовали специфическую образность: многочисленные метафоры передают идеи “истечения”. Так платиновская

идея эманации нашла художественное отражение в эстетике писателей-трансценденталистов.

В творчестве трансценденталистов наиболее распространенными прозаическими жанрами были лекция, речь, проповедь и эссе. Грань между ними подчас провести довольно трудно, поскольку происходило взаимопроникновение жанров. Это объясняется особенностями литературы США, выросшей в значительной мере из ораторского искусства. Типичным явлением в Америке было объединение в одном лице священника, поэта, философа и общественного деятеля. Трансценденталисты были тому яркими примерами. Их эссеистика занимала пограничное положение между художественной литературой и публицистикой, эссе совмещало в себе философские рассуждения, художественную образность, научные выкладки, разные формы авторской исповеди, поэтическое повествование.

Многие эссе Эмерсона имеют в качестве эпиграфа небольшие стихотворения, представляющие и самостоятельную ценность. Поэтическими вкраплениями и вставками пестрят тексты “Недели на Конкорде и Мерримак” Генри Торо и “Лета на озерах” Маргарет Фуллер. Особую часть поэтического наследия трансценденталистов составляет философская лирика, в которой разрабатывались те же темы, что и в очерках и публицистике: проблемы познания и сущность красоты, способы переустройства общества и вопросы литературной эстетики, пути создания национальной культуры и проблемы рабства, гражданское неповиновение и принципы веры.

Трансценденталисты, сделавшие эссе основным жанром творчества, были многим обязаны как своим американским предшественникам — эссеистам XVIII в. — и современникам: Куперу, Ирвингу, Кеннеди, — так и европейской традиции. На многих из них оказали влияние афористичность Монтеня и назидательность Аддисона, ярко субъективная манера авторской исповеди Хэзлита, публицистичность Карлейля. Но определяющей была все же национальная основа, питавшая прозу Эмерсона, Торо, Олкотта, Фуллер. Они опирались, в частности, на американскую дневниковую традицию. Разрозненные записи, сделанные в разные годы, и отдельные наброски объединялись в самостоятельное произведение. Но даже блестяще отшлифованные, они сохраняли стиль дневника, его фрагментарный характер и зачастую представляли нечто вроде мозаики, где несколько маленьких эссе умещалось внутри одного большого. Это характерно для “Недели” Торо и в меньшей степени для его “Уолдена”, а также для произведений Маргарет Фуллер.

Философскую прозу Торо и Эмерсона отличает двухслойная структура повествования. Заключение в ней скрытый смысл

прояняется благодаря ассоциативной способности восприятия, которая делает возможным иносказание и символизм. Романтический символ, в понимании Эмерсона, — образ более высокого плана, более универсальный, чем символ-эмблема писателей и художников Средневековья: он подвижен, изменчив, многозначен, опирается не на рациональное объяснение или устное предание, а на воображение, постигающее аналогии в бесконечно разнообразном мире. Художественные символы Торо и Эмерсона, как правило, “органичны”: явления природы давали им богатый материал для образов, выступали в качестве идеограмм, смысл которых они старались объяснить.

Эмерсона, Торо, Олкотта увлекала символика геометрических форм. Образы-символы круга, спирали, шара ассоциировались у них с состоянием гармонии и совершенства, а линия — с чем-то несовершенным и рациональным. Так, совершенный человек уподоблялся сфере, шару. “Шар и круг — наиболее возвышенные символы в тайнописи мира”, — писал Эмерсон в эссе “Круги” (4; II, р. 281). Особое место в поэтике писателей-трансценденталистов занимали символы воды (река, поток, водопад, наводнение, прилив и отлив, воронка, фонтан, ручей, источник, океанская стихия), которые наиболее точно передавали их представления о взаимоотношении трансцендентного и физического миров.

От природного факта к его символическому значению — по такому пути развивалась художественная мысль Торо, Олкотта, Эмерсона. Торо, который, как правило, шел от конкретного к абстрактному, больше чем кому бы то ни было из трансценденталистов, было присуще гармоническое единство философской мысли и художественного ее оформления. Свообразие его метода, стилистическое новаторство, символизм, парадоксальность мысли, ирония и шутка, снижение “высокого” и возвышение “низкого”, целый комплекс приемов, с помощью которых достигается большая эмоциональная выразительность, выделяют его прозу из всего литературного наследия трансценденталистов. “Уолден, или Жизнь в лесу” можно назвать высшим достижением американского философского эссе.

Эмерсон, в отличие от других трансценденталистов, брал материал для образов не только из природы, но и из области науки²⁴. Его интерес к достижениям естественных наук самым непосредственным образом отразился в поэтике. “Лишь поэт знает астрономию, химию, науку о растениях и животных, ибо он не удовлетворяется установлением фактов, но использует эти факты как символы” (12; с. 314), — писал он. Его воображение волновали гравитация, магнетизм, законы микро- и макромира. Особую прелесть его прозе придают “астрономические” тропы, вроде сле-

дующего: “лишь немногие репутации — это неподвижные звезды, не имеющие параллакса, во всяком случае, для наших глаз... Изменение и закат былых репутаций являются знаками нашего собственного роста” (4; I, p. 254).

Новаторской чертой художественного метода Эмерсона, оказавшей сильное воздействие на Торо, а позже на Уолта Уитмена, была поэтизация обыденности. Эту особенность его таланта Э. Сатклифф назвал “живописью в голландском духе”²⁵. Писатель считал в равной мере достойными изображения железную дорогу и страховое общество, биржу и суд, политическую жизнь и торговлю. Здесь очевидно смещение акцентов в подходе к изображаемому, по сравнению с литературной практикой ранних романтиков — Купера, Брайанта, художников “Гудзонской школы”. Торо и Эмерсона привлекала не только красота бескрайних просторов и девственных лесов, но и прелесть обыденного и незаметного.

Многие перечисленные положения о сущности поэтического творчества оказались близки мировоззрению Уолта Уитмена и Эмили Дикинсон. Философская сложность мысли, многослойность и подвижность символов, о чем Эмерсон так поэтично писал в прозе, нашли в их творчестве блестящее воплощение. Их приход в американскую литературу был предсказан Эмерсоном и подготовлен теорией и художественной практикой трансценденталистов. На развитие и становление их как поэтов повлияли и проповедь доверия к себе, и эстетические концепции трансценденталистов, касавшиеся сущности прекрасного, роли поэта в обществе, законов творчества.

Одним из аспектов многогранной деятельности трансценденталистов была журналистика. Многие из них издавали и редактировали газеты и журналы, ставшие рупором их взглядов. На страницах этих изданий обсуждался широкий круг вопросов — религиозных, политических, философских, эстетических: от того, какой должна быть национальная литература, до положения женщины и идей социализма. Активной издательской и редакторской деятельностью занимались в разное время Эмерсон и Торо, Маргарет Фуллер и Уильям Генри Чаннинг, Джеймс Кларк и Кристофер Крэнч, Чарльз Дана и Джордж Рипли, Орест Браунсон и Джон Дуайт. Их пути сходились и расходились, вели из Бостона в Конкорд, Уэст-Роксбери, Цинциннати, Луисвилл, Сент-Луис, Нью-Йорк. Но идейным центром все же оставался Бостон.

Заразившись “новыми идеями” в стенах Гарварда, отправились на Запад пропагандировать трансцендентализм Уильям Генри Чаннинг, Кристофер Крэнч и Джеймс Кларк. Они основали “Уэстерн мессенджер”, ежемесячный литературный журнал, где публиковали переводы из восточных и немецких философов и произведения трансценденталистов, главным образом поэзию. На

страницах журнала впервые увидели свет известные стихотворения Эмерсона “Дикая роза”, “Все и каждый”, “Шмель”, стихи Джонса Вери, Маргарет Фуллер, Кристофера Крэнча, эссе Элизабет Пибоди и Теодора Паркера. Появлялись здесь и совсем иные материалы. В 1840 г. Уильям Генри Чаннинг выступил в защиту Браунсона, на которого обрушилась критика после публикации статьи “Трудящиеся классы”. Как заметила Элизабет Маккинзи, трансцендентализм Чаннинга постепенно перерастал в социализм²⁶. После завершения “западного эксперимента” и участия в колонии Брук Фарм он переехал в столицу американской журналистики, Нью-Йорк, где в 1843–1844 годах издавал журнал “Презент”. На его страницах появлялись стихи Уильяма Эллери Чаннинга-младшего, Кристофера Крэнча, проза Маргарет Фуллер, Бронсона Олкотта и Чарльза Даны. В конце 50-х годов Чаннинг основал еще один журнал, “Дух эпохи”. Основное место в нем отводилось проблемам религии и пропаганде социализма.

Одной из самых колоритных фигур второго ряда среди трансценденталистов был Кристофер Крэнч. Писатель и художник (он примыкал к “Гудзонской школе” живописи), музыкант и поэт, он проповедовал трансцендентализм с церковной кафедры в Ричмонде (1836–1839) и Сент-Луисе, помогал редактировать “Уэстерн мессенджер”. После выхода в свет книги стихов в 1844 г. он удостоился благосклонной оценки Эдгара По, который назвал Крэнча “не самым неприятным из бостонских трансценденталистов”²⁷.

Некоторое время издавалась в Нью-Йорке и газета “Харбинджер”, до 1847 г. бывшая официальным органом Брук-Фарм. Ее редактор, Джордж Рипли, долгое время после закрытия “Харбинджера” вел раздел литературной критики в нью-йоркской “Трибюн”, газете, которую с 1847 по 1862 г. редактировал Чарльз Дана. В течение двух лет (1844–1846) в “Трибюн” сотрудничала Фуллер. Ее газетные публикации вошли в книгу “Очерки литературы и искусства” (1846).

Несколько особняком среди трансценденталистов стоял Орест Браунсон (Orestes A. Brownson, 1803–1876). Он считал себя предтечей движения: новые идеи овладели им уже в 1834 г., когда он учительствовал в Кантоне, (шт. Массачусетс). В июне 1836 г., написав книгу “Новый взгляд на христианство”, он основал религиозную общину “Общество христианского единения и прогресса”. Постепенно идеи индивидуализма и автономии личности перестали его удовлетворять. Он противопоставил им принцип коллективизма. Отсюда его симпатии к социализму. Он прошел долгий путь духовных исканий: от кальвинизма — через унитарянство — к католицизму. Обращение в эту веру наделало много шума и окончательно рассорило его с трансценденталистами.

Перу Браунсона принадлежит автобиографический роман “Чарльз Элвуд, или раскаявшийся атеист” (1840), единственный роман во всем корпусе трансценденталистской литературы. Однако главным для Браунсона была все же публицистическая и издательская деятельность.

Период его увлечения трансцендентализмом продолжался недолго и совпал с годами наибольшего подъема движения. В 1838 г. он основал религиозный, политический и литературный журнал “Бостон куортерли ревью”, просуществовавший до 1842 г. В нем активно сотрудничали Рипли, Олкотт, Фуллер, Элизабет Пибоди. Девизом журнала было “доверие к себе”: Браунсон стремился заставить людей мыслить независимо и свободно. Его энтузиазм питало отвращение к догмам, прежде всего догмам религиозным: унитарянство к тому времени превратилось, по его словам, в “холодную, безжизненную”, “отрицательную религию”²⁸. После закрытия “Бостон куортерли ревью” он недолгое время редактировал “Демокрэтик ревью”, однако обращение в католичество закрыло для него страницы журнала. Последнее предприятие Браунсона на поприще журналистики было связано с изданием собственного журнала, “Браунсон куортерли ревью”, но к трансцендентализму оно уже отношения не имело.

Наиболее известным периодическим изданием трансценденталистов был выходивший четыре раза в год журнал “Дайел” (*The Dial*, 1840—1844). Его первым редактором стала Маргарет Фуллер (помогал ей в этом Джордж Рипли). С 1843 по 1844 г. делами журнала занимался Эмерсон, а в его отсутствие — Торо. “Дайел” был посвящен вопросам литературы, философии, религии, эстетики. Предисловие к первому номеру являлось своего рода эстетическим манифестом трансценденталистов. В нем Маргарет Фуллер и Эмерсон писали: “Мы хотим дать выражение тому, что поднимает людей над обыденностью, возрождает в них религиозные чувства, указывает достойные цели, проясняет внутреннее зрение... Мы хотим отразить жизнь” (28; р. 141).

Теория искусства трансценденталистов — это “эстетика этики”. Они выводили прекрасное из морального, абсолютизировали воспитательную функцию искусства, считали полезность непременным условием художественного. Однако концепция морального искусства страдала некоторой ограниченностью, поскольку поиски истины и ее художественное отражение должны были идти в заранее заданном направлении. Современники Эмерсона, Торо, Олкотта — По и Мелвилл — понимали, что результатом подобных эстетических установок может стать искаженная картина жизни, и вели, каждый по-своему, спор с идеологами трансцендентализма.

Эдгар По, который выступал против назидательности в литературе, решительно расходился с эмерсонянцами во взглядах на сущность и назначение искусства. Он не скрывал неприязненного отношения к своим литературным противникам, которых именовал не иначе как “лягушпрудниками”. Об этом можно судить не только по его рассказам, но по критическим статьям и маргиналиям. Эдгар По и эмерсонянцы по-разному понимали мир и человеческую природу, исторический процесс и процесс познания, законы художественного творчества и сущность демократии. Эстетика По знаменовала собой новый этап в развитии науки о прекрасном, однако трансценденталисты не смогли оценить его новаторства. Они критиковали По за “холодность”, “отсутствие сердца”, поэтизацию смерти и бегство в мир “сладострастных мечтаний”. Эмерсон даже в сердцах назвал его “пустозвоном”.

По, в свою очередь, строго судил публикации трансценденталистов. Он подверг детальному анализу сборник стихов Чаннинга-младшего и дал уничтожающую оценку его творчеству, упрекая автора в аффектации, бессмысленности, туманности выражения и мечтательности. Тем же, писал он в “Маргиналиях”, грешат и “члены фабианского содружества, которые живут недалеко от Бостона и питаются исключительно бобами”. Эти критические стрелы были направлены уже в адрес Олкотта. Эдгар По мог судить о нем как о художнике, по книге “Орфические речения”, опубликованной в “Дайеле” в 1840 г. Она представляла собой философские рассуждения, облеченные в форму афоризмов. Лаконизм и кажущаяся простота сочетались в ней с туманностью изложения, свойственной стилю христианских мистиков. В одной из рецензий 1841 г., посвященной в основном Маколею, По писал о “непростительном мистицизме” Олкотта и замечал, что “неясность выражения” нужно отличать от “выражения неясности”. Высокопарные и несколько туманные “речения” Олкотта он называл “орфизмами”. Нелестно высказался он и о “дайелизмах” младшего Чаннинга, вкладывая в это понятие тот же смысл. Публикации “Дайела” казались ему столь же художественно невыразительными и маловразумительными, как и миниатюры Олкотта. Маргарет Фуллер не случайно писала в нью-йоркской “Трибюн” о том, что многие ее друзья были жестоко оскорблены Эдгаром По и их обиды “взывают к отмщению”²⁹. При этом она имела в виду прежде всего Эмерсона, Олкотта, У.Э.Чаннинга-младшего. Но у нее были основания чувствовать задетой и себя, если не критическими статьями По, в которых он отзывался о ней с уважением, то его рассказами, два из которых содержали легко узнаваемую пародию на нее, как, впрочем, и на весь Трансцендентальный клуб («Как писать рассказ для “Блэквуда”»).

Последний удар по трансценденталистам Эдгар По нанес в статье “О критике и критиках”, вышедшей уже посмертно (1850). Эмерсону, Олкотту, Фуллер он бросил упрек в эпигонстве и слепом копировании Карлейля. Ожесточенность полемики вызвана была и тем, что философский мистицизм Олкотта и Эмерсона был абсолютно чужд По. Многое в его отношении к их творчеству объяснялось неприятием именно идей, которые питали мировоззрение трансценденталистов. Спор Эдгара По с эмерсонянцами — важный эпизод литературной жизни Америки 30–40-х годов. Он знаменовал собой столкновение двух подходов к искусству — “морального” и “эстетического”, которые представлялись взаимоисключающими, поскольку выступали в абсолютизированной форме.

Возражения По вызывала не только художественная практика трансценденталистов, но, как уже отмечалось, и их мировоззрение, и их оптимистический настрой. В упоминавшейся выше рецензии 1841 г. он писал, явно полемизируя с Олкоттом, о том, что “ничто в природе *не совершенствуется*”³⁰. Он скептически относился к доктрине “мелиоризма”, которую исповедовали трансценденталисты. Бунт По против “состряпанной а ргіогі... метафизики” и основанных на ней этических доктринах был направлен главным образом против идеологии трансценденталистов и ранних романтиков, которые “выводили и определяли все из заранее предустановленных судеб рода человеческого и целей Творца”³¹.

Доктрина “мелиоризма”, или вера в возможность бесконечного совершенствования человека, вызывала сомнения не только По, но и Мелвилла. Они переосмыслили просветительское представление о том, что человек по природе добр, и увидели в нем существо иррациональное, склонное поступать вопреки здравому смыслу, повинуюсь скрытым разрушительным инстинктам.

Испытав определенное влияние эмерсоновских идей в начале творческого пути, Мелвилл постепенно от него освобождался. В “Моби Дике” и более поздних произведениях он ведет с эмерсонянами спор, сходясь с ними в вопросах этических, но расходясь в понимании природы, человека и мира. Он обнажает таящуюся в человеке опасную силу, которая может привести мир к гибели. Скрытая полемика с трансценденталистами ярче высвечивает мир мелвилловских идей. Писатель сомневался в том, что природа есть инобытие Бога, что миром правит некая благая сила. Сомнение в верности телеологических идей Эмерсона и немецких идеалистических философов, облеченное в художественные образы, — вот тот идейный фон, на котором разворачивается действие книги Мелвилла “Моби Дик”. В новелле “Ку-ка-ре-ку!” Мелвилл доводит до абсурда некоторые положения трансценденталистов (проповедь бедности, учение о компенсации и доверии к

себе), пародирует Торо с его практикой одиночества, неприятием государства, философским мистицизмом.

Мелвилл писал о “глубоких заблуждениях и ошибках” Эмерсона, его “слепоте, которая проистекает от недостатка сердца”³². Он подвергал сомнению столь ценимый трансценденталистами принцип единства Истины, Красоты и Добра, эмерсоновское учение о соответствии, веру в благость творца и моральный прогресс человечества. Доктрина совершенствования представлена им как вредное заблуждение людей, не имеющих чувства реальности. Все эти идеи нашли выражение в последнем романе Мелвилла “Шарлатан”. С помощью иронии, пародии, гротеска автор высмеивает оптимистические заблуждения некоего “философского общества по изучению человеческой природы”, в котором нетрудно усмотреть намек на Трансцендентальный клуб. Создает он и карикатуры на столпов движения в образах Марка Уинсома и его ученика Эгберта. Учение Эмерсона и Торо о дружбе становится в книге темой интеллектуального розыгрыша.

Суть своих расхождений с трансценденталистами Мелвилл изложил в зашифрованном виде и в романе “Пьер”. В 14-й главе содержится отступление автобиографического характера и памфлет Плотина Плинлиммона, который дает ключ к расшифровке идейной проблематики книги: в основе мира, пишет Мелвилл, лежит не божественная сущность, а Безмолвие. Если Эмерсон верил в возможность примирить реальность и утопию, то Мелвилл говорил о трагической разделенности *хронометрического и горологического*. Он не относил себя к тем “самонадеянным философам”, которые открыли “заветную тайну” и сумели оправдать зло мира.

Хотя Мелвилл и не оценил масштабы фигур Эмерсона и Торо, он подметил в построениях трансценденталистов свойственную всякой утопии ограниченность, мешавшую понять сложность жизни и постигнуть темные стороны человеческой души.

Важной стороной деятельности трансценденталистов была их публицистика. Долгое время их представляли как оторванных от жизни философов, занятых исключительно метафизическими проблемами, вопросами духовной культуры и нравственного совершенствования. И хотя их гражданственная позиция накануне Гражданской войны освещалась в трудах Дэниэла Аарона, Мертона Силтса, Аннет Рубинстайн, Реймера Маккуинстона, стереотипы были все еще довольно сильны.

Ключевым вопросом, вокруг которого кипели страсти, был вопрос о рабстве и свободе. Во многих отношениях он определял характер политической борьбы и накал журнальной полемики. В 30-е годы, когда рабство не превратилось еще в политическую проблему, трансценденталисты верили в возможность постепен-

ной ненасильственной трансформации общества. Эмерсон, например, осуждал Гаррисона, Филлипса и других сторонников радикальных реформ, за их методы агитации. Агрессивный стиль журналистики он считал признаком “духовного безумия”. Однако обострение конфликта между Севером и Югом привело Торо, Эмерсона, Олкотта, Паркера, Хеджа в лагерь сторонников аболиционизма.

В сознании многих из них боролись два начала: “философское” и “гражданское”. Первое требовало отстраненности от бурь повседневной жизни, второе же заставляло выступать по злободневным вопросам. До 1844 г. преобладал первый, между 1844 и 1861 годами — второй. В 1844 г. Эмерсон обратился к соотечественникам с яркой речью по случаю десятилетней годовщины отмены рабства в английских колониях в Вест-Индии. В ней писатель впервые подошел к идее неповиновения властям. Он даже призывал к использованию силы и открытому выражению общественного протеста. По накалу гражданской страсти и публицистической остроте эту речь можно сравнить с толстовским “Не могу молчать!”.

Призыв Эмерсона подхватили и другие трансценденталисты — Олкотт, Паркер, Торо. В 1848 г. вышло в свет “Письмо о проблеме рабства” Теодора Паркера. В том же году Торо произнес свою знаменитую речь, в которой впервые сформулировал доктрину “гражданского неповиновения”.

Ширившееся недовольство “безнравственной политикой” правительства после принятия Конгрессом закона о беглых рабах отразилось в выступлениях Эмерсона (речь в поддержку кандидатуры Палфри в Конгресс, 1851), Торо (“Рабство в Массачусетсе”, 1854), Паркера, чьи страстные проповеди против рабства вызвали значительный общественный резонанс. Вооруженные столкновения в Канзасе заставили их более жестко сформулировать отношение к революционному насилию. Так, в речи “О событиях в Канзасе” (1856) Эмерсон обращается к доктрине “естественного права” и локковской теории общественного договора, которая обосновала право граждан разорвать договор с государством, если оно не защищает их права. Его учение о “доверии к себе” в 50-х годах XIX в. обретает новый смысл: опора на собственное “я”, гражданское мужество, индивидуальный моральный выбор дополнялись теперь признанием необходимости коллективного сопротивления злу.

Последним звеном в эволюции взглядов Эмерсона, Торо, Олкотта на рабство были их выступления в защиту Джона Брауна в 1859–1862 годах. В то время, когда даже радикально настроенные аболиционисты отреклись от Брауна, называя его действия “безумными”, именно трансценденталисты встали на его защиту. Они

организовывали митинги, на которых выступали с резкой критикой властей. Торо, например, назвал Брауна “героем, патриотом, реформатором”, Эмерсон увидел в мужественном борце против рабства “нового святого”.

Эмерсон и Торо, действительно, слишком долго не присоединялись к аболиционистам. У них была своя роль в американской жизни и литературе. Но когда понятие “аболиционист” стало в их сознании равносильным понятию “борец за свободу”, пацифисты 30-х годов превратились в самых радикальных сторонников отмены рабства.

К началу 60-х годов трансцендентализм как движение угасает и сходит со сцены, выполнив свою историческую миссию. Однако он продолжал существовать как мировоззрение — в творчестве его идеолога, правда, в сложном переплетении со взглядами, которые предвосхитили, а отчасти и подготовили направление, получившее название социал-дарвинизма. Сочетание столь разных подходов в позднем творчестве Эмерсона предвещало сосуществование и противоборство двух тенденций в американской литературе конца XIX — начала XX веков — натурализма и реализма.

Именно в творчестве Эмерсона, охватившем пять десятилетий, проявилась в полной мере специфика трансценденталистских идей. Они отразили диалектику развития американской мысли от романтического идеализма первой половины XIX в. к позитивизму конца века. Этапом этой эволюции явилась литературная борьба, развернувшаяся в 30–50-е годы, отмеченные также формированием воззрений, которые можно назвать реакцией на трансцендентализм.

Литература трансцендентализма дала двух крупных художников — Торо и Эмерсона. И хотя творчество других писателей, сподвижников Эмерсона, не оставило глубокого следа в художественной культуре США, оно воплотило передовые для своего времени идеи и стало важной частью интеллектуальной истории Америки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Goddard H. Studies in New England Transcendentalism. N.Y., 1908, p. 189.* Аналогичное мнение высказывает Перри Миллер. См. *Miller, Perry. The New England Mind. N.Y., 1939.*

² См. об этом: *Myerson J. A Calendar of Transcendental Meetings. // American Literature. 1972, v. 44, No. 2.*

³ *Брукс В.В. Писатель и американская жизнь. М., 1967, с. 139.*

⁴ *Emerson, Ralph Waldo, Complete Works in 12 vols. L., 1874, v. 1, p. 298.*

⁵ Индийские религиозно-философские идеи проникли в Европу и Америку почти одновременно, однако они по-разному преломились в мировоззрении Эмерсона и Шопенгауэра. Проповедь квиетизма и аске-

зы, учение о майе, провозглашавшее реальность лишь иллюзией, стремление к нирване, то есть, избавлению от страданий и уходу из жизни — все эти положения древнеиндийской философии не повлияли на трансценденталистов, тогда как Шопенгауэру они помогли выработать теорию “воли к смерти”.

- ⁶ См. об этом: *White M.* Science and Sentiment in America. Philosophical Thought from Jonathan Edwards to John Dewey. L., 1973, pp. 71–96; *Wellek R.* A History of Modern Criticism. New Haven, 1965, v. 3.
- ⁷ *Coleridge, Samuel Taylor.* Aids to Reflection. Philadelphia, 1850, p. 175.
- ⁸ *Паррингтон В.Л.* Основные течения американской мысли. М., 1962, т. 2, с. 443.
- ⁹ *Buell L.* The Transcendentalists. // The Columbia Literary History of the United States. N.Y., 1988, p. 368.
- ¹⁰ О влиянии пуританской традиции на творчество американских романтиков см.: *Коренева М.М.* Новая Англия и американская литература: три столетия из жизни нации. // Проблемы становления американской литературы. М., 1981. О чертах сходства во взглядах Эмерсона и Джонатана Эдвардса упоминает Н.Е.Покровский в книге “Ранняя американская философия”. М., 1989, с. 9, 229.
- ¹¹ *Berkovich, Sacvan.* Emerson — the Prophet: Romanticism, Puritanism and Auto-American Biography. // Emerson: Prophecy, Metamorphosis and Influence. N.Y. and L., 1975, p. 27.
- ¹² *Эмерсон Р.У.* Природа. // Эстетика американского романтизма. М., 1977, с. 212.
- ¹³ *Торо, Генри Дэвид.* Уолден, или Жизнь в лесу. М., 1962, с. 14.
- ¹⁴ *Токвиль, Алексис де.* Демократия в Америке. М., 1992, с. 199.
- ¹⁵ Цит. по: *Martyn C.* Wendell Phillips — The Agitator. N.Y. and L., 1890, Book 2, p. 183.
- ¹⁶ *Alcott A.B.* Orphic Sayings. // *The Dial.* 1840, v. 1, p. 85.
- ¹⁷ Цит. по: *Herreshoff D.S.* American Disciples of Marx: from the Age of Jackson to the Progressive Era. Detroit, Wayne Univ. Press, 1967, p. 36.
- ¹⁸ *Channing W.E.* On the Elevation of the Laboring Classes. // *Essays.* English and American. The Harvard Classics. N.Y., 1938, p. 317.
- ¹⁹ Цит. по: *Wells, R.V.* Three Christian Transcendentalists. Columbia Studies in American Culture. New York, 1943, p. 131.
- ²⁰ *Кольридж С.Т.* Избранные труды. М., 1987, с. 226.
- ²¹ Эмерсон предлагал параллельно рассматривать трактаты по естественной истории и истории гражданской, изучать труды по астрономии и сопоставлять космические процессы с явлениями общественной жизни. Ему представлялось, что законы природы, социальной жизни и художественного творчества имеют универсальный характер.
- ²² *Hopkins V.* Spires of Form. A Study of Emerson's Aesthetic Theory. Cambridge, Mass., 1951, p. 136. Он отмечал, что произведение искусства, в глазах Эмерсона, обретает форму, подобно живым организмам, в зависимости от того, что оно выражает.
- ²³ *Gray H.D.* Emerson. A Statement of New England Transcendentalism as Expressed in the Philosophy of its Chief Exponent. N.Y., 1958 (first published 1917), Ch. 10.

- ²⁴ Американский ученый Вивиан Хопкинс замечает, что эмерсоновская символика была основана на “плотиновской философии и обогащена такими научными представлениями, как теория прогрессивной адаптации и гипотеза атомарного строения материи” (22; p. 134).
- ²⁵ *Sutcliff E.* Emerson's Theories of Literary Expression. // *University of Illinois Studies in Language and Literature*. v. 8, No. 1., Urbana, 1923, p. 32.
- ²⁶ *McKinsey E.* The Western Experiment. New England Transcendentalists in the Ohio Valley. Cambridge, Mass., 1973.
- ²⁷ *Poe, Edgar Allan.* The Literati of New York City. // *E.A.Poe. Essays and Reviews*. The Library of America. N.Y., 1984, p. 1168.
- ²⁸ *The American Transcendentalists. Their Prose and Poetry.* Ed. by Perry Miller. N.Y., 1957, p. 41.
- ²⁹ *Fuller, Margaret.* E.A. Poe. // *M. Fuller. Life Without and Life Within*. N.Y., 1970 (Repr.), p. 87.
- ³⁰ *Poe, Edgar Allan.* Thomas Babington Macaulay. // *E.A.Poe. Essays and Reviews*. The Library of America. N.Y., 1984, p. 324.
- ³¹ По Э.А. Полное собрание рассказов. М., 1970, с. 787.
- ³² Цит. по: *Braswell W.* Melville as a Critic of Emerson. // *American Literature*, 1937, v. IX, № 3, p. 331.

РАЛЬФ УОЛДО ЭМЕРСОН

Ральф Уолдо Эмерсон (Ralph Waldo Emerson, 1803–1882), писатель, поэт, философ и публицист, был одной из самых представительных фигур в американской литературе XIX в.. Речи и эссе Эмерсона во многом определили развитие американской философской и эстетической мысли и стали неотъемлемой частью национального культурного наследия.

Эмерсон прожил долгую жизнь. Он стал свидетелем стремительного превращения фермерской Америки начала XIX в. в развитую капиталистическую державу, родину первых забастовок. Вместе со многими соотечественниками испытал разочарования в возможностях американской демократии во времена невиданной до того политической коррупции “эры Джексона”. Не приняв официального лозунга “особой миссии Америки”, он осудил захватническую войну против Мексики. Драматические конфликты, сопровождавшие борьбу Севера и Юга и расколовшие нацию надвое, отзывались болью и негодованием в его речах, а победа, давшая свободу рабам, вдохновила на создание знаменитого “Бостонского гимна”. Эмерсон был сыном своего времени и своей страны, и в его жизни и творчестве отразились специфические черты американского характера, опыт американской истории.

Потомок первых поселенцев Конкорда, он происходил из семьи, давшей Новой Англии несколько поколений священников. Пуританское прошлое Америки вошло в сознание молодого Эмерсона через приобщение к семейной традиции. Отец его был унитарным пастором, и Ральф был обязан ему прежде всего склонностью к проповедничеству, интересом к метафизике, взглядом на жизнь через призму нравственных категорий. Предки его по материнской линии были, напротив, людьми деловыми и предприимчивыми. У них он заимствовал практический склад ума, здравый смысл янки, что не без юмора подмечали современники. Дж.Р.Лоуэлл писал в “Басне для критиков” о широте эмерсоновской природы, в которой сочетались “олимпийская мудрость” и “интерес к бирже”.

На собственном опыте будущий писатель узнал, что значит американское понятие *self-made man* (человек, сделавший сам себя). Он прошел долгий путь от посыльного и официанта до признанного писателя, одного из глубочайших умов Америки, чья слава распространилась далеко за пределы Нового Света. После окончания Гарвардского университета в 1821 г. он несколько лет преподавал в школе. Затем, следуя семейной традиции, был пастором в унитариянских церквях Бостона и других городов Новой Англии, но в 1832 г. оставил кафедру, не сумев примирить разум и веру в некоторые церковные догматы. В том же году он принял первое путешествие в Европу, где встречался с Вордсвортом, Кольриджем, Карлейлем. В последнем он нашел друга и единомышленника, переписку с которым продолжал всю жизнь.

Вернувшись в Америку, Эмерсон поселился в Конкорде и целиком посвятил себя лекторской, писательской и редакторской деятельности. Известность у современников он приобрел прежде всего как лектор и лишь значительно позже, после выхода в свет двух сборников эссе, получил признание как писатель.

В 1847 г. Эмерсон вновь отправился в Европу. В Англии он прочел цикл лекций о Платоне, Сведенборге, Монтене, Шекспире, Гете, Наполеоне. На основе лекций возникла книга “Представители человечества” (1850), построенная по принципу сочинения Карлейля “О героях, культе героев и героическом в истории”, но отличающаяся от него демократическим духом. Очерки о национальном характере англичан, литературе и искусстве составили сборник “Английские черты” (*English Traits*, 1856). Книга эта написана пером благожелательного наблюдателя, верившего, подобно Карлейлю, в историческую миссию англосаксов. Перед самой Гражданской войной появилась книга эссе “Путь жизни” (1860), а через десять лет — сборник “Общество и одиночество” (*Society and Solitude*, 1870). Лекции и эссе последних лет вошли в сборник “Литература и общественная жизнь” (*Letters and Social Aims*, 1876).

* * *

В 1836 г. Эмерсон опубликовал свое первое произведение — большое эссе под емким названием “Природа” (*Nature*). Во временной перспективе оно представляется вехой в развитии американской словесности и формировании философской мысли США. Эссе содержало в чрезвычайно сжатом виде основные идеи писателя. Он определил в нем свое отношение к бытию, природе, нравственному идеалу, вопросам познания, месту человека во вселенной. В одном из черновых набросков Эмерсон записал: “Создавая теорию природы и человека, необходимо... приписывать свободу — воле, а благие замыслы — Богу”¹. Иначе говоря,



РАЛЬФ УОЛДО ЭМЕРСОН

Рисунок Истмена Джонсона. 1846.

нужно встать на такую точку зрения, которая поможет доказать существование свободной воли (в противовес представлению о всеобщей детерминированности) и благой цели, предустановленной творцом. Этот методологический принцип прослеживается во всем творчестве писателя. Он является центральным и в его натурфилософии.

Эмерсон воспринимал природу как инобытие Бога, зримое отражение “божественных замыслов”. Цели природы — служить человеку, давать ему средства к существованию, воспитывать в нем понятия нравственного и прекрасного, с тем чтобы “душа могла утолить свою жажду красоты”². Процесс душевного очищения требует одиночества на просторах нетронутой природы, где только и можно созерцать нерукотворную красоту мира. Именно там, приобщаясь к мировой душе, человек испытывает состояние мистического экстаза, чувство слиянности с высшим духовным началом, которое растворено в природе. Без ссылок на источник он приводит слова Плотина: “Я становлюсь прозрачным глазом, я ничто, я вижу все; токи Верховного существа проходят сквозь меня, я — частица Бога” (I, p. 16).

Вера в возможность приобщиться к божеству, идентифицировать себя с ним, свойственная всем мистическим учениям, питала эмерсоновский оптимизм. Философский оптимизм Эмерсона — обратная сторона его пантеизма. Писатель признавал — хотя и с оговорками — тождество божественного начала и природы. Как и другие пантеисты, он “растворял” Бога в природе, обожествляя ее. Сближение человека с природой — обязательное условие мистического общения с Богом.

Название, данное писателем его первой книге, было исполнено глубокого значения. Он изложил в ней символ веры, важнейшей частью которого была философия природы. Дальнейшую разработку темы “человек и природа” он продолжил в очерке с тем же названием (“Природа”), вошедшем во второй сборник эссе (*Essays: Second Series*, 1844).

Понятие nature рассматривается в нем уже с двух точек зрения: как материальный мир, “природа творящая” (*natura naturans*) и как окружающая нас среда, не испорченная вмешательством человека, или “природа созерцаемая” (*natura naturata*). Во втором значении природа трактуется как воплощение мировой души, “божественный град”. Мир возвышенной красоты сравнивается с прозаически-реальным, что было вполне в традициях английской и американской романтической школ. Но было в этом эссе и нечто нетрадиционное.

В нем отразился его интерес к естественным наукам и эволюционным теориям Ламарка, Лайела, Кювье, Агассиса. Американский писатель воспринял широко обсуждавшиеся в научном мире

идеи эволюции и сам во многом подготовил почву для распространения их в Америке. Метафизическое представление о природе было разрушено совместными усилиями ученых — современников и предшественников Дарвина — и философов-романтиков, в числе которых были Шеллинг и Эмерсон.

В эссе 1844 г. мысль о всеединстве мира приобрела космический характер. Воображение Эмерсона занимает вопрос о происхождении мира, он говорит о первотолчке и гравитации, множественности миров и конечности вселенной. “Знаменитый первотолчок явился пружиной, которая привела в движение все планеты системы, каждый атом в каждой планете, все животные виды. Он проявляется в истории и поведении каждого индивида” (III, p. 177). Эмерсон употребляет в качестве синонимов такие понятия как *single impulse*, (единый импульс), *aboriginal push* (исходный удар), *projection* (запуск), *shove* (толкание), а слово *balls* (шары, мячи), как следует из контекста, означает “планеты”, поскольку диалог между астрономом и метафизиком идет о происхождении вселенной.

Опираясь на закон соответствия, Эмерсон проецирует законы микромира на макромир и наоборот. Природе, писал он, свойственна щедрость, без чего невозможны эволюция и выживание. Размышляя о проблемах космогонии, он говорит об аналогичном явлении: первотолчок по своей силе должен быть во много раз мощнее силы притяжения. Щедрость высшего разума в социальном мире принимает иные формы: дабы обеспечить выполнение своих замыслов, он наделяет людей избытком духовной энергии (*violence of direction*), одержимостью, фанатичной приверженностью идее (III, p. 177). В этом-то и заключается “хитрость Разума” (выражение Гегеля). Природа дает людям импульс, который заставляет их бороться друг с другом. В результате столкновения воля и практических интересов осуществляются цели высшие, о которых люди и не помышляли — Истина, Красота, Добро.

Эссе “Природа” 1844 г. завершается тезисом, провозглашенным еще в 1836 г.: человек — частица божественной сущности; человечество идет к благой цели, предустановленной творцом. Пантеистическая тема первого эссе звучит в эпиграфе второго и в заключительной его части: “Если вместо того, чтобы отождествлять себя с сотворенным, мы ощутим, что сквозь нас течет душа творца, мы откроем, что утренняя тишина заключена в нашем сердце, а бесконечные силы притяжения и химического взаимодействия, и главное, силы жизни, пресуществуют в нас в своей высшей форме” (III, p. 186).

Таким образом, в двух эссе Эмерсона о природе соединились “романтическое и реальное” (III, p. 165). Они написаны пером

романтика и натуралиста, объединенных в одном лице. Свойственная романтизму поэтизация природы сочетается со взглядом на нее как на результат действия физических и химических сил в “безграничном пространстве и бесконечном времени” (III, р. 173).

Природа — одна из тех общих идей, которые в эмерсоновской нравственной системе исполняют роль идеала. В лекции “Отношение человека к миру” писатель говорил об удивительной целесообразности природы, совершенном устройстве мира, все части которого подогнаны друг к другу и находятся в постоянном органическом взаимодействии. Природа — эталон, ее законы — симметрия, взаимосвязь, пропорциональность, обновление, многовариантность — являются критериями прекрасного и нравственного. Человеческие поступки и деятельность людского сообщества писатель оценивает с точки зрения их соответствия законам природы. Эта особенность эмерсоновского мировидения предвосхитила в какой-то степени принципы социального дарвинизма. Но в отличие от представителей этого течения он говорил о необходимости моральных оценок и конструировал нравственный идеал.

Идеал, пропаганде которого Эмерсон посвятил всю жизнь, определялся верой в единство мира и его нравственную основу. Представление о всеединстве, взаимосвязи вещей и явлений стало определяющим в его нравственной философии.

Писатель испытывал тревогу по поводу морального состояния американского общества. Причину многих социальных бед он видел в отчуждении, которое понимал весьма широко. Повсюду вокруг себя он находил доказательства разобщенности людей, их отчуждения от духовной культуры человечества, от собственной сущности, изначально здоровой, и, наконец, от плодов своего труда. Мотив дисгармоничности жизни, разрыва между идеальным и реальным явственно звучит в лекциях и эссе писателя.

Он говорил о духовном неблагополучии в жизни американского общества, одним из симптомов которого была, в глазах Эмерсона и некоторых его современников (Купера, Торо, Чаннинга), атрофия индивидуальности. В стране, считавшейся в Европе воплощением демократических идеалов, обнаружили явления, о которых с тревогой писали наиболее чуткие наблюдатели и историки общественных нравов.

В эссе “Доверие к себе” отчетливо звучит озабоченность писателя тем, что личность в Америке деформировалась, слилась с массой. “Мы становимся все на одно лицо... постепенно приобретаем выражение тупого равнодушия, свойственное ослам” (II, р. 56). Подчас Эмерсон прибегал к сильным средствам, чтобы доказать основной тезис — необходимость воспитания личности, этого неповторимого творения свободной воли, интеллекта и вы-

сокой гражданственности. Писатель связывал достоинство человека с безусловным подчинением голосу совести, который считал голосом Бога в душе человека. Он формулирует принципы духовного индивидуализма как свойства честной и совестливой личности, которая способна отличить добро от зла самостоятельно, не обращаясь к посланиям президента или манифестам политических партий. “Нет ничего более святого, чем чистота души. Следуйте ее повелениям, и вы заслужите одобрение мира... Добро и зло — лишь слова, которые мы легко переносим с одного понятия на другое. Добро — это только то, что согласуется с моими принципами, а зло — только то, что противоречит им. Встречая сопротивление, мы должны вести себя так, словно все вокруг нас эфемерно и несущественно, кроме нас самих” (II, р. 52).

Понимать эти слова как проявление морального релятивизма было бы большим упрощением. Напротив, в них содержится осуждение этой опасной тенденции. Врожденное нравственное чувство, совесть, доверие к Разуму, интуитивное сознание того, что есть Добро и Истина — все это помогает, по глубокому убеждению писателя, увидеть за ширмой высоких слов и громких лозунгов низменные мотивы и эгоистические побуждения.

В учении Эмерсона запечатлена идея общественного служения. Человек должен иметь смелость делать то, что считает гражданским долгом, без оглядки на господствующие взгляды и установления. Индивидуализм, понимаемый как подобный образ мыслей и поведения, является безусловно нравственным, а иногда приобретает оттенок подлинного героизма. Практика “доверия к себе” делает человека великим, говорил Эмерсон, а боязнь следовать велениям внутреннего голоса убивает в нем личность.

Тема человека и толпы всегда занимала писателя. Он начал разрабатывать ее в ранних публичных выступлениях в 30-е годы. В лекции “О современности” (1837) он говорил, что толпа — это масса людей, не являющихся личностями, опасных в своем единомыслии и бездуховности, ибо они способны на любые разрушительные действия. Реальная жизнь убеждала его в том, что у многих его соотечественников на глазах повязки: в лучшем случае они видят лишь то, что им позволено увидеть. Слишком многие слепо подчиняются групповым интересам, которые идут вразрез с интересами нации. Так было, в частности, во время широкой пропагандистской кампании, сопровождавшей агрессию США в Мексике в 1846 г., или в 50-е годы, после принятия Конгрессом закона о беглых рабах.

Общественная ситуация тех лет ставила людей перед выбором: быть молчаливыми соучастниками преступлений или решиться на гражданский протест. Каждый мыслящий человек, сталкиваясь с организованным насилием — физическим или духовным — дол-

жен был сделать выбор. Многим в этом помог Эмерсон. Его нравственная философия содержала глубокий по тому времени анализ феномена, который в социологии XX в. носит название социального конформизма.

Исследование конформизма как явления массовой психологии привело Эмерсона к пониманию необходимости гражданского неповиновения, хотя этих слов он не употреблял. Смысл его проповеди “доверия к себе” состоял именно в призыве к гражданскому протесту, не выливающемуся в формы насильственные, — к индивидуальному отказу поддерживать несправедливые действия властей.

Эмерсон был в этом, конечно, не одинок. Идею мирного сопротивления несправедливым законам разделяли американские религиозные бунтари: квакеры, непротивленцы, перфекционисты, некоторые представители унитариянской церкви (У.Э.Чаннинг), священники-кальвинисты “новой волны” из Оберлинского колледжа в Огайо, аболиционисты Гаррисон и Филлипс. Среди трансценденталистов наиболее яркими выразителями идеи гражданского неповиновения были Генри Торо и Бронсон Олкотт.

В 1841 г. Эмерсон выдвинул тезис, смысл которого состоял в том, что любое государство несправедливо, а посему не должно слепо подчиняться закону. Логичным развитием этой мысли явилось эссе “Доверие к себе” (“Self-Reliance”), где он говорил об ответственности человека прежде всего перед своей совестью. “Любые законы, кроме тех, которые мы признаем над собой, смешны” (II, р. 52). В его представлении то были законы высшей справедливости, неподвластные воле законодателя или чиновника, некий нравственный абсолют. Категорический императив, сформулированный в эссе, предполагает непрременную социальную активность личности. Для Эмерсона “доверие к себе” было тождественно духовному неконформизму, героизму и прямо противоположно эгоизму.

Лев Толстой, высоко оценивший эссе Эмерсона, увидел в нем выражение собственных мыслей. Неконформизм Толстого, как гражданский, так и религиозный, имел нечто сходное с бунтарством Торо, Эмерсона, Паркера. Эхо бушевавших в Америке споров о соотношении истинной мудрости и политической целесообразности, людских установлений и высшего морального закона отдалось в России, многократно усиленное, в учении Толстого.

Но был в учении Эмерсона о “доверии в себе” и еще один аспект. Философ отразил в нем черты американского национального характера, присущие “человеку, сделавшему себя”. Это предприимчивость, самостоятельность действий, своего рода “экономический индивидуализм”, упорство и мужество первопроходца и даже известный авантюризм. Дух этот был свойствен не только

пионерам, осваивавшим Дальний Запад, но и американцам, населявшим средние и восточные штаты, людям деловым, энергичным, которые были творцами своей судьбы. “Доверие к себе” означало для них опору на собственные силы, практическую хватку, твердость духа и выдержку.

Идеализация такого типично американского явления, как “человек, сделавший сам себя”, соседствует в представлениях Эмерсона с неприятием сострадания, милосердия, благотворительности. Ему была чужда этика сострадания, которую в Европе разрабатывал Шопенгауэр и которая нашла отражение, например, в романах Достоевского. Изъяны нравственной философии Эмерсона становятся очевидными, если сопоставить его центральную этическую доктрину с нравственной проповедью великого русского писателя. Ориентируясь на законы природы, где господствует борьба за выживание, Эмерсон полагал, что и в обществе люди не должны искусственно создавать препятствий становлению характера. Помощь бедным, слабым, сочувствие и жалость, — по его мнению, вещи вредные. И в этом отношении он предвосхитил Ницше с его культом сильного и пренебрежением к слабым.

Важной частью этической программы Эмерсона были понятия дружбы и любви как ступеней процесса совершенствования. При этом воззрения Эмерсона имели четко выраженный телеологический характер. Любовь для писателя — не иррациональный и слепой инстинкт продолжения рода, как для Шопенгауэра, не биологический инстинкт, как для Ницше, Фрейда, социал-дарвинистов, но орудие всеблаготворного Провидения в достижении его цели — создания гармоничного общества. Страсть, пишет Эмерсон, — “подобно божественному испугу, или энтузиазму, захватывает человека..., производит переворот в душе и теле”, “обостряет чувства, придает смелость противостоять миру” (II, p. 161).

В понимании дружбы (тему эту Торо и Эмерсон разрабатывали почти одновременно) писатели-трансценденталисты сходились в главном. Они видели в ней вторую ступень “эротического пути познания”, этап восхождения человека к совершенству. Взволнованная, исповедальная интонация, трепетное чувство, похожее на влюбленность, звучит в обоих эссе, посвященных дружбе. Некоторые критики делают отсюда вполне определенные выводы во фрейдистском духе. Высказываются и противоположные мнения. Х. Уэггонер, например, усматривает в эмерсоновских эссе (“Любовь”, “Дружба”) свидетельство холодности писателя. “Они не убеждают нас в том, что автор когда-либо испытывал глубокие чувства”³. Дневники и эссе Эмерсона, однако, говорят о другом. Он всегда был окружен учениками. Среди них были Генри Торо, Стирнз Уилер, Джон Кертис, Джонс Вери, Уильям Эллери Чан-

нинг-младший. Каковы бы ни были его чувства к ним, несомненно одно: интеллектуальное общение с молодыми друзьями было глубоко эмоциональным, богатым тончайшими оттенками, исполненным душевных переживаний и драм (о сложных отношениях с Эмерсоном не раз упоминал Генри Торо в своем дневнике).

Эмерсон заметил однажды, что лучшее в жизни — откровенный разговор и доверие, полное взаимопонимание между людьми. Именно в этом он видел отличительные черты дружбы. Для того, чтобы подчеркнуть возвышенность предмета изображения, он прибегал к высокой лексике. Дружба, говорил он, есть “божественный нектар”. В своих эссе он преподавал людям науку общения, внушал им, что условием совершенных отношений должны быть великодушие, доброта, искренность и нежность. Ядром будущего совершенного общества может быть, по мысли Эмерсона, сообщество друзей, “кружок богоподобных мужчин и женщин..., объединенных высокой духовной жизнью” (II, p. 197; нечто вроде Трансцендентального клуба!). Когда он писал эти слова, колония Брук-Фарм делала первые шаги. Ее обитатели и идеологи (среди последних был и Эмерсон, воздерживавшийся, однако, от непосредственного участия в этом утопическом эксперименте), хотели поставить опыт совместной жизни в общине, основанной на коммунистических началах. Узы братской дружбы, верили они, могут объединить людей на основе духовной близости, равенства, уважения и альтруистического служения друг другу. Реальность оказалась гораздо сложнее, и колония трансценденталистов распалась, просуществовав всего семь лет.

Существует мнение, что писатель плохо знал человеческую природу и возводил свою утопию на зыбком основании идеализированных представлений о человеке и мире. Однако это не так. В дневниковой записи от 12 октября 1838 г. мы прочтем любопытное признание: “Человеческая природа была ему (здесь Эмерсон пишет об “ученом” вообще, но подразумевает и себя, как видно из последующих слов.— Э.О.) хорошо известна. Он знал безумие, которое овладевает душой от бездеятельности и однообразия, знал, что если нарушить сон людей, их заведенную рутину, они взвоят, словно ночные хищники, и замечутся, как совы или летучие мыши, задевая крыльями того, кто принес им свет. Но он ясно видел также и то, что под этим звериным обликом, под зловещим оперением скрыты божественные черты. И он чувствовал, что найдет в себе смелость стать им другом и силой выведет их на свет Божий, где воды чисты и воздух свеж. Он верил, что злые духи, овладевшие ими, могут быть изгнаны и исчезнут. Насмешки, брань, хула, те эпитеты, которыми вы меня наделяете, хорошо знакомы мне по книгам. Они стары как мир и не кажутся мне обидными”⁴.

Это сугубо личное, не предназначенное для посторонних глаз признание говорит о том, что Эмерсон не был витавшим в облаках идеалистом, каким его часто представляли современники и критики. Его оптимизм был обдуманной и глубоко выстраданной позицией.

Эмерсон уделял много внимания разработке эстетических взглядов, которым он посвятил несколько эссе. В его представлении, искусство может сократить роковой для цивилизации разрыв между гуманитарной культурой и научным знанием. Оно должно воспитать “человека культуры” (II, р. 86). При этом “культуру” он трактовал широко — как гуманитарный образ мышления, опору на интуицию, гражданское мужество и стремление к гармоническому сосуществованию с природой, философскую терпимость и неприязнь к фанатизму в любых его проявлениях. Задачи искусства он выводил из триады—единства Истины, Красоты и Добра. Первая цель искусства, согласно Эмерсону, — познание истины, недоступной обыденному познанию. Отсюда представление о пророческой функции искусства и особой роли поэта-пророка. Второй целью искусства он считал создание нетленной красоты, которая несет на себе отпечаток высшего совершенства. В “Природе” он дал следующее определение прекрасного: “Красота есть отпечаток Бога на добродетели” (I, р. 25). В этой краткой формуле писатель выразил важный для него постулат — связь категорий этического и эстетического. Эстетика Эмерсона имела четко выраженный этический характер, ибо третьей целью искусства он считал воспитание. Назначение поэта — служить наставником и учителем, который, постигая истину, передает ее людям, внушает им представление о красоте нравственного.

Дидактическая направленность эмерсоновского творчества есть результат того, что он был последователем пуританской традиции, имевшей среди своих представителей известных ново-английских теологов и проповедников, Коттона и Инкриса Мэзеров, Джонатана Эдвардса. Не разделяя их представлений о мире, Эмерсон отдавал должное воспитательной роли пуританской литературы, пропагандировавшей христианскую нравственность.

Свои эстетические взгляды он изложил в ранних лекциях и речи “Метод природы” (1841), в двух сборниках эссе (*Essays*, 1841, 1844). Первый из них завершался очерком “Искусство”, второй открывался эссе “Поэт”.

Центральной в построениях Эмерсона была фигура творца искусства — поэта, художника, наделенного особым даром предвидения, посредника между Богом и человеком, создателя прекрасного, проводника и проповедника трансцендентной мудрости, которую он постигает интуитивно, с помощью Разума. Творчество художника и искусство подчинены природным законам неравен-

ства, градации, иерархии, в которой есть высшие и низшие ступени, ибо все вещи в природе и обществе находятся в разной степени удаления от источника божественной мудрости, иначе говоря, сверхдуши. Поэт в эстетической системе Эмерсона стоит ближе всех к этой абсолютной сущности. Подобное представление о месте поэта в обществе не противоречило демократическим убеждениям писателя. Равенство, считал он, — категория социальная и политическая. В искусстве же — свои законы; в нем нет равенства в силу его неразрывной связи с природой, которая не знает равенства. Однако особое положение налагает на поэта огромную социальную ответственность. Поэт, говорил Эмерсон в лекции “Метод природы”, — страж и защитник духовности в стране, которая охвачена безумием накопительства, поражена жадностью, испытывает неуверенность в себе.

Нравственная утопия Эмерсона — обратная сторона социальной критики действительности. Писатель вырабатывал устав “правильной жизни” и стремился следовать ему, хотя и делал это далеко не так последовательно, как Олкотт или Торо.

Прекрасное, по мысли Эмерсона, не только нравственно, но имеет практическую пользу. Разрабатывая идею целесообразности в искусстве, он предвосхитил некоторые идеи, получившие распространение в XX в., в частности, представление о функциональном характере искусства. Размышления о природе прекрасного привели его к мысли о том, что “красоту и святость” (II, р. 343) можно найти и в повседневных вещах, “в поле и на обочине дороги, в лавке и на заводе” (II, р. 343). Предметом искусства должна стать вся американская жизнь, в максимальном разнообразии ее проявлений. Тему эту он продолжил в книге “Путь жизни”.

Здесь очевидно смещение акцентов в подходе к изображаемому, по сравнению с художественной практикой ранних романтиков, в частности Кулера, Брайанта, художников “Гудзонской школы”. В 20–30-е годы XIX в. американские писатели и критики сходились в том, что поэт и художник должны описывать грандиозность американской природы: мощные реки и бескрайние прерии, девственные леса и величественные горы. Но Эмерсона, как и Торо, привлекала не только красота громадного, могучего и бескрайнего, но и прелесть обыденного и незаметного. Угол зрения при этом оставался прежним: в изображаемом надлежало видеть “божественный смысл”.

В творчестве Эмерсона появились и новые мотивы. Чутье художника подсказывало ему, что творения технического гения тоже могут быть “возвышенными и прекрасными” (II, р. 343). Но в то же время технический прогресс вызывал у него серьезные опасения. Разделение труда, которое неизбежно ему сопутствует,

показано им как социальная болезнь. Человек, считал он, все больше становится придатком машины, что наносит вред личности, лишая ее самостоятельного творчества. Он заканчивает эссе “Искусство” фразой, которая, кажется, никакого отношения к искусству не имеет: “Если научное постижение будет идти рука об руку с любовью, если наукой будет управлять любовь, то ее мощь окажется дополнением и развитием акта творения” (II, р. 343). Так наука сближается с искусством как часть единого органического процесса.

“Совершенно очевидно, — замечает по этому поводу Макс Бейм, — что Эмерсон поместил настоящего ученого в одну компанию с настоящим философом и настоящим поэтом”⁵. Подобное сближение основано на представлении о “религиозном” характере искусства. Художник уподобляется Творцу, а процесс творения — акту творчества.

В связи с характеристикой эстетических воззрений Эмерсона остается сказать еще об одном: о провидческом свойстве его таланта. “Америка, — замечал он, — это поэма, которая пишется у нас на глазах..., и ей недолго осталось ждать своих певцов” (III, р. 41). Подобно Иоанну Предтече, предсказавшему приход Христа, Эмерсон предсказал появление Великого Американского Поэта. Через десять лет после публикации эмерсоновского эссе на американском литературном небосклоне зажглась звезда первой величины — Уолт Уитмен. Автор “Листьев травы” воспел Америку, исполнив наказ Эмерсона, обращенный к грядущему поэту, — воспеть “плоты, плывущие по нашим рекам, трибуны на политических митингах и речи, которые с них произносят, наши рыбные промыслы, наших индейцев и негров..., перебранки проходивцев, боязливое благодушие наших достопочтенных граждан, промышленность Севера, плантации Юга, леса Запада, где стучат топоры, Орегон и Техас” (III, р. 41).

Развитие и становление поэтического таланта Уитмена, Торо, Дикинсон проходило под непосредственным влиянием художественной практики Эмерсона и его философской мысли. Не последнюю роль в этом сыграла и его проповедь “доверия к себе”, обращенная к художнику и поэту: “Не ведай сомнения, поэт, но твори. Скажи всем: “Это во мне, и это выйдет из меня”. Стой на этом упорно и непреклонно, стой, когда голос твой дрогнет и язык запнется, стой, когда тебя будут оплевывать и освистывать, стой и борись...” (III, р. 43).

Оригинальность Эмерсона-художника состоит прежде всего в универсальности, философской глубине его произведений и органичности художественной формы. Одной из особенностей его поэтики была незавершенность. Она отразила специфическое мировидение писателя, которое один из американских критиков на-

звал “кинетическим”⁶. Мир, по убеждению Эмерсона, изменчив, находится в состоянии постоянного движения, поскольку божество проявляет себя в бесконечном разнообразии форм, и глаз художника должен улавливать его трансформации и метаморфозы. Такой же подвижной и далекой от завершенности должна быть и художественная образность его произведений. Упорядоченная форма обрамляет, по мнению писателя, точную мысль. Однако точная мысль нужна в науке, поэзия же как высшее искусство должна избегать жестких рамок, упорядоченность формы ей противопоказана. Этот тезис Эмерсон пытался претворить в своей поэтической практике. Так, он умышленно “деформировал” свои поздние стихи, хотя с легкостью мог бы продолжать писать гладкие рифмованные строчки, соблюдая традиционные размеры. Безупречная правильность его ранних стихов контрастирует со спотыкающимся размером поздних, их нечеткой рифмой. Это следствие установки на незавершенность. Несовершенство формы — дань живой, развивающейся мысли.

Эмерсоновское видение мира было символическим, и это отмечают многие исследователи. В частности, американский ученый Шерман Пол связывает символизм эмерсоновской поэтики с его принципом соответствия⁷. Представление писателя об аналогии двух миров — материального и духовного — определило выбор художественных средств, главными из которых были символ, метафора, сравнение. В его прозе рассыпано множество библейских аллюзий, рассчитанных на хорошее знакомство читателей со Священным писанием. Часто используются библейские образы-символы в их традиционном значении, ссылки на библейские сюжеты и прямое цитирование. Парафраз Библии содержится, в частности, в эссе “Доверие к себе”. Убеждая людей обратиться к собственному внутреннему миру и найти в нем опору, Эмерсон пишет: «И скажи им [толпе]: “Снимите обувь свою с ног своих, ибо Бог здесь, внутри”» (II, р. 70). Сравним эти слова со словами Яхве, которые Моисей услышал из горящего куста: «И сказал Бог: “Не подходи сюда, сними обувь твою с ног твоих, ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая”» (Исход, 3,5). Библейский сюжет об Иосифе, которого соблазнила жена Потифара (Бытие, 39, 12-14), послужил основой для сравнения, которое мы встречаем в том же эссе: “Оставь свою теорию, как Иосиф оставил одежду свою в руках блудницы, и беги” (II, р. 58). Мысль Эмерсона заключается в том, что нужно отказаться от теории, если она мешает следовать велениям совести.

Большая часть символов у Эмерсона основана на ассоциациях, что было свойственно романтической эстетике. Эти символы подвижны, изменчивы, многозначны, допускают различные толкования и придают повествованию суггестивный характер, качество,

которое писатель чрезвычайно ценил. Традиционная романтическая символика получает у него особое звучание. Так, символы света — огонь, свечение, излучение — весьма разнообразны и зачастую имеют религиозный оттенок. Их свойства он использует для того, чтобы выразить некие трансцендентные сущности, которые можно постигнуть, но нельзя описать. Он сравнивает искусство со вспышкой чистого света, видит настоящую красоту в человеческом характере, который “светится в произведениях искусства” (II, р. 334). Эмерсон часто освежает стершиеся метафоры, превращает их в символы, добываясь неожиданного эффекта. Отталкиваясь от традиционного образа “мысль в плену”, он говорит: “Каждая мысль может стать также и тюрьмой, и рай может стать тюрьмой” (III, pp. 36-37). В его образной системе стагнация мысли равносильна несвободе, постепенной, но неминуемой гибели. Ограниченность и заторможенность, как отрицательные свойства мышления, противопоставлены свободе, текучести, подвижности.

В сопоставлении научных фактов и явлений духовной жизни и установлении их “тождества” Эмерсон видел способ гуманизации науки. Однажды в письме он заметил, что великие открытия в области естественных наук “потребуют от поэзии соответствующей высоты и масштабности, либо покончат с ней”⁸. Красота научных открытий восхищала его, и он пришел к мысли о необходимости соединения науки и поэзии. Не случайно он назвал Ньютона, Гершеля и Лапласа “поэтами”. Следствием такого взгляда было широкое использование научных фактов в языке поэзии для создания символов, метафор, сравнений. Вот несколько примеров того, как конкретные предметы и факты науки начинают играть роль символов, дают материал для метафор.

Природу, которую он считал материализацией духа, Эмерсон описывал, в частности, так: “То, что раньше существовало в мысли как чистый закон, теперь воплощается в Природе. Оно уже существовало в уме в виде раствора, теперь же в результате испарения превращается в яркий осадок, который и есть мир” (I, р. 188). В другом случае отождествляется природное и космическое. “В природе нет ничего законченного, но тенденция видна во всем — в планетах, планетных системах, созвездиях; вся природа развивается, подобно полю кукурузы в июле, становится чем-то другим, находится в процессе быстрого превращения. Зародыш стремится стать человеком, подобно тому, как тот клубок света, что мы называем туманностью, стремится стать кольцом, кометой, шаром и дать жизнь новым звездам” (I, р. 194). Размышляя о неких духовных силах, способных удержать общество от распада, он развивает мысль следующим образом: поскольку солнечная система “может существовать без искусственных ограничений”

(III, p. 210), то и в общественной системе должны действовать аналогичные связи. Открыв их, можно отменить государственное принуждение.

Широко распространено мнение о том, что Эмерсон был больше поэтом в своем прозаическом творчестве, чем в поэзии. В самом деле, его стих нередко рассудочен, тон дидактичен, мысль доминирует над образом. И все же поэзия Эмерсона являет нам яркие образцы эстетического новаторства. Черты поэтики, столь повлиявшие на великих современников Эмерсона — это живые интонации и ритмы речи, естественное построение фразы, широкое использование прозаизмов (традиция, идущая от Вордсворта и Кольриджа). Его поэзия отражает размышления писателя о проблемах познания, смысле трансцендентальных категорий, иерархии Времени и Вечности, способах нравственного совершенствования. В ней заключены мысли о сущности поэзии и роли поэта, изложены доктрины соответствия и компенсации.

Большую часть его поэтического наследия составляют стихи о природе. Некоторые из них можно отнести к чисто философской поэзии, другие являя собой прекрасные образцы поэзии лирической. Среди последних — “Шмель”, “Лесные заметки-1”, “Метель”. В первом из них отметим лишенный архаизмов и поэтически окрашенной лексики стиль. Легкий юмор, длинные перечисления-каталоги растений, которые посещает шмель, этот “философ в желтых штанах” (IX, p. 41), воздействуют на чувства сильнее, чем суховатый, рассудочный стиль эссе “Природа”. Стихотворение, проникнутое нежностью к природе и ее тварям, напоминает некоторые стихи Эмили Дикинсон.

Яркий изобразительный эффект создан поэтом в его “Метели”. Резкий северный ветер уподобляется искусному строителю, каменщику, архитектору, который творит из снега белое чудо дворцов и башен.

Интересный контраст представляет собой диптих “Лесных заметок”. Первая — лирический гимн природе и “бакалавру природы” Генри Торо (хотя имя его не называется). Эмерсон прибегает к соединению разных размеров, к спискам-перечислениям, столь любимым Торо, к нарочито непоэтической лексике, что создает удивительный эффект. Вторую часть “Лесных заметок”, напротив, отличает возвышенный слог и архаический язык, однако мысль о враждебности цивилизации природе не получает здесь художественного выражения. Не способствует воплощению замысла и искусственность композиции: монолог сосны сменяется диалогом ее с горожанином, не видящим в природе божественного смысла. Моральный урок — исцеление природой — выражен откровенно дидактически.

Поэтической иллюстрацией к эссе “Природа” служит стихотворение “Гибель” (“Blight”). Потребительское отношение к природе, неумение чувствовать ее красоту оборачиваются неисчислимыми бедствиями:

Our eyes
Are armed, but we are strangers to the stars,
And strangers to the mystic beast and bird,
And strangers to the plant and to the mine* (IX, p. 123).

Ученый, воспринимающий природу лишь с помощью рассудка, — “вор и пират вселенной” (IX, p. 123). О космическом единстве, всеобщей связи людей и явлений природы Эмерсон писал в одном из самых известных своих стихотворений, “Все и каждый”. Подлинная красота природы может открыться только пантеисту и мистикту, воспринимающему ее как единство Истины, Красоты и Блага.

И снова открылись для слуха и зренья
Журчанье ручьев, соловьиное пенье.
И вновь красота диктовала уму,
И вновь приобщила меня ко всему.

(перев. А. Шарановой)

О способах познания, существовании моральной стороны мира поэт размышляет в стихотворениях “Сфинкс”, “Мировая душа”, “Плач”. В первом из них герой-философ в разговоре со сфинксом-природой разгадывает одну из ее загадок. “Простому зренью”, чувственному познанию не под силу понять высший смысл того, что кажется в жизни уродливым и жестоким, но с помощью Разума-Интуиции можно постичь утешительную истину: в основе всего сущего лежит моральный закон:

С любовью начертан
Рисунок времен,
Хоть выцвел
В лучах многозначности он. (IX, p. 11)

(перев. А. Шарановой)

Данная тема особенно ярко звучит в стихотворении “Мировая душа”. Описывая пороки современной ему жизни, поэт борется с отчаянием и несмотря ни на что остается оптимистом, поскольку человек для него — часть великого целого, именуемого Мировой

* (Наши глаза // Остры, но нам неведомы звезды. // И загадочные птицы и звери. // И растения и недра.)

душой; и он, и природа подвержены постоянному обновлению: “Over the winter glaciers // I see the summer glow, // And through the wind-piled snowdrift, // The warm rosebuds below” (IX, p. 27) *.

О зле как одном из способов проявления мировых законов Эмерсон пишет в стихотворении “Плач” (“Threnody”). Смысл его сводится к мысли о том, что даже смерть близких не должна казаться трагедией, ибо смерть — лишь переход из Времени в Вечность. Другой герой стихотворения, Мировая душа, рисует поэту образ неуничтожимой Природы, долженствующий внушить надежду. Тема вечной красоты возникает в одном из ранних стихотворений Эмерсона, “Дикая роза” (“The Rhodora”). Здесь интересна мысль о бесцельности красоты — не типичная для поэта. Однако несколько тяжеловесное, почти прозаическое заключение разрушает художественный эффект стихотворения. В “Оде красоте”, напротив, богатые аллитерации, нарочито неровный ритм придают теме возвышенное и поэтическое звучание.

В стихотворении “Две реки” автор, используя прием параллелизма, рисует образ реки на двух уровнях — материальном и метафизическом. Маскетавид (индейское название реки Конкорд) — природный аналог реки жизни или потока Вечности. Трансцендентальным категориям пространства и времени посвящено стихотворение “Брама”, написанное под влиянием “Бхагават-Гиты”. В лаконичной форме здесь проступает философская идея тождества (“I am the doubter and the doubt” / Я — сомневающийся и я — сомнение) (IX, p. 171). В “Гаматрейе” (название навеяно древнеиндийским эпосом “Вишну Пурана”) темой является соотношение Вечности и Времени, преходящего и вечного. К последнему автор причисляет землю, владеть которой тщетно пытается человек.

Более “американское” стихотворение “Дни”, также посвященное времени, трактует тему несколько иначе. Вереница дней представлена в образе дервишей; они несут людям дары — каждому по его желанию: хлеб, царства, звезды, небо. Под кажущейся простотой формы скрыто глубокое содержание. Выбор, сделанный лирическим героем, который “торопливо взял несколько яблок и травинок” (hastily took a few herbs and apples) (IX, p. 196), вызывает усмешку Дня. Читатель, искушенный в приемах романтической поэзии, поймет и подразумеваемый смысл, который можно трактовать так: суждение Дня ничтожно по сравнению с приговором Вечности, который будет иметь противоположный знак. Здесь мы видим пример суггестивного искусства, необходи-

* (За зимними ледниками // Я вижу сияние лета, // А под наметенным ветром сугробом, // Теплые бутоны роз.)

мость которого Эмерсон обосновывал в эссе “Поэт”. Но есть тут другая идея: простота — благо, к которому нужно стремиться, ибо ограничение желаний (renunciation — у Эмили Дикинсон, esopomy — у Торо) необходимо для духовно богатой жизни. Та же мысль звучит в стихотворении “Дневная порция” (“The Day’s Ration”). Эмерсон перекликается в нем с Блейком: знаменитое “в одном мгновенье видеть вечность и небо в чашечке цветка” получает своеобразное оформление. Нужно уметь видеть неприметную красоту окружающего, не увлечься экзотикой дальних стран, уметь наслаждаться малым и практиковать философское самоуглубление — вот смысл этого небольшого стихотворения.

Закон компенсации нашел отражение во второй части стихотворения “Мерлин-2”, где звучит любимый поэтом мотив природной симметрии. Первая часть его посвящена теме поэта и поэтического творчества. Дополняя и иллюстрируя эстетическую теорию, Эмерсон создал образ древнего барда, которому ведом тайный смысл бытия. Его душа улавливает пульс окружающей жизни и бьется в такт с нею. Автобиографический мотив здесь вполне очевиден:

Песня, вырвавшись из уст,
Злую бурю укрощает,
Льва в ягненка превращает,
Удлиняет лета срок,
Мир приводит на порог.

(перев. Г.Кружкова)

Теме боговдохновенного искусства, бессознательности художественного творчества посвящено стихотворение “Вопрос” (“The Problem”). Задаваясь вопросом о том, как создаются прекрасные творения и что является моделью, лирический герой отвечает, что “пассивный Мастер лишь дает воспользоваться своими руками мировой душе, что направляет его” (IX, р. 17). О строителе собора св. Петра в Риме он говорит, что тот не мог “освободиться” от Бога и “строил лучше, чем умел” (IX, р. 16).

Центральную этическую доктрину Эмерсона иллюстрирует стихотворение “Доверие к себе”. Для обоснования ее поэт находит образы в природе. Голос Бога в душе он сравнивает с врожденным инстинктом птицы, с поведением магнитной стрелки, безошибочно указывающей на север, утверждая, что в благих делах он всегда оказывается ведóm этим голосом.

Эмерсон не только сумел уловить дух времени, запечатлеть его конкретные приметы в образах, и поныне не теряющих художественной ценности, но и выразить вечные истины в поэзии, которую за глубину философской мысли и свежесть художественной

формы ценили многие великие поэты, наследники эмерсоновской традиции.

В философской системе Эмерсона особое место занимают взгляды, которые можно назвать его социальной философией. В наиболее сжатом виде они представлены в книге “Путь жизни” (*The Conduct of Life*, 1860), которая явилась итогом философских размышлений писателя о сущности жизни, бытии личности и социальной общности, свободе воли и предопределении, об отношениях человека как биологического вида с природой.

Кальвинистская доктрина предопределения всегда была чужда писателю, но представление о свободе воли наиболее четко он сформулировал именно в этой книге, в эссе “Судьба”. Он рассматривал волю в двух планах — социальном и метафизическом, что позволило ему примирить свободу и необходимость. Если на уровне социальном человек и общество сами могут решать свою судьбу, то на уровне “космическом” существует лишь благая воля творца, которую Эмерсон именовал “прекрасной необходимостью”. “Пути Провидения к своей цели неисповедимы, изобилуют ухабами и рытвинами, — пишет Эмерсон. — И незачем приукрашивать его огромный и сложный инструментарий, облачать жестокого благодетеля в чистую рубашку и белый галстук студента богословия” (VI, pp. 13-14).

Изучение законов эволюции оказало на мировоззрение писателя большое влияние и заставило его более материалистически взглянуть на природу и человека. Он близко подошел к признанию биологической концепции жизни, согласно которой всеобщим законом является борьба за выживание — в море и на суше, в микро- и макромире, в природе и обществе. Он и человека пытался понять как существо биологическое, рассуждал о биологической детерминированности, генетическом коде, наследственности, темпераменте. При этом ссылался на авторитет основателя френологии Шпуцгейма, который полагал, что судьба человека предопределена от рождения и заложена в долях его головного мозга. В отличие от Шпуцгейма, Эмерсон не верил, что влияние наследственности является определяющим, но все же внес поправки в свою доктрину безграничного оптимизма. “Раньше мы недооценивали силу наследственности и думали, что положительная сила [Разум] может решить все. Но теперь видим, что отрицательная сила, сила обстоятельств, составляет половину дела” (VI, p. 20).

Биологическая жизненная сила действует, с точки зрения Эмерсона, не только в жизни отдельного человека, но и целого народа или расы. В существовании сильных и слабых рас он усматривал проявление природной закономерности. Одной из сильных рас он считал англосаксов, о которых писал, как и Карлсиль, с нескрывае-

мым восхищением. “Холода и морская стихия выпестуют англосаксонскую расу, строительницу империи. Природа не может позволить себе, чтобы эта раса вымерла” (VI, р. 36).

Расовые предпочтения Эмерсона были лишены идеологической категоричности, как это было у Ницше или социал-дарвинистов. В речи 1844 г. по случаю десятилетия отмены рабства в Вест-Индии он говорил, что если черная раса “несет в себе необходимые черты новой цивилизации, то ради сохранения их никакое Зло, ни сила, ни обстоятельства не смогут причинить ей вреда. Она выживет и сыграет свою роль в истории” (XI, р. 172). Писатель рассматривал исторические события предшествующих эпох в Европе и Америке как процесс, проходивший под знаком возникновения, мощного развития и распространения одной расы, которая, однако, со временем неизбежно уступит место другой.

Биологическая концепция жизни входит в мировоззрение Эмерсона, окрашивая его в необычные для романтика тона. В книге — по крайней мере в ряде глав — мы слышим не проповедника, толкующего о духовном и трансцендентном, но философа, для которого определяющим являются биологические силы. За борьбой природных сил он видел благой замысел Провидения. “Весь цикл животной жизни — зуб за зуб, всеобщая жестокая борьба за пищу, вопль побежденных и торжествующий рев победителей, пока наконец весь звериный мир, вся его химическая масса не станет мягкой и не очистится для высшей цели — этот цикл, увиденный с большого расстояния, радует глаз” (VI, pp. 39-40). Здесь просматривается некоторое сходство с идеями “Северных рассказов” Джека Лондона, в которых получила художественное воплощение биологическая концепция жизни. Но если жестокость в природе, по мнению Эмерсона, есть проявление благотворной необходимости, то Джек Лондон в борьбе за место под солнцем видел жестокий закон жестокого мира.

Во втором очерке книги, озаглавленном “Власть”, понятие power выступает как синоним жизненной силы. Отношения между людьми и группами людей — как видел их Эмерсон — построены на силе: в жизненном соревновании побеждает сильнейший. На первом плане у Эмерсона теперь другие герои, чем те, о которых он писал в “Доверии к себе” или “Американском ученом”. Сейчас воображением писателя владеют личности сильные, энергичные, безжалостные и беспощадные к слабым и менее удачливым. Ему по душе авантюристы, которые “сотворены для войны, моря, золотоискательства, охоты и расчистки лесов, для опасных и рискованных предприятий и богатой приключениями жизни”. Их “взрывная энергия” (VI, р. 69) должна получить полезный выход, а дело общества — направить ее в нужное русло.

Первобытная сила, мужественность (*virility*) приобретают в его глазах положительное социальное значение. Более того, стремление к власти, к обладанию богатством и собственностью рассматриваются уже не как что-то недостойное, но как потребность сильного и здорового организма.

В главе “Богатство” Эмерсон ведет скрытую полемику с Олкоттом и Торо, чьи идеалы добровольной бедности кажутся ему далеко не бесспорными. Богатство, в понимании Эмерсона — это прежде всего свобода. Свобода путешествовать, заниматься любимым делом, наслаждаться музыкой, искусством, литературой. Материальное богатство дает возможность осуществлять свои замыслы, а бедность ограничивает свободу человека, унижает его. Здесь Эмерсон расходился со своими друзьями, Торо и Олкоттом, считавшими свободу состоянием духа, не зависимым от внешних условий.

Верный правилу рассматривать каждое явление с разных точек зрения, Эмерсон не сделал исключения и для таких понятий, как деньги и собственность. Положительная их оценка содержится уже в речи “Метод природы”. Теперь он трактует капитал как необходимый фундамент культуры и цивилизации, а конкуренцию и торговлю — как вещи полезные, способствующие процветанию нации. Если деньги — не самоцель, а способ обретения свободы и развития культуры, их следует расценивать положительно. “Богатство нравственно” (VI, p. 102), — заявляет Эмерсон, оговаривая при этом общественно активную функцию денег. Он выступает в непривычной для него роли, размышляя о назначении капитала и свободной конкуренции, об опасности “закрепощения” экономики: “Не нужно законодательства. Вмешавшись, введя законы против роскоши, вы порвете жилы экономике. Не нужно правительственных субсидий промышленности, торговле, сельскому хозяйству. Создавайте справедливые законы, защищайте жизнь и собственность, тогда не понадобится подавать милостыню. Откройте двери возможности. Не захлопывайте ее перед талантом и добродетелью, а уж они не оплошают” (VI, p. 104).

Писатель не побоялся разрушить образ философа-трансценденталиста, который ассоциировался в представлении американцев с именем Эмерсона вот уже в течение трех десятилетий. Он одобрил конкуренцию, осудил государственное вмешательство в дела экономики (“основой политической экономии является невмешательство в свободный рынок”; VI, p. 104), высказал убеждение в том, что частное предпринимательство есть единственный надежный механизм саморегулирования экономики, основной закон которой — спрос и предложение.

Проблемы, которых касался Эмерсон, будут поставлены в публицистике второй половины XIX в., в книгах и эссе Уильяма

Самнера, Джона Фиска, Лестера Уорда, Бенджамина Кидда, Торстена Веблена и других, менее значительных представителей социал-дарвинизма, а в первые десятилетия XX в. — в публицистике, рассказах и романах Джека Лондона и романах Драйзера. Говоря о преемственности философской мысли середины и конца века, важно подчеркнуть разницу в основных принципах, на которые опиралось мировоззрение Эмерсона и, скажем, Уильяма Самнера. Приверженность идеям неоплатонизма не позволила ему перейти черту, отделявшую трансцендентализм от идеологии социал-дарвинизма.

В 60-е годы абсолютным идеалом для Эмерсона становится естественная гармония и бесконечное разнообразие природного мира. Он утвердился в мысли о том, что законы природы, которым одинаково подчиняются “и атомы, и галактики” (VI, р. 104), нужно принять как данность, познать их и подчиниться им для собственного блага и блага общества, поскольку “жизнь отдельной семьи и действия отдельных людей согласуются с жизнью солнечной системы и законами равновесия, господствующими в природе” (VI, р. 105). Контуры нравственной утопии в книге размыты, и четче проступают черты “органического мировидения”, которые раньше были менее заметны.

Эмерсон разрабатывает “философию жизни” (именно так и нужно перевести название книги), которая могла бы служить практическим пособием для людей самых разных социальных и культурных слоев. Главным принципом, которым должен руководствоваться человек на своем жизненном пути и нация в своем развитии, он считал необходимость учиться у природы и следовать ее законам.

В глазах Эмерсона, стремление к благу человека и общества — это цель, а средствами ее достижения являются — ни больше, ни меньше — развитие товарно-денежных отношений, инвестиции капитала, расширение сферы производства, естественная конкуренция, которой не должен мешать государственный протекционизм. Его рекомендации имели не только буквальный, но и метафорический смысл.

Основным правилом науки жизни было “восхождение”: духовное развитие, нравственное совершенствование личности и гармоническое, “естественное” развитие общественного организма. Для иллюстрации этой мысли Эмерсон строит развернутую метафору, которая стоит того, чтобы привести ее почти полностью. “Правила торговца — приблизительный символ правил души... Нужно вкладывать деньги в дело; человек должен быть капиталистом. Вопрос в том, будет ли он тратить свой доход или вложит его в дело... Все его органы подчиняются тому же принципу. Тело его — кувшин, в котором хранится вино жизни. Будет ли он рас-

трачивать его на удовольствия?... Вино это проходит тот же процесс священного брожения — в соответствии с законом природы, по которому все восходит в своем развитии — и сила телесная превращается в силу умственную и нравственную. Хлеб, который мы едим, превращается в силу и управляет животными функциями. Но в более высоких лабораториях он превращается в мысль и образы, а еще выше — в выдержку и мужество. В этом-то и состоят проценты на капитал. Ваш капитал удваивается, еще удваивается, затем увеличивается стократ, и вы поднимаетесь на самую высокую ступеньку своих возможностей. Подлинная бережливость состоит в том, чтобы тратить на более высоком уровне, вкладывать капитал и делать это снова и снова; вкладывать с таким расчетом, чтобы можно было тратить его на духовные нужды, а не на удовлетворение все новых потребностей животного существования” (VI, pp. 122-123):

Итак, духовное подчеркивается как высшая ценность. Утопия не уступает своих позиций, приобретая лишь иные очертания. В главах “Культура”, “Поведение”, “Красота” писатель повторяет идеи ранних эссе, говорит о самосовершенствовании, развитии свободной, независимой мысли, очищающем воздействии красоты. Обратим внимание еще на одну важную мысль. Эмерсон пишет о необходимости отображать жизнь с большей верностью природе, чем было принято в эстетике романтизма. “Божественное Провидение не скрывает от людей ни болезней, ни уродств, ни пороков общества. Оно проявляется в страстях, войнах, предпринимательстве, в стремлении к власти и погоне за удовольствиями, в голоде и нужде, в тирании, в литературе и искусстве. Так давайте не будем стесняться описывать вещи честно, такими, каковы они есть... Ведь не беспокоится же солнечная система за свою репутацию...” (VI, p. 194).

Эмерсон умел наблюдать жизнь и чувствовать изменения общественных настроений. Его произведения — своего рода художественный документ эпохи. Приметой времени, о котором он пишет в книге, был упадок нравственности, связанный с упадком веры, распадением связей между людьми, усиление “материализма”. Распространившиеся в обществе безверие и скептицизм заставляли его вновь и вновь провозглашать свой символ веры (“Я нахожу всеприсутствие и всемогущество Бога в реакции каждого атома в Природе”; VI, p. 206) и говорить о нравственном достоинстве человека и необходимости неконформизма. Именно эти качества характеризуют, в его глазах, человека культурного и религиозного.

Наиболее плодотворный период творчества Эмерсона приходится на 30–60-е годы XIX в. То было время обострения конфликта между Севером и Югом, завершившегося Гражданской

войной. Бурные события тех лет заставили американцев осмыслить свое место в мире, сопоставить свою историю с судьбами других народов. В Америке шли споры о смысле истории, ее трактовке, о характере и направленности исторического развития. Над этими вопросами размышлял и Эмерсон.

Свою философию истории он изложил с достаточной последовательностью в ряде эссе. Как и его современники, писатели-романтики, он пытался под поверхностью событий уловить внутренние закономерности, стремился установить связь между прошлым и настоящим. Против чисто “событийного” подхода к истории, свойственного американским ученым, он высказался в очерке, который открывал первый сборник его эссе и так и назывался — “История”. “Тот, кто не может сверхмудрым постижением разгадать фактов ... эпохи, тот служит им. Факты берут его в плен” (II, р. 36). По мнению писателя, увидеть за явлениями принцип — значит найти ту нить Ариадны, которая поможет разобраться в лабиринте разрозненных фактов и сформулировать закономерность. Чтобы история обрела смысл, исследователь должен найти метод. В поисках такого метода Эмерсон обратился к Европе.

Идеи философии истории, разработанные Кантом, Гердером, Шеллингом, Гегелем, оказались созвучными мыслителю из Конкорда. Он увидел в них подтверждение собственных мыслей о законах истории и общественном прогрессе, характере и источниках исторического развития. Подобно Гегелю, он считал движущей силой истории мировой разум. Американский философ верил, что мировой разум (он использовал и другие понятия — мировая душа, бесконечная верховная сущность, верховный дух, сверхдуша) направляет развитие человечества, определяет время падения и расцвета цивилизаций, обеспечивает преемственность исторических эпох. “История — это летопись деяний мирового разума” (II, р. 9), — писал он. — “Все законы обязаны ему своим существованием, все они более или менее отчетливо выражают веления этой верховной сущности” (II, р. 11). В борьбе людских страстей и интересов Эмерсон видел действие мирового духа. Ему была близка мысль Гегеля: “Индивидуумы и народы, ища и добиваясь своего, в то же время оказываются средствами и орудиями чего-то более высокого и далекого, о чем они ничего не знают и что они бессознательно исполняют”⁹.

Какой бы аспект жизни и деятельности человека ни подвергал анализу американский мыслитель, во всем он усматривал действие морального закона, направляемого мировым разумом. Ему был близок дух того течения европейской философии истории, которое Е.Тарле называл “эвдемоническим”¹⁰. Его представители

рассматривали силу, руководящую историческим процессом, “намеренно всеблагой” и всемогущей.

В понимании прогресса как осуществления принципа свободы Эмерсон следовал за Гегелем. В мировой истории он видел движение человечества к такому состоянию, которое будет характеризоваться гармонической связью индивидуального и общественного, отсутствием принуждения, альтруистическим служением ближнему. Достижение идеала свободы он относил к далекому будущему. Но как же он представлял себе процесс исторического развития? Ответ на этот вопрос мы найдем в его лекции “Консерватор” (1841). В ней он говорил о том, что источником развития является борьба антагонистических начал — прошлого и будущего, консерватизма и радикализма, необходимости и свободы.

Американское государство казалось ему неизбежным этапом исторического пути нации. С философским спокойствием он наблюдал за драматическими событиями политической жизни, видя в них все ту же “благую необходимость” (III, р. 199), которая “защищает человека и его собственность от произвола властей..., определяет формы и методы управления, соответствующие характеру каждой нации” (III, р. 198).

Его отношение к американской демократии было двойственным. С точки зрения здравого смысла, полагал он, государственные институты США успешно выполняют свои функции. Но если взглянуть на них с позиций высшей справедливости и морального закона, то окажется, что они далеко не совершенны. Он видел в борьбе партий необходимую принадлежность исторического развития, но, с другой стороны, строго судил демократов за коррупцию и демагогию, а вигов — за недостаточную приверженность республиканским принципам, в числе которых называл борьбу за гражданские права, свободу торговли, широкие избирательные права, реформу уголовного кодекса.

Публицистически резко он высказал недоверие политическим деятелям в эссе “Политика”. Для него это — сфера целесообразности, область, где господствуют низменные страсти. Неучастие в подобной деятельности было его принципом. И в этом он следовал за Карлейлем, не верившим в возможность реформирования общества с помощью избирательной урны.

Двойственное отношение Эмерсона к американской демократии объясняется двойным фокусом его видения. Создавая этическую утопию, он рисовал социальный идеал, разительно непохожий на американскую действительность, сравнение с которым выявляло несовершенство американской демократии. Но задумываясь над проблемами историческими, он охватывал взглядом процессы, протекавшие не десятки, а сотни лет и вовлекшие раз-

ные народы и цивилизации. Такой подход открывал положительные стороны американского государства.

Эмерсону был чужд метафизический взгляд на историю как на летопись преступлений, длинное и однообразное нагромождение несчастий, какой ее видели просветители. Прошлое в его глазах было неоднородным, добро и зло в нем неразрывно связаны, а их противоборство определяет поступательный ход истории. Для него была неприемлемой доктрина “полезного прошлого”, которую сформулировал Руфус Чоут, блестящий оратор, юрист, политический деятель. Он утверждал, что освещать нужно лишь светлые стороны прошлого и умалчивать о темных. Однако Эмерсон понимал, что произвольный отбор и толкование событий, замалчивание давних преступлений и таких фактов, как преследование инакомыслящих, религиозный фанатизм, сэйлемские процессы, чревато нравственными потерями для грядущих поколений. Задачу писателя, философа, историка он видел в том, чтобы воссоздать подлинную картину американского прошлого, в котором взлеты человеческого духа чередуются с позорными свидетельствами массового психоза, фанатизма, жестокости.

Эмерсон решает методологическую проблему освоения истории, объясняет значение, которое в его глазах имеет историческое познание в процессе формирования личности. На первом плане, как всегда, стоят задачи нравственные. Писатель стремится обнаружить аналогии между разными эпохами, подчеркнуть всеобщий характер исторического процесса, его “тождество” (identity). Замысел писателя состоял в том, чтобы объяснить историю, исходя из индивидуального опыта отдельного человека. При этом частная жизнь, “биография”, обретает глубину и возвышенность. Именно в этом смысле история и может быть “полезной”.

В эссе “История” отчетливо прослеживается влияние Канта, считавшего время категорией трансцендентальной. Восприняв урок немецкого философа, Эмерсон рассматривал время также как категорию мышления, а не объективное свойство материи. Он словно “растворял” прошлое в настоящем, “уничтожал” время, с тем чтобы подчеркнуть значимость сознания, опыта каждой отдельной личности: “Когда мысль Платона становится моей мыслью, когда истина, что зажгла душу Пиндара, овладевает моей душой, время перестает существовать” (II, р. 30). Каждый человек, по мнению Эмерсона, может пережить историю цивилизации, ибо в его сознании заключено все прошлое человечества, а личный опыт содержит параллели историческим событиям. Так история становится субъективной, “ее как бы не существует, а существует лишь биография” (II, р. 15). В XX в. сходный взгляд на историю как на “проигрывание прошлого” высказал английский

ученый Роджер Коллингвуд, развивавший идеалистический постулат о тождестве субъекта и объекта.

В творчестве Эмерсона 40-х годов существовала антиномия: “история субъективна” (“История”) и “история объективна” (“Политика”, “Консерватор”). Мнение об “антиисторизме” Эмерсона может возникнуть, если опираться лишь на одно эссе писателя, “Природа”, и не учитывать других, а также его лекций и очерков, где он нередко высказывал свои взгляды на историю. Между тем, он был по-своему последователен. Пытаясь раздвинуть границы субъективного познания, он соединял явления космического и атомарного уровней. Сделать это ему помогала доктрина соответствия: поскольку душа человека — часть сверхдуши, в которой изначально заключены все факты истории, то индивидуальная судьба отражает, как в капле воды, всю мировую историю. Всемирная история так же соотносится с жизнью (“биографией”), как макрокосм и микрокосм. Между общечеловеческим опытом и индивидуальной судьбой существует аналогия, которую нужно научиться замечать, и сделать это поможет большее “доверие к себе”. Так исторические воззрения Эмерсона смыкаются с его этической программой. “Читать историю следует активно, а не пассивно... Тогда муза истории будет вынуждена открыть нам свои пророчества” (II, р. 13).

Основанием, на котором Эмерсон строил свою философию истории, было представление о мире как единстве (тождестве) идеального и материального. Для него история и человеческая судьба существуют одновременно, но в разных исторических измерениях. Одно универсально, другое единично, одно принадлежит Вечности, другое — Времени. Меняя ракурс, Эмерсон приближал невероятно удаленные по времени явления и обнаруживал в них аналогии с современной жизнью.

Еще одним аспектом философии истории Эмерсона были его взгляды на роль личности в истории, которые он высказал в книге “Представители человечества” (*Representative Men*, 1850). Так он называл великих людей, которые выражают дух времени. Мысль эта не нова. Эмерсон нашел ее у В.Кузена, который в свою очередь заимствовал ее у Гердера.

В основной онтологической посылке Эмерсон следовал за Карлейлем. Он понимал историю как воплощение божественного начала, которое реализуется в жизни великих людей. Но вместе с тем и полемизировал с шотландским мыслителем. Расхождения обнаруживаются на первой же странице “Представителей человечества”. Великие люди — кто они? Каста избранных? Горстка гениев, вознесенных над толпой? Для Карлейля героем самого высшего ранга был король — правитель, сочетающий в себе черты священника и наставника, который обладает волей, направляет



РАЛЬФ УОЛДО ЭМЕРСОН
Фотография 50–60-х годов XIX в.

людей, руководит ими “ежедневно и ежечасно”. Путь к спасению Карлейль видел в усилении власти и восстановлении культа героев. Мысль эту позже развивал Ницше, который противопоставлял героев толпе. Учение же Эмерсона было демократично по своей сути. Сила великих людей, подчеркивал он, — в их способности отдавать себя ближним. Их жизнь подчинена одной цели: сделать так, чтобы на смену им пришли еще более великие люди. “Закон природы — улучшение. А кто может сказать, где его предел? Именно человеку суждено покорить хаос, и пока он жив, разбрасывать семена учености... с тем, чтобы люди стали лучше, а любовь и добро приумножились” (IV, р. 38).

Высоко оценивая роль личности, Эмерсон вместе с тем предостерегал от преклонения перед авторитетами. Гении призваны, разъяснял читателям Эмерсон, “открывать людям глаза на их скрытые достоинства, внушать чувство равенства” (IV, р. 23). Человек подлинно великий подобен монарху, который “дарует конституцию своим подданным; первосвященнику, который проповедует равенство душ..., императору, который печется о своей империи” (IV, р. 28). Так в споре с шотландским философом Эмерсон отстаивал принципы демократизма.

Взгляды Эмерсона и Карлейля на историю — наглядное подтверждение того, как европейские идеи, пересекая океан, получали весьма своеобразное преломление в культуре молодой нации, лишь недавно уничтожившей сословные перегородки. Глубинный демократизм, свойственный американскому сознанию, получил в творчестве Эмерсона наиболее яркое выражение.

“Ошибка старой доктрины прогресса, — писал в 1951 г. испанский философ Ортега-и-Гассет, — было то, что она утверждала *a priori* движение человечества к лучшему будущему”¹¹. Представление об историческом прогрессе, которое разделяли все трансценденталисты и которое было широко распространено в американской теологической и философской мысли XVIII-XIX веков, впервые подверглось переоценке в произведениях Мелвилла и По, сознававших ущербность априорного конструирования законов (вспомним эмерсоновское: “закон природы — улучшение” (IV, р. 38)). Оба художника могли бы подписаться под словами Ортеги-и-Гассета: “Идея прогресса, который помещал истину в туманное завтра, оказалась для человечества одурманивающим зельем” (11; р. 182). Разочарование в идеалах, унаследованных трансценденталистами от просветителей, убеждение в том, что общественный прогресс — лишь “оптимистическая иллюзия”, придали трагическое звучание последним романам Мелвилла и усилили эсхатологические мотивы в творчестве По. Их соотечественники, однако, не были готовы внимать предостережениям пророков. О них вспомнили лишь в XX в. А речи и эссе Эмерсона

продолжали воздействовать на американское сознание долгое время после того, как ушел из жизни Эдгар По и замолчал Герман Мелвилл. Во многом благодаря Эмерсону, вера в прогресс, в активную роль личности в историческом процессе стала характерной чертой американского сознания.

* * *

Один из наиболее авторитетных исследователей творчества Эмерсона, Джоэл Порте отмечал в начале 70-х годов XX в., что “среди самых лучших писателей Америки Эмерсона меньше всего понимают и читают”¹². Причина столь странного явления кроется не только в том, что сочинения писателя подчас трудны для восприятия, но и в том, что критики не всегда убедительно их трактуют. По словам Ирвинга Хау, Эмерсон “оказался глубже, чем готовы признать его биографы и исследователи”¹³.

Несмотря на большое количество работ, посвященных писателю за последние десятилетия, американской критике не удается дать целостное и вполне удовлетворительное толкование его творчества. Мысль эту высказал в 1985 г. Ричард Пуарье и повторил ее через два года, подчеркнув необходимость более внимательного прочтения текста¹⁴. Это особенно важно в отношении писателя, чье творчество считают самым богатым идеями во всей американской литературе.

Во множестве мнений и оценок эмерсоновского наследия — подчас прямо противоположных — можно выявить нечто общее. Внимание критиков продолжают привлекать такие темы, как эволюция Эмерсона-мыслителя, значение его традиции в современной литературе и политике; продолжается дискуссия о понятии “доверие к себе”, о том, каково значение его скептицизма, насколько он был последователен как мыслитель, сколь глубок его оптимизм.

Стремление к пересмотру стереотипов в оценках четко прослеживается в книге Барбары Пэкер (1982)¹⁵. Эволюцию писателя она определяет, как движение от экзальтации и мистицизма через скептицизм к новому видению мира, характерному для ученого-прагматика, и утверждению веры на новом уровне восприятия жизни. В отличие от Стивена Уичера, считавшего скептицизм Эмерсона “отрицанием его трансцендентализма”¹⁶, она говорит о колебаниях между двумя полюсами — верой и сомнением. Происходит не отрицание трансцендентализма, а его приземление — через любовь и жизненный опыт. При этом сохраняется идеализм Эмерсона, его возвышенная вера в метафизические истины. Барбара Пэкер понимает эмерсоновский скептицизм не как отрицание этих истин или сомнение в существовании морального начала в мире, но как сомнение в *объективной* реальности внешнего мира (впрочем, подобные сомнения были преодолены писателем

уже в середине 40-х годов XIX в.). Если для Пэкер скептицизм Эмерсона — прежде всего метод познания, обогативший его оптимистическую философию признанием жестоких фактов бытия, то немецкий ученый Хервиг Фридль видит в нем одну из сторон “двойного сознания” писателя, необходимое преддверие веры¹⁷.

Весьма распространенным является мнение о том, что Эмерсон плохо понимал природу зла. С подобной точкой зрения спорят многие критики, в частности, Стэнли Кэвелл и Эверетт Картер¹⁸. Дело в том, что позиция Эмерсона была результатом мучительных размышлений о несовершенстве мира и трагичности бытия. Эти идеи заключены в дневниках и записных книжках писателя и лишь изредка прорываются в его эссе. Эту тему подробно исследовали Сакван Беркович, Барбара Пэкер, Джон Майкл, Хервиг Фридль, Дэвид Робинсон¹⁹. Последний справедливо отмечал, что источником оптимизма для Эмерсона всегда была глубоко укорененная в его сознании вера в существование моральной основы мира. Он приводит слова Эмерсона из эссе “Иллюзии”: “В мире нет хаоса и нет ничего случайного... В нем все — система и градация” (VI, р. 308), хотя люди часто этого не сознают. Скептицизм Эмерсона Робинсон рассматривает как одну из составляющих его мировоззрения, то, что писатель вкладывал в понятие “номинализм”. Обращение критика к эссе “Номиналист и реалист” весьма актуально, ибо в нем обоснован принцип диалектического единства частного и общего, на котором строятся многие рассуждения писателя о мире и человеке. Здесь Эмерсон поставил вопрос о соотношении фактов и общих идей и решил его диалектически. Интерес к частностям, деталям, утверждал он, — неотъемлемая черта философского постижения мира; общие же идеи нужны для целостного его восприятия.

Мировоззрение Эмерсона имело две неразрывно связанные стороны: мистический идеализм и естественно-научный взгляд на мир; метафизические абстракции и внимание к мельчайшим деталям бытия. Эти противоположности хорошо сбалансированы в упомянутом эссе, в двух очерках, носящих одинаковое название — “Природа”, в книге “Путь жизни”, венчающей его творческую эволюцию. Трудности в трактовке эмерсоновского наследия возникают именно тогда, когда критики недостаточно внимательны к обеим составляющим его мировоззрения.

Так, Барбара Пэкер вынуждена признать, что “Природа” — это космогоническая притча, смысл которой очень трудно прояснить” (15; р. 25). При этом исследовательница не избежала опасности, которая, по ее словам, подстерегает каждого, самонадеянно осмелившегося разгадать загадку “Природы”, этого “эмерсоновского сфинкса”. Представляется, однако, что разгадать ее

можно, но рассматривать следует оба эссе “Природа” в неразрывном единстве, чего, пожалуй, не делает никто из критиков.

Среди самых сложных для анализа понятий в философии Эмерсона остается его “доверие к себе”, определить которое вне исторического контекста просто невозможно. Переоценка его значения привела некоторых критиков к весьма парадоксальным выводам.

Так, Гарольд Блум видит в “доверии к себе” начало традиции, получившей в XX в. весьма нежелательное развитие. Результатом ее, считает американский критик, стал релятивизм в моральных оценках, а self-reliance превратился в своего рода “американскую религию”, политические, экономические и социальные последствия которой “ужасны”. По словам Гарольда Блума, Эмерсон заложил основы американской “политики силы”. “Страна заслуживает своих мудрецов, — не без иронии замечает он, — и мы заслуживаем Эмерсона”²⁰. Между тем, ирония эта явно неоправданна.

Словно предвосхищая деконструктивистский подход Блума, Сакван Беркович выступал в защиту американского мыслителя уже в середине 70-х годов. “Самым большим заблуждением современных критиков является убеждение в том, что благодаря Эмерсону наиболее существенная часть нашей литературы носит антиномический характер (that our major literature through Emerson is antinomian)”²¹. Здесь важно отметить, что Беркович вкладывает в понятие “antinomian” значение, противоположное тому, о котором писал Перри Миллер в книге “Сознание в Новой Англии”. Критик подчеркивает демократизм Эмерсона и трактует его self-reliance не как проповедь эгоизма и “аморализма”, о чем позже говорил Блум, но как призыв к независимости личности. По его мнению, Эмерсон сформулировал не только основной принцип американской культуры, но выразил национальную идею, облек пуританские мечты о “Граде на Горе” в романтическую форму утверждения — через соединение “автобиографии” и “истории Америки как биографии”.

В полемику с Гарольдом Блумом относительно трактовки эмерсоновского “доверия к себе” вступил и Дэвид Ван Лиер²². Некоторые суждения писателя, признает он, могут иметь опасные последствия, однако считать его виновником социальных бед Америки абсурдно. Действительно, было бы натяжкой утверждать, как делает немецкий ученый Ульрих Хорстман, что Эмерсон сформулировал категорический императив, который способствовал “промышленному покорению природы и послужил метафизической санкцией безжалостной эксплуатации природных ресурсов”. “Утопическое сознание Эмерсона, — утверждает немецкий ученый, — привело к современной ситуации, чреватой неминуемой катастрофой”²³. Однако в подобной трактовке историческое

значение эмерсоновского принципа “доверия к себе” полностью теряется.

В полемику по этому поводу вступил и американский философ и политолог Джордж Кейтэб. Он исследовал “self-reliance” в историческом контексте как способ духовного бытия личности, как необходимый принцип демократии. “Эмерсон первым определил значение индивидуализма в современном ему демократическом обществе, и с тех пор никто не сделал это лучше его”²⁴.

Критики по-разному оценивают эволюцию эмерсоновского мировоззрения. Одни видят ее в движении от веры к неверию и вновь к вере (Б.Пэкер), от “онтологического пессимизма к оптимизму”, причем оптимизму искусственному, скрывающему отчуждение от природы и страх перед ней (У.Хорстман; 23; S. 49). Другие говорят о движении эмерсоновской мысли от трансцендентализма к натурализму (Д.Джейкобсон²⁵), от трансцендентализма к прагматизму (Р.Пуарье, Л.Бьюэлл, О.Хансен, Д.Робинсон). Последний определяет это движение так: от “мистицизма” к “силе” — и связывает “угасание трансцендентализма” с нарастанием “этических элементов” (19; p. 113) и социальной критики в творчестве Эмерсона.

С мнением американского ученого можно согласиться лишь отчасти. Трансцендентализм Эмерсона всегда содержал острую социальную критику, недаром он стал основой его моральной утопии. В то же время эволюция писателя определена довольно точно. Рассматривая различные стороны мировоззрения Эмерсона в диалектическом единстве, Робинсон предлагает принять точку зрения, согласно которой степень приверженности писателя тем или иным взглядам в разное время была различной. Верно и то, что трансцендентализм Эмерсона постепенно “затухал”. Оговоримся, однако, что от основных своих принципов писатель никогда не отказывался, какой бы акцент он ни делал на “философии силы”. Мысль Эмерсона развивалась в направлении, которое Генри Грей, рассматривавший его творчество в контексте философии трансцендентализма, еще в 1917 г. определил как движение от “теории эманации” к “теории эволюции”²⁶.

Есть, однако, исследователи которые вообще не усматривают эволюции в творчестве Эмерсона. Джон Майкл, например, делает вывод о том, что Эмерсон лишь ставил вопросы, но не давал на них ответа — ни в творчестве, ни в жизни. При этом полностью игнорируется философия писателя. Основываясь лишь на лексическом анализе текста, Джон Майкл приписывает произведениям Эмерсона не свойственное им трагическое звучание. В “Природе” он ищет — и находит — образы, связанные со смертью, и на этом основании говорит о мрачности всего произведения. “Образный язык Эмерсона, — утверждает он, — превращает всю природу в

труп, который она скрывает”²⁷. Автор этого исследования, несомненно, относится к тому отряду американских критиков, которые, если воспользоваться словами Гарольда Блума, “не восстанавливают значение текста, но деконструируют его”, обедняя наследие великого писателя²⁸.

По словам Ричарда Пуарье, критики, долгое время находившиеся под влиянием идей модернизма и постмодернизма, недооценивали значение Эмерсона и писателей, продолжавших его традиции²⁹. Признание Ричарда Пуарье подчеркивает актуальность задачи, стоящей перед исследователями. Заново осмыслить вклад Эмерсона в историю американской культуры, оценить как положительные, так и отрицательные последствия и определить механизм его воздействия на различные сферы американской жизни — задача довольно широкого плана, разрешимая лишь в исторической перспективе в результате совместных усилий ученых Америки и Европы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1 *Emerson R.W.* The Journals and Miscellaneous Notebooks. Ed. by M. Sealts. Cambridge, Mass., 1965, v. 5, pp. 182–183.
- 2 *Emerson R.W.* Complete Works (Riverside Edition). Boston, 1883, v. I, p. 29. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте (в скобках — номер тома и страницы).
- 3 *Waggoner H.* Emerson as a Poet. Princeton, 1974, p. 200.
- 4 Emerson in his Journals. Ed. by J. Porte. Cambridge, Mass., 1982, p. 200.
- 5 *Baym M.* A History of Literary Aesthetics in America. N. Y., 1973, p. 56.
- 6 *Lieber T.* Endless Experiments. Essays on the Heroic Experience in American Romanticism. Columbus, Ohio, 1973, p. 24.
- 7 *Paul Sh.* Emerson’s Angle of Vision: Man and Nature in American Experience. Cambridge, Mass., 1969, p. 230.
- 8 *Emerson R.W.* Letters of... Ed. by R. Rusk. N. Y. 1939, v. 6, p. 63.
- 9 Цит. по: Антология мировой философии. В 4-х тт. М., 1971, т. 3, с. 356.
- 10 *Тарле Е.В.* Очерк развития философии истории (Из литературного наследия акад. Е.В.Тарле). М., 1981, с. 118.
- 11 *Ortega Y Gasset J.* History as a System and Other Essays toward a Philosophy of History. N. Y., 1961, p. 218.
- 12 *Porte J.* The Problem of Emerson. // Uses of Literature. Ed. by E. Monroe. Cambridge., Mass., 1973, p. 93.
- 13 *Howe, Irving.* The American Newness: Culture and Politics in the Age of Emerson. Cambridge, Mass., 1986, p. 32.
- 14 *Poirier R.* The Question of Genius. // Ralph Waldo Emerson. Modern Critical Views. Ed. by H. Bloom. N.Y., 1985, p. 166; The Renewal of Literature. Emersonian Reflections. N. Y., 1987, p. 9.
- 15 *Packer B.* Emerson’s Fall. A New Interpretation of the Major Essays. N.Y., 1982.

- 16 *Whicher S.* Freedom and Fate. An Inner Life of Ralph Waldo Emerson. Philadelphia, 1953, p. 113.
- 17 *Friedl H.* Mysticism and Thinking in Ralph Waldo Emerson. // *Amerikastudien.* Jahrgang 28. Heft 1/1983, S. 41.
- 18 *Cavell S.* In Quest of the Ordinary. Lines in Skepticism and Romanticism. Chicago & London, 1988, p. 24; *Carter E.* The American Idea: The Literary Response to American Optimism. Chapel Hill, 1977, p. 82.
- 19 *Robinson D.* Emerson and the "Conduct of Life". Pragmatism and Ethical Purpose in Later Work. N. Y., 1993, p. 157.
- 20 *Bloom, Harold* Introduction. // *Ralph Waldo Emerson. Modern Critical Views.* Ed. by H. Bloom. N. Y., 1985, p. 9.
- 21 *Bercovitch S.* Emerson the Prophet: Romanticism, Puritanism and American Autobiography. // *Emerson: Prophecy, Metamorphosis and Influence /* Ed. with a Foreword by D. Levin. N. Y. & L., 1975, p. 17.
- 22 *Leer, D. Van.* Emerson's Epistemology. The Argument of the Essays. Cambridge, Mass., 1986, p. 13.
- 23 *Horstmann U.* The Whispering Skeptic: Anti-Metaphysical Enclaves in American Transcendentalism. // *Amerikastudien.* Jahrgang 28. Heft 1/1983, S. 49.
- 24 *Kateb G.* Emerson and Self-Reliance. Thousand Oaks, Calif., & L., 1995, p. XXIX. Автор в то же время скептически относится к возможности практиковать этот принцип в современном мире.
- 25 *Jacobson D.* Emerson's Pragmatic Vision. The Dance of the Eye. Pennsylvania Univ. Press. University Park, Pennsylvania, 1993, p. 2.
- 26 *Gray H.* Emerson. A Statement of New England Transcendentalism as Expressed in the Philosophy of its Chief Exponent. N. Y., 1917, Ch. 4. Эмерсон, по словам Грея, пытался "примирить традицию идеализма, отношение к которой у него было чисто эмоциональным, с теорией эволюции, все более и более привлекавшей его" (p. 41).
- 27 *Michael J.* Emerson and Scepticism: The Cypher of the World. Baltimore, 1988, p. 88.
- 28 *Bloom H.* The Freshness of Transformation: Emerson's Dialectics of Influence. // *Emerson: Prophecy, Metamorphosis and Influence.* Ed. with a Foreword by D. Levin. N. Y. & L., 1975, p. 146.
- 29 *Poirier R.* The Renewal of Literature. Emersonian Reflections. N. Y., 1987, p. 9.

ГЕНРИ ДЭВИД ТОРО

В истории американской литературы Генри Дэвид Торо (Henry David Thoreau, 1817–1862) занимает особенное место. Вряд ли кто-нибудь из его великих соотечественников вызвал столь противоречивую реакцию критиков, за исключением разве Эдгара По. Торо называли стойком и эпикурейцем, анархистом и эстетом, ново-английский йогом и пантеистом, лесным отшельником и аболиционистом, непротивленцем и экономистом трансцендентализма. Такое разнообразие оценок не случайно, ибо талант писателя был многогранным, а личность его необычна.

Торо был автором публицистических речей в защиту Джона Брауна и философских книг, “Уолден, или Жизнь в лесу” и “Неделя на Конкорде и Мерримаке”. Американские читатели конца века знали его в основном по отрывкам из эссе, книг и дневников, опубликованных в хрестоматиях под заглавиями “Последовательность деревьев”, “Дикие яблони”, “Прогулки”, “Ранняя весна в Массачусетсе”. Торо принадлежит ставшее знаменитым в XX в. эссе о гражданском неповиновении, во многом определившее деятельность Мохандаса Ганди и Мартина Лютера Кинга. Оно вдохновляло английских социалистов и рабочих в начале XX в. и борцов датского сопротивления в годы второй мировой войны. Торо считают своим предтечей те, кто занимается проблемами экологии, и те, кто борется за гражданские права. Среди его почитателей были Драйзер и Пруст, Синклер Льюис и Хемингуэй, Стивенсон и Йейтс, Шоу и Д.Г.Лоуренс, Хоуэллс и Фрост. Мысли Торо оказали влияние на писателей и мыслителей Востока и Запада и по сей день не утратили своего значения. К его творчеству в поисках этического идеала обращался Л.Н.Толстой. Разные грани его моральной утопии привлекают и писателей современной Америки.

В 1962 г. американский исследователь Шерман Пол писал, что настало время прочесть Торо заново, отказавшись от предвзятых мнений, застарелых предрассудков и привычных стереотипов, “нащупать твердый грунт текста”¹. Это остается справедливым и по сей день. Одним из таких стереотипов является мнение об “эскейпизме” Торо и “антисоциальности” его утопии. Анализ философских воззрений писателя и их художественного воплощения

помогает увидеть в нем человека, посвятившего жизнь поиску истины в самом высоком смысле слова, философа, стремившегося увидеть невидимое в видимом, идеальное в реальном, вечное в преходящем. Он был человеком, жившим для общества, видевшим в этом смысл существования. В дневнике 1842 г. Торо писал: "Я с радостью передал бы людям все богатство своей жизни, отдал бы им все самое драгоценное, что у меня есть... У меня нет никакого личного достояния, которое я мог бы отдать людям, если не считать таковым мою способность служить обществу... Это моя единственная собственность"².

Другим стереотипом, требующим пересмотра, является представление о Торо как писателе непоследовательном, отошедшем в последние годы от основной линии творчества. Была ли страстная защита Джона Брауна случайным эпизодом в жизни Торо? "Изменил" ли он себе, как утверждают американские исследователи Лео Столлер и Джозеф Крутч? Вопрос этот принципиально важен для понимания не только особенностей его мировоззрения, но и творчества писателей-трансценденталистов в целом. Представляется, что антирабовладельческие выступления Торо были закономерным и логическим развитием трансценденталистских идей в обстановке приближавшейся социальной бури. Писатель-гуманист, гражданин и борец, Генри Торо предвосхитил общественный подъем периода Гражданской войны. Радикализм и своеобразное реформаторство, однако, органично уживались в нем с мистицизмом, который был неотъемлемой чертой его мировоззрения. Трезвость мышления Торо, писателя и человека, не мешала ему, уединившись на лоне природы, воспринимать "божественное откровение". Одиночество Торо имело не только "мистическое", но и социальное значение. В самом общем смысле оно стало выражением протеста, тихого, но значительного по своим последствиям бунта против государства.

Оценивая творческое наследие писателя и его личность, следует уточнить и смысл такого понятия, как индивидуализм. Исследователи часто употребляют его как синоним эгоизма, отрицания нравственности и общественных связей. Между тем, эти понятия не всегда являются синонимами. В разных исторических ситуациях индивидуализм может иметь разное этическое содержание. Оценить правильно его можно лишь с позиций историзма. Индивидуализм Торо вовсе не исключал общественной активности, напротив, он явился плодотворной и исторически оправданной формой протеста против существующих условий. Торо утверждал самоценность личности как творческого начала, развивал неоплатоновскую идею сопричастности человека миру. Его концепция "личной автономии" имела гуманистический характер и в отличие от теорий модернистов не вела к гипертрофии индивидуаль-

ного “я”. По справедливому замечанию А.Н.Николюкина, Торо не был “отшельником или новым Робинзоном, решившим скрываться от людей в лесной чаще на берегу пустынного пруда”³. Это писатель, оказавший значительное воздействие на современников и потомков благодаря социальной значимости своих книг, общественно-активной позиции художника-гражданина.

* * *

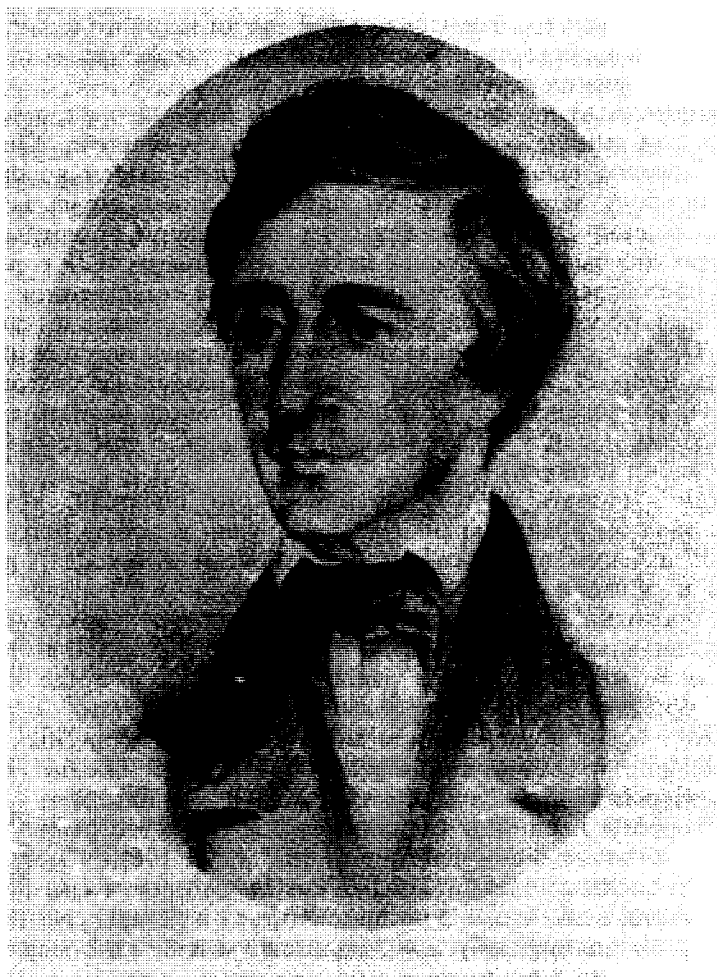
Генри Дэвид Торо родился в Конкорде 12 июня 1817 г. Его предками с отцовской стороны были французы. Мать, урожденная Данбар, происходила из потомков шотландских переселенцев. Отец Торо занимался торговлей, но удача редко сопутствовала ему. Вскоре после рождения сына он разорился и отправился искать счастья в Бостон, а затем в другие города Новой Англии. Через пять лет он вернулся обратно в Конкорд и занялся изготовлением карандашей.

В 1833 г. Генри поступил в Гарвард, где получал стипендию как нуждающийся студент. Он много читал, причем отдавал предпочтение поэзии, философии, этнографии; изучил английских поэтов в двадцатитомном издании Чалмерса, трактаты Кольриджа и Карлейля, во многом определившие его мировоззрение. Курс он окончил в 1837 г. одним из лучших, но в отличие от многих одноклассников не стремился сделать карьеру. Найти жизненное призвание и следовать ему — вот цель, возвышающая человека. Эта мысль Карлейля глубоко запала ему в душу. Он пытался преподавать в школе, но, хотя очень любил детей, учителем не стал. Нетрадиционные педагогические методы не снискали ему популярности среди солидной конкордской публики, и ему вскоре пришлось оставить место. Спустя некоторое время он основал в Конкорде свою школу, где преподавал вместе с братом Джоном около трех лет, до апреля 1841 г. Болезнь брата положила конец учительской деятельности Генри. К этому времени он уже понял, что его призвание в другом — он будет поэтом, философом и натуралистом. Но для этого нужна свобода, а на жизнь можно зарабатывать и поденной работой, не закабалая себя. Молодой выпускник Гарварда берет за лопату, топор и землемерные инструменты: ставит заборы, чинит крыши, окучивает картофель, измеряет участки — мастер он был на все руки. Несколько часов необременительного труда — и он обретал столь ценную им свободу для литературного досуга, прогулок по лесу, размышлений и чтения. Местные фермеры видели в нем человека порядочного и толкового, мнение же обывателей для него ничего не значило. Позже, в 1854 г. он напишет: “Нет на свете большего глупца, чем тот, кто расходует значительную часть жизни, чтобы зарабатывать на жизнь. Великие начинания не нуждаются в финансовой поддерж-

ке... Если я запродам обществу все утренние и дневные часы, как делает большинство, то мне не для чего будет жить”⁴.

В начале 40-х годов появились первые публикации Торо в журнале трансценденталистов “Дайел” — стихотворение “Взаимопонимание”, статья о римском поэте Флакке, эссе “Зимняя прогулка” и “Естественная история Массачусетса”. Эти ранние опыты Торо на писательском поприще носят явные следы влияния Эмерсона, который владел умами американской молодежи 30–40-х годов XIX в. Занятия молодого Торо под руководством Тиррела Чаннинга, брата знаменитого унитариянца, подготовили его к восприятию идей трансцендентализма. Споспобствовало этому и знакомство Торо с социалистом-утопистом Орестом Браунсоном, когда он летом 1836 г. проходил педагогическую практику в городке Кантон, штат Массачусетс. За те несколько недель, что Генри жил в доме Браунсона, он имел возможность познакомиться с радикальными идеями друга Эмерсона и Рипли, посещавшего в 1836–1837 годах, заседания Трансцендентального клуба. Еще в Гарварде на Торо произвели огромное впечатление лекции Эмерсона. По возвращении в Конкорд он сблизился с философом и в 1840 г. стал членом эмерсоновского кружка. В 1841–1843 годах (и позже, в 1847–1849 годах) Торо жил в доме Эмерсона на правах младшего друга и ученика, помогал по хозяйству, занимался с детьми, редактировал “Дайел”, когда Эмерсон ездил по стране с чтением лекций. Молодой поэт был ходячей иллюстрацией эмерсоновских доктрин. Он жил просто, обходясь абсолютно необходимым, умел делать любую работу, знал природу родного края как никто другой, а по независимости суждений его можно сравнить разве что с Олкоттом. Он не посещал церкви, отвергал официальную веру ради “естественной религии”, не платил налога правительству, поощрявшему рабовладение (за что и попал в тюрьму), укрывал беглых рабов и помогал им переправляться на север. Не страшась общественного мнения, он встал на защиту Джона Брауна, а после казни объявил его национальным героем.

Перефразируя известные слова о том, что Шелли был лучшим произведением Годвина, можно сказать, что Торо был лучшим произведением Эмерсона. Философ дал изначальный толчок развитию его взглядов и продолжал влиять на Торо в течение всей жизни. Взаимодействие этих двух творческих личностей — явление довольно сложное. Писатель самобытного дарования, независимого и оригинального ума, Торо вскоре перерос учителя как художник. Это признавал и сам Эмерсон. “У него есть сила, — писал он о молодом друге, — и он решается на подвиги, которых я не могу себе позволить. Читая его, я нахожу те же мысли, тот же дух, что живут во мне, но он идет дальше, облакая в прекрас-



ГЕНРИ ДЭВИД ТОРО
Рисунок Вустера Роуза. 1854.

ные образы то, что я передал бы усыпляющим общим местом”⁵. И хотя в области трансцендентальной теории авторитет Эмерсона оставался непререкаемым, в американском литературном пантеоне бывший ученик потеснил учителя.

Воспитанный на трактате “Природа”, Торо стал “натуралистом” в том смысле, который вкладывал в это понятие Эмерсон, иначе говоря, человеком, способным научить людей воспринимать природу и объяснить им скрытый в ней нравственный смысл. Именно Эмерсон назвал Торо “бакалавром природы”, а в его устах это было величайшей похвалой. 1 января 1835 г. в Конкорде состоялась лекция Эмерсона “О пользе естественной истории”, на которой, по всей вероятности, присутствовал и молодой Торо. Он мог слышать слова философа, призывавшего земляков изучать природу, ибо она дает здоровье и радость от созерцания истины, совершенствует ум и позволяет человеку познать самого себя. Этому правилу Торо следовал буквально, о чем говорят его образ жизни и творчество.

Трудно назвать другого американского писателя, который лучше знал бы родной край. Торо ежедневно в любую погоду совершал далекие прогулки по окрестностям Конкорда, изучал жизнь и повадки животных. Он признавался в “Уолдене”, что часто проходил восемь-десять миль по самому глубокому снегу “ради свиданья с каким-нибудь буком или березой или старой знакомкой из сосен”⁶. Его обширные дневники представляют собой большей частью подробные записи виденного во время прогулок. О его поразительном знании природы сложены легенды, ставшие традиционной чертой облика Торо. Он был своим среди зверей и птиц уолденских лесов: рыбы плыли к нему в руки, воробьи и синицы садились на плечи, и это было “более высоким отличием, чем любые эполеты” (6; с. 176). “Смотритель ливней и снежных бурь” (6; с. 14), как он шутливо называл себя, твердо верил в то, что можно приобщиться к “сверхдуше”, когда бродишь по полям, любишься отражением неба на поверхности пруда, слушаешь тишину леса и пение птиц.

Для последователя Эмерсона природа была отражением “высшей субстанции”, источником Добра и Красоты. В дневнике 1853 г. Торо писал, что однажды не мог ответить на вопрос анкеты о том, какая область науки его интересует. “Мне казалось, что я выставлю себя на посмешище перед ученой публикой, если начну описывать ту отрасль которая меня занимает: ведь они не верят в науку, предмет которой — высший моральный закон. Поэтому я вынужден был опуститься до их уровня и описать им ту ничтожную часть себя, которую они только и могут понять. Дело в том, что я — мистик, трансценденталист и вдобавок к тому философ природы”⁷.

Уже в первых эссе Торо — “Естественной истории Массачусетса” (1842), “Зимней прогулке (1843) и “Прогулке на Вахусетт” (1843) — чувствуется сила самобытного ума, прошедшего школу конкордского Сократа. Все три эссе объединены темой природы, к которой писатель будет обращаться в дальнейшем, по-новому раскрывая и углубляя. “Естественная история Массачусетса” представляет собой рецензию на незадолго до того опубликованный официальный отчет о флоре и фауне Новой Англии. В ней подчеркивается нежелание писателя “иметь дело с политической историей” и предпочтение ей истории “естественной”. Это отнюдь не означает, что Торо был равнодушен к политике и не следил за общественной жизнью страны. В его дневниках 1837–1840 годов мы не найдем, за единственным исключением, упоминаний о политических событиях дня. Однако трудно предположить, что он ничего не знал о вигах и демократах, о политической коррупции, борьбе за теплые местечки, усилиях аболиционистов и той травле, которой они подвергались в Новой Англии. Домашние Торо были регулярными подписчиками аболиционистской газеты “Нэшнел антислэйвери стэндард” и страстными поклонниками Гаррисона. Сам Торо был близко знаком с некоторыми политическими деятелями как своего штата, так и федерального масштаба, в частности с семьей судьи Хора, сенатором-аболиционистом Чарльзом Самнером, с находившимся в гуще политических событий редактором нью-йоркской “Трибюн” Хорэсом Грили. Отказываясь говорить и писать о политике, Торо высказывал тем самым неодобрение ее. Зато природа была для писателя идеалом прекрасного и свободного мира, живущего по принципиально иным, “божественным” законам. Там все исполнено глубокого смысла, будь то прошлогодние листья, следы полевых мышей и зайцев на снегу или подводные домики ручейника. Страницы, посвященные описаниям рыб, птиц, насекомых, их повадок и образа жизни, удивительно поэтичны, и проза Торо звучит, как стихи.

Эссе “Зимняя прогулка” содержит живописные зарисовки раннего утра в заметенной снегом деревне. В ткань повествования вплетены парадоксы, несущие вполне определенную смысловую нагрузку: они должны были оттенять прелесть тихой сельской жизни “вдали от суетной толпы”. Здесь “царит чистота и простота первобытного мира, здоровье и надежда... Стоя в одиночестве глубоко в лесу, видя, как ветер сдувает снег с деревьев, понимаешь, что мысли твои более значительны, чем когда ты занят городскими делами” (V, p. 171). В лесу или на озере Торо видел гораздо больше жизни, чем в городской суете, а барсуки и белки были для него более вдохновляющей компанией, чем политики.

Та же тема развивается в “Прогулке на Вахусетт”. Подъем на гору для писателя — повод описать пейзаж, открывающийся с высоты, гармонию и красоту природы. Горные вершины — желанное место паломничества, они поднимают человека над суетой обыденной жизни, над пороками и предрассудками, гнездящимися в долинах. Эссе напоминает другое произведение американского романтизма — огромное полотно художника “Гудзонской школы” Томаса Коула “Вид с горы у излучины реки Коннектикут”.

Писатель испытывал глубокое уважение и симпатию ко всем людям близким к природе: индейцам, охотникам, лесорубам. Тема “естественного человека” пройдет через все творчество Торо — от ранних эссе до последней книги “Мэнские леса” (1857). Одиноким рыбаком, встретившийся автору “Зимней прогулки”, кажется ему частью окружающей природы. Этот застывший человек если и нарушает дикую прелесть пейзажа, то не более, чем сойка или ондатра. Торо шутливо называет его еще одним почитателем невидимого, имея в виду, что для рыбака невидимое — непойманная щука, а для него — трансцендентальное божество, незримо присутствующее в окружавших его лесах и полях. Подобное противопоставление природы, “естественности” городу, цивилизации было характерным для романтической утопии способом критики государственных институтов и всего общественного уклада.

Первым опытам Торо не хватало, конечно, глубины и оригинальности, несмотря на отдельные находки и яркие поэтические страницы. Но в них он заявил о себе как ученик Эмерсона, продолжатель его традиций. Ранние эссе Торо были своего рода утопиями в миниатюре, и в них совершенно отчетливо звучат темы более поздних произведений.

Торо была близка идея возвращения к природе. Он разделял убеждение Руссо о том, что лучше питаться травой и желудями, чем жить в мире подлости и пороков, но понимал также, что в Америке XIX в. лозунга “идти в леса” было мало. Нужно было еще вернуться из них. В философии Эмерсона и Торо возникает проблема “общество — одиночество”, которая, по сути дела, была вариантом темы личности и общества, занимавшей многих писателей и философов. Просветители — Руссо, Сен-Пьер — решали ее однозначно: если общество развращено, следовательно одиночество целительно и похвально. Страстный протест ранних романтиков бросал их в крайность вечного *нет*. Но философская мысль не могла долго довольствоваться таким решением и постепенно прокладывала путь, по карлейлевской формуле, к “вечному да”. В понимании Эмерсона одиночество — способ формирования мировоззрения во времена духовного насилия и конформизма.

ма. Чтобы быть человеком, считал он, нужно практиковать одиночество — либо на лоне природы, либо внутреннее, среди толпы. При этом понятие “одиночество” не означало изоляции личности. Писатель постоянно подчеркивал, что человек должен активно участвовать в окружающей жизни, сохраняя свою духовную независимость.

Мысль о необходимости одиночества занимала Торо уже осенью 1837 г. Об этом говорят эпитафии к дневнику, который он начал вести примерно в это время. Взятые они из произведений английских “метафизических поэтов”, в частности из “Анатомии меланхолии” Бертона. В апреле 1838 г. Торо выступил перед конкордцами с лекцией “Общество”. Его слова были исполнены горечи по поводу того, что общество — всего лишь “собрание людей” и близость их чисто механическая, а не духовная. Отчаявшись в возможности более совершенных отношений, они вынуждены играть роль в фарсе, который называют жизнью. Рассуждая таким образом, Торо делал вывод о необходимости одиночества. “Мы не должны постоянно пребывать в стихии общества и позволять ему кидать нас по воле волн. Нужно уподобиться мысу, врезающемуся в воду, чье основание каждый день омывается приливом, но вершины достигает лишь весеннее половодье” (VII, р. 40).

Откликом на речь Торо послужила лекция Эмерсона “О литературной морали”, прозвучавшая через три месяца в конкордском лицее. В ней глава трансценденталистов определил одиночество как необходимое условие доверия к себе. Он предостерегал слушателей от опасности крайних решений. Изучать должно, говорил он, положительные и отрицательные стороны общества и одиночества. Юношеский экстремизм Торо он объяснял следующим образом: “...честная душа отвергает общество для того, чтобы обрести его. Она отрицает ложное из любви к истинному”⁸. Через полгода после выступления Эмерсона, в июле 1833 г., Торо сделал заметки в дневнике, для эссе “Молчание и звук”. Из них явствует, что он выбрал из наставлений Эмерсона лишь то, что соответствовало его мироощущению в тот момент, а именно призыв изучать одиночество: “С каким спокойствием молчаливый отшельник наблюдает движение мира. До него не доходят клевета и людская злоба. Он составляет одно целое с Истиной, Добром, Красотой” (VII, р. 64).

Дневниковые записи Торо о молчании и звуке так и не были оформлены в отдельное эссе, но он частично включил их в книгу “Неделя на Конкорде и Мерримаке”. В них слышится отдаленное эхо карлейлевской проповеди молчания. Правда, для шотландского философа это был синоним действия, нечто противоположное ненавистным ему порокам дилетантства и праздности. Торо эту

тему трактует иначе. Он отождествлял звук с действием, а молчание — с одиночеством. Последнее представлялось ему условием напряженной духовной жизни, состоянием, в котором можно научиться “думать, видеть, слышать”. Как очевидно, критика общественных отношений приняла у Торо довольно умозрительный характер. Дилемму “общество — одиночество” он решал в пользу последнего и делал это на уровне абстрактных образов.

Со временем писатель перевел отвлеченную проблему в более конкретный план и рассмотрел ее на уровне характеров, а не абстракций. В этом отношении интересно эссе “Хозяин гостиницы” (1843). “Лендлорд”, по мысли Торо, обладает целым рядом достоинств: он радушен, гостеприимен, наделен практической сметкой. Но помыслы его не устремляются “выше флюгера или гостиничной вывески”. Он не испытывает потребности в одиночестве по той простой причине, что он — слуга людей, их тела, а не духа. Антиподом этого “человека общества” Торо считал “гения”, иначе говоря, “человека одиночества”. Особенности этих двух типов писатель объяснял, исходя из их социальных функций. Первые удовлетворяют материальные потребности человека, и этим определяется их коммуникабельность, сочетающаяся с бедностью внутреннего мира. Вторые, чей удел — сфера духа, являют собой полную им противоположность. Они чудаковаты, замкнуты, избегают людей. Отдавая должное каждой из этих крайностей, писатель еще не делал попытки примирить их. Через несколько лет, в “Уолдене”, Торо достиг, наконец, диалектического единства: “одиночество ради общества” стало одним из принципов его моральной утопии.

Примечательно, что эссе “Хозяин гостиницы” появилось во влиятельном нью-йоркском журнале “Демокрэттик ревью”. Здесь не обошлось без содействия Эмерсона. Он уговорил Торо отправиться в столицу американской журналистики и снабдил его рекомендательными письмами к Генри Джеймсу-старшему, к журналисту и издателю нью-йоркской “Трибюн”, Хорэсу Грили и сотруднику Грили, неутомимому пропагандисту фурьеризма Альберту Брисбейну. В огромном городе Торо чувствовал себя неуютно. Ходить по издательствам и предлагать свои сочинения было занятием малоприятным для гордого поэта, и хотя пробиться ему не удалось, он обратил на себя внимание редактора “Демокрэттик ревью”, Эверта Дайкинка. Он напечатал два эссе Торо, а позже — через Готорна — предлагал Торо сотрудничать в журнале. В Нью-Йорке писатель прожил немногим более полугода. В ноябре он вернулся в родной город и принялся за семейное ремесло — изготовление карандашей. А в это время в “Демокрэттик ревью” набиралось его второе из принятых Дайкинком эссе — “Возвращенный рай” (1843). По сути дела, это была рецензия на книгу не-

мецкого иммигранта Джона А.Этцлера “Рай для всех. Как его достигнуть без труда силою природы и машин”. Она впервые вышла в Питтсбурге в 1833 г., второе издание появилось в Лондоне в 1842 г. Автор обратился к редактору “Дайела” с просьбой прорецензировать книгу. По совету Эмерсона за работу взялся Торо. Он написал статью во время краткого пребывания в Нью-Йорке.

Торо было далеко не безразлично, как будет развиваться Америка, и рекомендации Этцлера не оставили его равнодушным. “Рай для всех” — индустриальная утопия, в которой проглядывают некоторые черты современного промышленного общества. Автор ее сулил читателям рай на земле через какой-нибудь десяток лет. Он предлагал сравнивать горы, затопить долины, осушить болота, вырыть каналы и построить дороги, по которым можно будет ездить со скоростью тысячи миль в сутки. В программе Этцлера Торо усмотрел отражение некоторых тенденций тогдашней Америки. Он был свидетелем интенсивного строительства железных дорог, заводов, фабрик, безжалостного вырубания лесов. Писатель, воспитанный на принципах эмерсоновской “Природы”, с большой опаской смотрел на рост техники и промышленный бум. Он боялся, что они повлекут за собой разорение природы, ее хищническое истребление, нарушат естественное равновесие. Торо зло иронизировал над попытками “улучшить природу”: “Не будем же подчиняться ей. Направим облака, усмирим бури, заключим в стеклянные сосуды ядовитые испарения, предотвратим землетрясения, прочистим вулканы и удалим их опасное семя. Вымоем воду, подогреем огонь, охладим лед и подопрем землю. Научим птиц летать, а рыб — плавать” (IV, р. 283). Нельзя сказать, что писатель был абсолютно против освоения природы. Он возражал лишь против утилитарного подхода к ней, который, как верили Торо и Эмерсон, был губителен и для природы, и для человеческих душ.

Торо отвергал будущее, нарисованное фантазией Этцлера, где высшим благом был сверхкомфорт, а духовные ценности вовсе не принимались в расчет. Он был твердо уверен, что прогресс общества невозможен без моральных реформ, а о них-то не было и речи в книге Этцлера. Как же вернуть рай? Ответ Торо однозначен: с помощью любви, нравственного совершенствования личности. Такой взгляд со всей очевидностью вытекал из мировоззрения писателя, ибо для него всякий прогресс — в первую очередь категория нравственная.

Книга Этцлера и эссе Торо были продуктами своего времени. Их авторы по-разному откликнулись на эксперименты в духе утопического социализма, которые захватили Америку в 30–40-е годы XIX в., когда умами владели сначала Оуэн, а после эконо-

мического кризиса 1837—1838 годов — Фурье. В лице Этцлера Торо спорил с социальными реформаторами, возводившими коллективизм в закон. “Ничего нельзя достигнуть иначе, чем усилиями одного человека, — писал Торо. — ...Мы мало верим в переделку мира с помощью ассоциаций” (IV, р. 299). Он был хорошо знаком с последователями Фурье в Америке — Джорджем Рипли и Хорэсом Грили. Последний сделал свою газету трибуной пропаганды фурьеристских взглядов, а позднее — социализма, Рипли же применил теорию на практике, организовав в 1841 г. знаменитую колонию Брук-Фарм. Рецензия на книгу Этцлера, в которой Торо высказал скептическое отношение к коллективистским социальным экспериментам, появилась как раз за год до того, как Брук-Фарм была перестроена по типу фаланги, после чего просуществовала еще три года.

Торо нельзя отказать в определенной проницательности: он с самого начала сдержанно относился к попыткам сочетать трансцендентализм с фурьеризмом и, подобно Эмерсону, отказался поддержать начинание доктора Рипли. Мысль об обреченности усилий перестроить общество в соответствии с учением Фурье, высказанная Торо в 1843 г., нашла художественное воплощение в романах Купера “Колония на кратере” (1847) и Готорна “Роман о Блайтдейле” (1852), в которых показан процесс разрушения утопических иллюзий. Индивидуализм Торо был формой отрицания не только духовного конформизма, но и “модных теорий о благе ассоциации” (IV; р. 299). Отношение Торо к реформам и реформаторам мало изменилось с годами. И в ранних дневниках и эссе, и в “Уолдене” он утверждал: внутренняя реформа — основа всякого социального улучшения. Этот путь долг и труден, но именно он ведет к цели, все остальные уводят в сторону. К попыткам перестроить общество с помощью средств более радикальных он неизменно относился скептически. “Почему бы нам не прислушаться иногда к голосу честных реформаторов нашего времени? Будем же к ним доброжелательны. Разве только к бедным мы должны проявлять милосердие? Что ж из того, что они фанатики? Может быть, их ошибки — это заблуждения благородных людей, может быть, именно они пробудят к жизни нечто лучшее, чем американская церковь и американское правительство?” (VII, р. 479). В этих словах из дневника писателя чувствуется не только скепсис. В них звучит невольное уважение к подвижничеству тех, кто, подобно аболиционистам Филлипсу и Гаррисону, приблизил день “второй американской революции”. Но признать и понять героизм этих людей Торо смог только в “грозовые пятидесятые”. Правда, даже тогда он не откажется от веры в непреложность истины, пророками которой

стали для него Карлейль и Эмерсон: всякая реформа “начинается дома”.

* * *

Большая часть творческого наследия Торо представляет собой описание “экскурсий”: на мыс Код, в Канаду, в леса штата Мэн, путешествия по рекам Конкорд и Мерримак, прогулок по полям и лесам вокруг Конкорда, восхождения на горы Вахусетт и Ктаадн, и, наконец, длительного пребывания на Уолденском пруду. Сначала это были небольшие зарисовки, эссе-размышления. Постепенно они усложнялись по форме и по содержанию. В них вводился более широкий символический план, авторская исповедь (своего рода “путешествие внутрь”), лирические отступления. Они обретали масштабность “супер-эссе”, какими по существу являются “Неделя на Конкорде и Мерримаке” и “Уолден, или Жизнь в лесу”.

“Неделя на Конкорде и Мерримаке” (*A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, 1849) была закончена в июле 1846 г., но опубликована лишь три года спустя. Торо безуспешно пытался найти для нее издателя и в конце концов напечатал книгу за свой счет. Расходилась она плохо, в результате библиотека писателя значительно пополнилась за счет нераспроданных экземпляров. Немногие, писал с горьким юмором Торо, имеют дома сотни книг, большую часть которых написали сами.

Уже современники отмечали, что “Неделя” — довольно трудное чтение. В самом деле, текст ее пестрит цитатами, на которые, говоря словами Лоуэлла, наталкиваешься, как лодка на коряги; широкие заимствования из самых разных источников плохо ассимилированы и воспринимаются как чуждые элементы. По меткому замечанию Г. Кэнби, “Неделя” похожа на “пудинг с такой богатой начинкой, что кажется, будто туда положили содержимое целой кладовой”⁹. Подобное впечатление возникает оттого, что в книге нет композиционной стройности, отдельные очерки нанизаны на стержень хронологической последовательности и плохо связаны между собой. Затрудняют чтение и некоторая отвлеченность, умозрительность, туманность изложения, свойственные ранней прозе писателя. Но несмотря на несовершенство формы, книга интересна. Она отражает становление взглядов Торо на природу и общество, политику и религию, его моральных и эстетических воззрений. Создавая “Неделю”, Торо вырабатывал свой стиль, искал новые средства выразительности, экспериментировал с формой.

Композиционно книга выдержана в виде записок путешественника и имеет форму дневника. Образцами для Торо могли служить известные произведения этого жанра: “Книга эскизов”

Ирвинга, “Взгляды американцев” Купера, “Лето на озерах” Маргарет Фуллер, а также многочисленные отчеты и рассказы о путешествиях, которые составляли значительную часть прочитанного им. Сюжетным стержнем “Недели” послужило путешествие, предпринятое братьями Торо летом 1839 г. по рекам Конкорд и Мерримак. Автор увлеченно описывает прелесть ново-английского пейзажа с его полями, каналами, фермерскими домиками, неизменными фигурами рыбаков на реке. Зарисовки интересны не только сами по себе. Они часто становятся поводом для “метафизических” размышлений. Жанр путевого дневника дал автору, говоря словами Кольриджа, “простор и свободу для описаний... и размышлений о людях, природе и обществе и в то же время обеспечил естественную связь всех частей”¹⁰. Пейзажи, исторические и этнографические подробности, хотя и написаны щедрым пером, занимают мало места сравнительно с “размышлениями о людях, природе и обществе”. Однако они придают книге особый колорит, отличают ее от философского трактата. Бронсон Олкотт назвал “Неделю” “чисто американской книгой, пропитанной запахами ново-английских лесов и рек” (9; p. 271), книгой, которая не могла быть написана ни в каком другом месте. Американская она еще и потому, что отражает своеобразие философской мысли Новой Англии.

“Неделя” была аргументом трансценденталистов в полемике о том, какой должна быть американская литература. Торо не воспользовался рекомендациями Э.Дайкинна из “Демократик ревью” или Л.Г.Кларка из журнала вигов “Никербокер” относительно того, что должен изображать писатель. Молодой автор проявил известную самостоятельность. Он не искал вдохновения в зрелище мощных водопадов, могучих рек или бескрайних равнин, не вел читателя в экзотические края или дальние страны, как делал Баярд Тэйлор, не показывал ему, подобно Корнелиусу Мэтьюзу и Джорджу Липпарду, жизнь большого города, трущобы и нищету, соседствующие с роскошью в Нью-Йорке или Чикаго. Он предлагал читателю лучше взглянуть в тихую красоту Новой Англии. Ему было довольно проехать в лодке по речке, пройти по лесу до Уолденского пруда, чтобы встретить вещи прекрасные и значительные. Торо был вполне солидарен с литературными демократами в том, что американская жизнь, история и природа Америки дают богатый материал для подлинно национальных произведений. Он требовал полной “американизации” литературы. Зачем обращаться к Европе, рассуждал Торо, когда настоящее Америки богаче, чем тысячелетия европейской истории? “Разве нам нечего делать или мы больны? Стоит ли жертвовать Америкой и сегодняшним днем ради того, чтобы увидеть следы чьего-то забытого прошлого?” (I, p. 266).

Торо начал бунтовать против засилья английского влияния еще в Гарварде. В студенческом сочинении он писал: “Мы разорвали лишь политические узы, соединявшие нас с Англией. И хотя мы отвергли ее чай, она все же снабжает нас духовной пищей... Преклонение перед всем иноземным делает нас слепыми к национальным талантам... Писатель, желающий, чтобы его признали и к мнению его прислушались, вынужден дышать воздухом чужбины и говорить о вещах, о которых американцы и не помышляют. Вот тогда соотечественники ловят каждое его слово, копируют покрой его платья и фасон шляпы, его произношение и манеры”¹². В своем творчестве Торо старался быть американцем — в выборе героев, сюжета, в изображении пейзажа, в своей общественной позиции, в том, как он изображал традиции, нравы и обстоятельства, определявшие характер и дух эпохи.

Кто же герои Торо, те, кого он описывал в путевых заметках? Это прежде всего люди, живущие трудом своих рук и близкие природе — рыбаки, лодочники, лесорубы, земледельцы, охотники. Писатель противопоставляет тех, кто ведет простую жизнь среди природы, городским жителям, занятым накоплением и приумножением богатства. “В эти жаркие августовские дни, — пишет он в главе “Суббота”, — они заседают в суде,... разбирая тяжбу между Сполдингом и Каммингсом с полудня до захода солнца. А рыбак тем временем стоит по колена в воде, под тем же летним солнцем, вдыхая аромат лилий и мяты, и разбирает тяжбу между червем и плотвичкой... Для него вся человеческая жизнь подобна реке, текущей в море” (I, p. 21).

Тема естественного человека возникла уже в ранних эссе Торо, образуя один из аспектов его романтической утопии, связанный с идеализацией природы. Проблема дикаря обретает у него глубину, которой не было у европейских писателей, разработавших американскую тему. Для них индеец был образцом естественного человека, далекого от цивилизации и потому нравственно здорового. Все они отдали дань традиции идеализировать дикаря, о которой писал Ирвинг в очерке “Поездка в прерии”.

Торо, подобно Ирвингу, не пытался “закрасить истину красками своего воображения”¹², хотя он безусловно поэтизировал американских аборигенов, восхищался их искусством жить в суровых условиях, знанием природы и умением обходиться немногим. “Наши индейцы больше похожи на людей, чем обитатели городов. Они живут как люди, думают как люди, умирают как люди”¹³, — писал он в студенческом эссе. Он считал, что ученые делают большую ошибку, не уделяя достаточного внимания индейцам, их языку и обычаям. Одним из трех американцев, которые, по признанию Торо, оставили глубокий след в его жизни,

был индеец — его проводник в Мэнских лесах, Джо Полис. Двумя другими были Джон Браун и Уолт Уитмен. Торо намеревался написать книгу об индейцах, собрал обширный материал об их жизни, обычаях, истории, но смерть не дала ему закончить труд. Наблюдения над жизнью индейцев, размышления об их судьбе, разбросанные в разных сочинениях Торо, являются своеобразным памятником этому народу, обвинением его притеснителям. Торо был одним из немногих, кто считал истребление коренных племен позорным пятном на совести нации. В “Неделе” он рассказал печальную историю колонизации новых земель: “Приходит белый человек... Он покупает мокасины и корзинки индейцев, затем их охотничьи угодья. Через некоторое время он забывает, где были их могилы, и перепахивает их кости” (I, p. 52). Сочувствие к гонимым и презрение к гонителям привели его к парадоксальной мысли, к которой пришел и Мелвилл в “Тайпи”: “дикие” племена благороднее “цивилизованных” американцев, а цивилизация — проклятье, корень многих бед и пороков. Она дает удобства, но лишает людей преимуществ жизни на природе. Торо словно подводит читателя к мысли, что лучше отречься от этих благ ради простой жизни и здорового физического труда.

Некоторые исследователи склонны недооценивать критическую направленность “Недели на Конкорде и Мерримаке”. Между тем, трансценденталисты — в какую бы форму они ни облекали свои мысли, всегда оставались судьями действительности. Торо пристально следил за американской общественной жизнью, и его наблюдения получили отражение на страницах книг. В “Неделе” подвергнуты критике государственные институты и моральные нормы, хотя и не так откровенно, как в поздней публицистике. Торо обрушивает поток инвектив на унитарийскую церковь, которая к 40-м годам XIX в. утратила былой прогрессивный характер и превратилась в один из столпов государственности. Церковь, заявил он, вытравила из христианства самую суть, сохранив лишь оболочку. Какой американский пастор, вопрошал Торо, не кривя душой, станет убеждать паству раздать имущество бедным? И какой прихожанин может считать себя честным человеком, если, услышав такую проповедь, тотчас не покинет церкви? В стране, гордившейся своими набожностью и благочестием, очень дерзко должны были прозвучать слова Торо: “В наши дни больше всего неверующих среди тех, кто молится, соблюдает день субботний и строит новые храмы” (I, 77). Торо предложил своим читателям обратиться к “естественной религии”, пусть даже языческой, иначе говоря, практиковать “доверие к себе” в вопросах веры. Подлинная вера, полагал он, не нуждается в посредниках, церквях и храмах.

Религия была для Торо прежде всего связана с соблюдением определенных нравственных правил. Он искал идеал, который мог бы предложить людям в качестве морального кодекса. Следуя традиции Чаннинга, Эмерсона, Паркера, он обрел его в нравственном учении христианства. Любовь, простота, бедность — вот основные постулаты христианской морали, на которые опирался в своих рекомендациях Генри Торо. Книги и эссе Торо создавались в общем русле романтической литературы, но они обладали безусловным своеобразием, характерным для произведений трансценденталистов: библейской простотой, афористичностью, яркой парадоксальностью мысли, философской трактовкой основных этических проблем. В “Неделе”, например, Торо пишет совершенно в духе евангельской мудрости: “Бедный богат! Все, что у него есть — это то, что он купил... Я же — самый богатый владелец на Мэрримаке: все, что вижу, — мое. По-настоящему богат тот, кто летом и зимой находит удовлетворение в собственных мыслях” (I, p. 373).

В утопию Торо можно было войти, лишь приняв обет добровольной бедности. Но это было далеко не единственным условием. Молодой поклонник Эмерсона видел мощное средство совершенствования общества в дружбе и любви. Еще в апреле 1838 г. он записал в дневнике: “Я думаю о любви, / Любовь для меня — мир, / Единственная пища и сладчайший напиток, / Она — соединяющее звено / Между землей и небом”. (VII, p. 4). В платоновском трехступенчатом процессе познания особое значение для Торо имел второй этап: дружба. В любви с ее страстями он видел лишь начальную ступень отношений, завершающихся спокойной мудростью дружбы. Он исходил из тезиса Платона о том, что друзьями могут быть только люди подобные, а значит и добрые, потому что добрые сходны, а злые всегда злы по-разному. Дружба, в его представлении, — это возвышающее душу общение, основанное на правдивости, доверии, молчаливом взаимопонимании, которое людей делает существами “богоподобными”. Это — прекрасный и недостижимый идеал, вечно манящий и ускользающий, подобно Атлантиде: “Никто не достиг твоих берегов, ни один моряк не видел твоих очертаний..., но старинные карты говорят о твоём существовании” (I, p. 278). В повседневной жизни люди, однако, довольствуются жалким суррогатом и даже не замечают этого. В самом деле, разве можно назвать дружбой отношения, основанные лишь на взаимной выгоде и корыстном расчете? “Если фермер снизил немного цену на лес или отдал голос за соседа на местных выборах, подарил ему бочку яблок или разрешил попользоваться своей повозкой, — это считается высшим проявлением дружбы... Когда говорят, что человек тебе друг, обычно имеют в виду, что он тебе не враг” (I, p. 282).

Торо и Эмерсон разрабатывали эту тему в конце 30-х — начале 40-х годов почти параллельно: Торо — в эссе о дружбе, включенном в “Неделю”, а также в ряде стихотворений, опубликованных в “Дайеле” и частично вошедших в текст книги; Эмерсон — в очерке “Дружба”. Для последнего это чувство — более земное, при всей его высокой сущности. Торо же, по словам Эмерсона, “ткал свою нить слишком тонко”¹⁴, он представлял себе общение двух друзей настолько возвышенным, что оно лишалось опоры в реальной жизни. Но он достиг такой поэтической выразительности в изображении идеала, до которой не удавалось подняться Эмерсону. Эссе Торо о дружбе кончается следующими словами: “Так же, как я люблю природу, пение птиц, вид скошенных полей, течение рек, утро и вечер, лето и зиму, — я люблю тебя, мой Друг” (I, p. 30). Разрабатывая тему дружбы, Торо опирался не только на философию любви Платона и неоплатоников (Марсилио Фичино, Джордано Бруно, сэр Томас Браун), на него оказала влияние ренессансная поэзия, а также доктрина морального совершенствования Уильяма Эллери Чаннинга. Торо отразил и реалии американской жизни: культ дружбы был настолько распространен в Америке 30-х годов XIX в., что о нем писал в своей книге об Америке Алексис де Токвиль.

“Неделя на Конкорде и Мерримаке” содержит — в гораздо большей степени, чем какое-либо другое произведение писателя — изложение его эстетических воззрений. Соображения Торо о роли поэта, таланте и интуиции, соотношении этического и эстетического, музыкальности поэзии, ее роли в системе искусств, видах творчества сосредоточены в основном в последней главе книги. Торо строил свою эстетику, опираясь на трансценденталистское понимание задач искусства. Конкордских философов объединяло убеждение в том, что искусство должно пропагандировать идеал, будить мысль, учить людей Истине, Добру, Красоте. Эта триада, вошедшая в лексикон трансценденталистов из философии неоплатоников, стала стержнем их системы и предопределила связь категорий этического и эстетического. В понимании Эмерсона, природа, как воплощение истинного, морального и прекрасного, являет собой идеал, служить которому — священный долг художника. Телеологическая концепция искусства с неизбежностью подводила эмерсонянцев к выводу о том, что высокое его назначение — служить достижению “великих нравственных целей”.

В “Неделе” мы находим трансценденталистскую модификацию традиционно романтической концепции искусства. Продолжая идеи Кольриджа и Эмерсона, Торо писал об особой миссии поэта, которого он тоже наделял чертами исключительности. Для него художник — пророк и провидец, способный благодаря высо-

ко развитой интуиции постигнуть высшую мудрость и поведать ее простым смертным. Торо делил всех писателей на три категории, в зависимости от присущего им способа постигать истину: “поэтов, или гениев”, “художников” и “ремесленников”. Поскольку высшей способностью познания в гносеологии трансценденталистов была интуиция, “поэт”, чье творчество определялось как бессознательное и интуитивное, занимал в этой иерархии высшую ступень. Торо, как и Эмерсон, видел в нем посредника между Богом и людьми, человека, который в порыве вдохновения изрекает истину, хотя сам ее до конца не осознает. Такие люди чрезвычайно редки: из известных писателей он причислял к ним лишь Шекспира и Бернса. “Есть два вида творчества, великих и редких: один — произведения гения, или боговдохновенного, другой — создание интеллекта и вкуса и только иногда вдохновения. Первый из них — выше критики. Он истинен и сам дает правила критикам. В нем всегда бьется жизнь. Он священен, и читать его нужно с тем же благоговением, с каким мы изучаем творения природы” (I, p. 400).

Однако Торо не ограничивал творческий процесс одной лишь интуицией, как делал Эмерсон. Введя понятие “художника”, в деятельности которого сочетаются элементы интуитивного и рационального, он обнаружил диалектический подход. Он следовал положению Шеллинга, изложенному в “Системе трансцендентального идеализма”, о том, что в процессе творчества сознательное связано с бессознательным. “Художник” для Торо ниже “Поэта” именно потому, что ему не хватает интуитивного начала. Он творит благодаря таланту — свойству более низкого порядка по сравнению с вдохновением.

В самом низу художественной шкалы Торо поместил “ремесленников”. Если “поэт” создает “поэзию”, а “художник” пишет “поэмы” (причем и то, и другое обозначало не поэзию в общепринятом смысле, но высокохудожественную прозу и поэзию), то творчество “ремесленника” вообще выносится за рамки подлинной литературы, поскольку оно не отмечено печатью таланта и создается на потребу дня. Понятие “ремесленник” встречается и в эстетических системах Канта, Карлейля, Эмерсона. Кант определял ремесленника как человека, который создает “искусство для заработка”, Карлейль с пренебрежением говорил о “хлебных художниках”, а Эмерсон в том же тоне — о “стихоплетах”. И Торо, и Эмерсон полагали, что “гении” и “художники” пишут “для вечности”, а “ремесленники” и “стихоплеты” — “для времени”. Отсюда — взгляд Торо на публицистику как низший жанр творчества, предназначенный для выражения сиюминутного и преходящего, чему, как он полагал, нет места на страницах “священных книг”. Именно поэтому в “Неделе”, за единственным исключени-

ем, нет откликов на политические события дня. Поэтому же он не включил в текст “Недели”, как предполагал вначале, эссе “Вестник свободы”, посвященное редактору-аболиционисту Натаниэлю Роджерсу. Торо были близки слова Эмерсона о том, что поэт — пророк, а не борец. Однако когда США развязали войну против Мексики, он понял, что настало время, когда и поэт должен активно выразить свой гражданский протест, если хочет оставаться гражданином. Вот тогда-то он и обратился к публицистике, а свои книги по-прежнему оберегал от вторжения злободневности.

Во взглядах на место поэзии в системе искусств Торо был близок немецким романтикам. Он считал ее самым романтическим из искусств и подчеркивал ее “божественный” характер, связь с неведомым и бесконечным. “Нет сомнения, что самые мудрые мысли выражены с помощью рифмы и музыкального ритма; они и по форме, и по содержанию — поэзия”. “Поэзия — это мистика человечества” (I, p. 350), она воспринимается не через слова, а непосредственно сердцем. В глазах Торо, поэзия столь возвышена благодаря ее музыкальности. Музыка же есть способ выражения сверхчувственных идей, звук действия вечных законов. С помощью подобных рассуждений Торо обосновывал положение о том, что поэзия выражает внутреннюю сущность мира и имеет прямое отношение к духовному идеалу.

Торо строго судил современную ему литературу. Он проводил резкую грань между тем, что называл подлинной литературой, и книжной продукцией, рассчитанной на массовое потребление. В его парадоксе о хороших и плохих книгах, например, содержится уничтожающая критика коммерциализации литературы: “Не все то, что печатается и переплетается, можно назвать книгами. Многое из этого не принадлежит литературе, а скорее относится к разряду дорогих аксессуаров цивилизации. Среди товаров, сбываемых коммивояжерами доверчивым покупателям, есть и такие, которые по форме напоминают книги”. В один прекрасный день, продолжает Торо, обманутый читатель обнаруживает, что вместо Библии “он читает конные грабли, прядильную машину или мускатный орех, сигару из дубовых листьев, паровой пресс или даже кухонную плиту” (I, p. 99). Искусство и литература, по глубокому убеждению писателя, должны быть активны. Их назначение — не только просвещать и воспитывать, но вдохновлять на открытый протест против социальной несправедливости. “Книги, в которых каждая мысль смела, которые недоступны праздным и не нравятся робким, которые делают нас опасными для существующих институтов, — такие книги называю я хорошими” (I, p. 99).

Торо справедливо называют “опасным мыслителем”. Опасна была и его книга: она будила мысль, подвергала критике государственные институты современной ему Америки.

На страницах “Недели” Торо создал образ поэта, соответствующий требованиям трансценденталистской эстетики. Это нонконформист с высоко развитым чувством доверия к себе, удел которого — идти своим путем, не поддаваясь тирании общественного мнения. Быть верным своим принципам Торо считал долгом каждого, в первую очередь — поэта. “Самая лучшая поэма не та, которая им написана, — замечал Торо, — но та, которая им прожита” (I, р. 365). Этот парадокс следует воспринимать как выпад против тех писателей, чья жизнь не была воплощением их взглядов. Самого Торо, при всем максимализме его требований, никто не мог бы заподозрить в непоследовательности. Используя приведенные выше слова, можно утверждать, что у Торо было две “самых лучших поэмы”. Первая — его жизнь, жизнь “натуралиста” и гражданина, патриота и врага государственных институтов, “отшельника” и смелого защитника Джона Брауна, человека, не стремившегося к карьере, умевшего делать любую работу, предпочитавшего прокуренным салонам мужской зал бостонского вокзала, а всевозможным собраниям — собрание черники. Именно этой жизни мы обязаны тем, что родилась на свет книга, которую можно назвать его второй “самой лучшей поэмой”. Этой книгой стал “Уолден”.

* * *

Торо поступил вполне в духе эмерсоновского “доверия к себе”, когда отправился на Уолденский пруд, построил бревенчатый домик и жил там два года и два месяца — с 4 июля 1845 г. по 6 сентября 1847 г., — содержа себя трудом своих рук. Он выращивал бобы, ловил рыбу, принимал гостей, писал “Неделю на Конкорде и Мерримаке” и размышлял над “основными фактами жизни”.

Этим необычным экспериментом Торо, как сказал бы Эмерсон, “нарушил спокойствие чуждого приличия века”. В его уединении преуспевающие конкордцы увидели вызов своему образу жизни и системе ценностей. Воспитанные в пуританских традициях и руководствовавшиеся максимами Коттона Мэзера и Бенджамина Франклина, они не одобряли человека, который, имея гарвардский диплом, не стремился сделать карьеру, скопить состояние, а жил совсем просто, обходясь абсолютно необходимым. Об “уолденском отшельнике” в Конкорде знали все. О нем говорили и спорили, считали долгом посетить его. Он стал частью конкордской жизни, своего рода местной достопримечательностью.

Опыт “естественной жизни” Торо значителен в первую очередь тем, что послужил основой для создания книги “Уолден, или Жизнь в лесу” (*Walden, or Life in the Woods*). Она вышла в свет 10 августа 1854 г. Большие отрывки из нее публиковались ранее в нью-йоркской “Трибюн” и “Грэмз мэгезин”. Широкий американский читатель узнал еще об одном из многих экспериментов “новой жизни”, которыми была столь богата история Америки 20–50-х годов. Но этот опыт был необычным, как необычны сама книга и ее автор. Ей суждено было преодолеть границы времени и стать одним из ярчайших произведений мировой литературы.

“Уолден” был сразу отмечен критикой. Благожелательные рецензии появились в аболиционистских газетах “Нэшнел анти-слэйвери стэндард” и “Нэшнел эра”. (На страницах последней за два года до того печатался роман Бичер-Стоу “Хижина дяди Тома”). Но были и другие отзывы. Анонимный критик из “Грэмз мэгезин” обвинял писателя в эгоизме и индивидуализме, положив начало “легенде о Торо”. С защитой автора “Уолдена” выступила известная писательница и участница аболиционистского движения Лидия Мария Чайльд. Она отметила глубокое нравственное содержание книги, определила ее как предостережение против всякого рода ограниченности и фанатизма, как предложение задуматься, так ли уж важны “материальные усовершенствования, накопление богатств, совместные филантропические усилия, коими мы так гордимся”¹⁵. Так сразу после появления “Уолдена” возник спор, не затухающий и по сей день: кто же Торо — эгоист, равнодушный к благу ближнего, или “живая душа”, совесть нации; угрюмый отшельник, бежавший от жизни, или одинокий революционер, как назвал его Синклер Льюис?

Первый камень легенды об асоциальности Торо заложили, как это ни парадоксально, друзья писателя — трансценденталисты Бронсон Олкотт, Уильям Эллери Чаннинг-младший, отчасти сам Эмерсон, а также друг Торо и издатель многих его сочинений, Гаррисон Блейк. По замечанию одного критика, они видели Торо слишком близко, чтобы видеть его целиком. Для них он был прежде всего “бакалавром природы”. Не удивительно, что в конце века американский читатель знал Торо в основном как поэта-натуралиста. Но главным творцом легенды был Джеймс Рассел Лоуэлл. Поэт, издатель, критик, он пользовался большим влиянием в американском литературном мире. В блестящем по форме, но далеком от объективности эссе о Торо (1865) он изобразил писателя как человека, “который лицемерно проповедовал возвращение к огниву, когда у самого в кармане были спички”¹⁶. Лоуэлл называл его одиночество на Уолдене отшельничеством и бегством от жизни, философию простой жизни — ленью и оправданием неудачника, любовь к природе — болезненной при-

чудой. Как справедливо заметил Т.Скаддер, в критике Лоуэлла была своя логика. Он говорил от имени людей преуспевающих, столпов общества, для которых Торо был “неудобным пророком”. Легенда о Торо, “отшельнике” и “мизантропе”, человеке “анти-общественном”, устраивала тех, чьей жизненной философией был коммерческий успех. “Имидж”, созданный Лоуэллом, закрепился в литературе на несколько десятилетий.

Впрочем, не один Лоуэлл виноват в непопулярности Торо в Америке конца XIX в. Во времена промышленного бума 70–80-х годов американцы не были склонны прислушиваться к словам пророков. Им был не по вкусу критический пафос сочинений Торо. Писатель не верил в миф об избранности Америки, и это также мало способствовало росту его славы в стране, которая восторженно внимала речам Теодора Рузвельта, оправдывавшего колониальные захваты “особой миссией Америки”. Только после кризиса 30-х годов XX в. американцы задумались над предостережениями конкордского философа. Тогда-то и началась серьезная переоценка Торо на его родине.

“Борьба за Торо” началась сразу после появления эссе Лоуэлла, и вскоре полемика перекинулась через океан. Роберт Льюис Стивенсон соглашался с Лоуэллом, называя Торо желчным эгоистом и бездельником. Впрочем, через шесть лет он круто изменил мнение. В предисловии к книге “Знакомые очерки людей и книг” (1886) он признавался, что в эссе “Торо: его характер и мнения”, опубликованном ранее в “Корнхилл мэгезин”, он — хотя и неумышленно — искажил облик американского писателя. Не исключено, что огромная популярность Торо среди английских рабочих, либералов и реформаторов разного толка заставила Стивенсона смягчить приговор¹⁷.

С Лоуэллом и Стивенсоном полемизировал Фрэнк Сэнборн, известный аболиционист, близко знавший Торо в последние годы жизни. Пытаясь преодолеть односторонность в трактовке Торо, Сэнборн невольно впал в другую крайность, представив его реформатором, учеником Гаррисона и Браунсона. Он положил начало тенденции, которую можно было бы назвать социологической. В XX в. ее продолжили В.Л.Паррингтон и марксистские критики Макс Лернер и Сэмюэль Силлен. Все они отмечали социальную направленность творчества Торо в противовес тем, кто делал упор на его мистицизме или “отшельничестве”. Их исследования обнаруживают полный разрыв с лоуэлловской традицией и сознательный от нее отход.

Дальнейшую реабилитацию Торо в последней четверти XIX — начале XX веков предприняли первые английские биографы писателя, Г.Солт и А.Джэпл, а также малоизвестный ныне Ф.Хьюберт в книге “Свобода и образ жизни”, аболиционист и корреспондент

пондент Торо, Т.У.Хиггинсон в “Кратких исследованиях об американских писателях”, историк литературы Пол Элмер Мор, издатель дневников Торо, Б.Торри, известный писатель-натуралист Джон Бэрроуз.

Все они по-своему парировали удары первых “мифотворцев” — У.Э.Чаннинга, Лоуэлла, Стивенсона — и доказывали, что Торо не был мрачным затворником, бежавшим от гражданского долга в общество белок и сурков. Защитники Торо в Англии и Америке восхищались его мужеством, верностью принципам, высоким понятием долга.

Внес свой вклад в спор о Торо и Теодор Драйзер. Подобно Сэнборну, он подчеркивал нравственный пафос творчества Торо, видел в нем черты “моральных реформаторов человечества: Лаоцзы, Будды, Христа, Яна Гуса”¹⁸. Слишком долго, писал он в сборнике “Живые мысли Торо” (1939), его считали только поэтом и натуралистом. Он прежде всего философ, размышлявший над основными вопросами бытия. Однако представление Драйзера о Торо было не лишено ограниченности. Упрощая философию Торо, он сводит его трактовку проблемы личности и общества к формуле: человек должен жить один и не зависеть от общества. Создается впечатление, что Драйзер прочел некоторые страницы Торо глазами Лоуэлла, хотя и оценил их прямо противоположным образом.

В 20-х годах двадцатого столетия американский композитор Чарльз Айвз, автор сонаты “Конкорд, штат Массачусетс, год 1845”, вписал одну из самых страстных и глубоко личных страниц в историю изучения Торо. Обращаясь в своем эссе к тому, кто сыграл столь роковую роль в посмертной судьбе писателя, он сказал: “...быть может, сейчас Торо дает людям больше любви, доброты и сочувствия, чем пятьдесят лет тому назад давали вы, господин Лоуэлл. Он, вероятно, представляет собой гораздо более могучую и великую силу в моральной жизни его соотечественников, чем вы могли себе представить полвека тому назад”¹⁹. Эти слова оказались пророческими. Прошло немного времени, и Торо занял прочное место среди классиков американской литературы.

Двойственность в оценке Торо, обозначившаяся сразу после выхода в свет “Уолдена”, сохранилась и по сей день. Уолтер Хардинг отмечает, что в Европе Торо воспринимают в основном как “политического активиста”, в Японии же его ценят главным образом как певца природы и созерцателя²⁰. Хардинг значительно упростил картину, но знаменательно, что он выделил как основные те два подхода к творчеству Торо, которые отчетливо сформировались уже в 80-е годы прошлого столетия. Впрочем, ни один из них не может быть единственно верным. Абсолютизация одной стороны творческой индивидуальности писателя неизбеж-

но влечет за собой искажение истины. Понять Торо можно только в диалектической сложности проявлений его природы. Сам писатель называл себя “мистиком, трансценденталистом и вдобавок к тому философом природы” (XI, р. 4). Эта триада дает надежную базу для объективного исследования. Трансцендентализм Торо объясняет и его любовь к природе, и страстность гражданского протеста, и “тихую войну с государством”. Как заметила Э.Сиболд, только если рассматривать творчество Торо в свете трансцендентальной философии, “отдельные части головоломки соединяются, разнообразные интересы писателя приходят в систему, и все его парадоксы становятся понятными”²¹.

Оценить значение уолденского эксперимента можно лишь с помощью “трансцендентального ключа”, то есть пристального внимания к философским воззрениям Торо, к эволюции его мировоззрения: от метафизической абсолютизации одиночества в ранних эссе — через признание необходимости одиночества и общества (“Хозяин гостиницы”) — к гармоническому сочетанию свободы и “завербованности”, индивидуализма и служения людям — в “Уолдене”. В книге создан образ мудреца, живущего для общества. Достоинства “гения” и “Лендлорда” объединились в образе Олкотта, который был в глазах Торо идеальным трансценденталистом. Олкотт — подлинный друг людей: “В его гостеприимных мыслях находится место и для детей, и для нищих, и для безумцев, и для ученых; он думает обо всех со свойственной ему широтой. Ему следовало бы содержать караван-сарай на всемирной дороге, где философы всех наций могли бы найти приют”... (6; с. 172). Слова эти можно отнести и к самому рассказчику. Вопреки легенде, Торо не жил анахоретом. По свидетельству Уолтера Хардинга, в его хижину на Уолдене часто навещались местные фермеры Хосмер, Минотт, Райс, бедняки и социальные парии Мелвин, Гудвин и Хейнс, железнодорожные рабочие и соседи-ирландцы, которым он много помогал. Часто приходили друзья-трансценденталисты: Олкотт, молодой Чаннинг, заглядывал к нему и Эмерсон. О своих гостях автор подробно пишет в главах “Посетители” и “Прежние обитатели и зимние гости”. Первая из них открывается признанием: “Думаю, что я люблю общество не меньше большинства людей, и всегда готов присосаться, как пиявка, к каждому здоровому человеку, который мне встречается. Я от природы не отшельник и, вероятно, мог бы пересидеть любого завсегдатая трактира, если бы у меня нашлись там дела” (6; с. 92).

В свойственном ему шутовском тоне Торо говорит о вещах важных, занимавших его как философа: что есть нравственно здоровый человек и какими должны быть отношения людей в обществе? Проницательный взгляд философа не улавливал в современ-

ной ему действительности черт идеала: духовного родства, бескорыстия, искренности. Зато он находил их среди людей простых и близких к природе. С особенной теплотой он пишет о канадском лесорубе и пильщике Алексе Терьене, человеке бесхитростном и доверчивом, который тонко чувствовал природу и составлял с ней единое целое. Не беда, что интеллект его был неразвит, зато нравственное здоровье вызывало восхищение писателя. Среди других его гостей были дети, рыболовы, охотники, бедные фермеры, философы и поэты, “искавшие в лесу свободы”, — лучшие представители человеческого сообщества. Свою связь с миром Торо подчеркивал в характерной для него метафорической манере: “Я так далеко удалился в великий океан одиночества, куда впадают реки общества, что ко мне по большей части приносило только лучшие их отложения” (6; с. 94). Повествуя о “пилигримах”, стучавшихся в дверь его уолденской хижины, Торо умышленно парадоксален. Желанными для него гостями были не только “дети, нищие, ученые”, но и “безумцы из местной богадельни”. Иные из них, писал он, “разумнее, чем так называемые **наблюдатели** над бедными и члены городской управы” (6; с. 98).

У Торо своя шкала социальных ценностей. “Добропорядочные” граждане — деловые люди, мысли которых заняты исключительно заработком, пасторы, “говорившие о Боге так, словно имели на него монополию”, “самозванные реформаторы”, ученые снобы, которых он окрестил “интеллектуальными сороконожками” (6; с. 99), юноши, утратившие идеалы и начавшие делать карьеру, — все это нежелательные гости на Уолдене, ибо они неспособны чувствовать природу и не нуждаются в одиночестве. На страницах книги создан образ человека, который живет независимой духовной жизнью, практикуя одиночество, обогащая ближних, даря им богатство своего духовного мира и мудрость философского постижения бытия.

Чарльз Айвз заметил в эссе о Торо, что жить в обществе — не всегда лучший способ жить для общества. С этими словами нельзя не согласиться. Уединение Торо на берегу Уолдена не было выходкой мизантропа. Оно было необходимо для развития личности, ее самопознания и совершенствования, для выполнения миссии “поэта”, ибо только в одиночестве — так полагал и Эмерсон — можно воспринять божественное откровение. Сосредоточенность, интимное общение с Богом, необходимое для мистика, казались Торо невозможными в суете и шуме городской жизни. Для этого требовалось уединение на лоне природы. Кроме того, уолденское “отшельничество” демонстрировало неприятие американского образа жизни, отрицание тех черт общества, которые не соответствовали нравственному идеалу писателя. Его “затворничество” было по сути своей пассивной формой гражданского не-

повиновения. Каждый, полагал Торо, должен практиковать одиночество, чтобы стать полноценным членом идеального общества. Для самого Торо, как удачно заметил Шерман Пол, “природа была источником вдохновения, а общество — полем деятельности” (1; р. 127).

“Уолден, или Жизнь в лесу” представляет собой не только описание двухлетнего эксперимента “естественной жизни”. Это произведение философское, в котором трансцендентальная доктрина получила блестящее художественное воплощение. “Уолден” — прежде всего, апология простой жизни, размышление о том, каким образом человек может усовершенствовать себя, сделать жизнь духовнее и осмысленнее. Книга написана в жанре философского и автобиографического эссе. Рассказчик, герой и автор в ней практически сливаются, и вряд ли возможно их разделить. Не случайно сам Торо настаивал на аутентичности “Уолдена” в первых же строках: “Когда я писал эти страницы — вернее, большую их часть, — я жил один в лесу, на расстоянии мили от ближайшего жилья, в доме, который сам построил на берегу Уолденского пруда в Конкорде, в штате Массачусетс, и добывал пропитание исключительно трудом своих рук. Так я прожил два года и два месяца. Сейчас я снова временный житель цивилизованного мира” (6; с. 5).

“Уолден” не является, строго говоря, произведением сюжетным. Это не роман и не повесть, но благодаря взаимосвязи категорий времени и места видимость сюжета создается. Приметы места четко определены и вынесены в оглавление (“Бобовое поле”, “Поселок”, “Пруды”, “Ферма Бейкер” и другие), описание взято в точные временные рамки: начало марта 1845 г. — сентябрь 1847 г. Таким образом, философские и социальные рассуждения писателя наполняются художественной образностью в рамках единой пространственно-временной структуры, а не существуют сами по себе, как было в “Неделе на Конкорде и Мерримаке”.

На страницах книги автор размышляет, исповедуется, беседует с читателем о повседневных делах и основных законах бытия, иногда прямо обращается к нему: “Давайте подумаем, в чем суть большей части забот и тревог, о которых я говорил...” (6; с. 11). Он виртуозно владеет обширным арсеналом художественных средств и безошибочно выбирает именно то, которое соответствует поставленной задаче: встряхнуть читателя, разбудить его сознание, показать мир иным, чем видит его обыватель, научить Правде, Добру, Красоте. Свою книгу-проповедь Торо адресовал прежде всего “среднему классу” — городской интеллигенции, зажиточным фермерам, студентам, выбирающим путь в жизни. Именно их — а не задавленных нуждой бедняков — хотел он на-

учить “правильной жизни”. Самопознание, опрощение, близость к природе, доверие к себе, здоровый физический труд — вот что предлагал им уолденский мечтатель в качестве идеала. В ограничении потребностей, отказе от роскоши, стремлении к простоте Торо видел способ сделать жизнь более осмысленной. Эмерсон сказал как-то, что человек забыл свое высокое предназначение ради участка земли, дома и амбара. Торо иллюстрировал эту мысль целой серией метафор и сравнений. Собственность для него — символ гнета, капкан, попав в который человек лишается самого драгоценного блага — свободы. Люди ведут “жизнь тихого отчаяния”, поскольку вещи поработили их: “лучшую часть своей души они запахивают в землю на удобрение” (6; с. 7).

Унылой реальности, отраженной в зеркале художественного восприятия, Торо противопоставлял идеал человеческого предназначения. Создавая его, он обращался к этическим представлениям Христа и древних философов Востока. Мудрость не в том, убеждал он сограждан, чтобы копить сокровища, “которые... моль и ржа истребляют, воры подкапывают и крадут”, а в том, чтобы “покорить и культивировать немногие кубические футы своей плоти” (6; с. 7). Глава “Хозяйство”, открывающая книгу, — своеобразный трактат о “первичных жизненных потребностях”, о том, как обеспечить кров, необходимый минимум пищи, одежды и топлива, не закабалая себя. Торо подробно описывал свой опыт жизни на Уолдене. Истинный философ, говорил он, должен идти впереди своего века. “Он по-иному, не так, как его современники, питается, укрывается, одевается и согревается” (6; с. 7). Провозглашая один из самых дорогих его сердцу принципов — простоту, — он не позволял себе воспарять ввысь. С помощью шутки, юмора, подчеркнуто бытовой лексики он заземлял высокую мысль, остроумно пародировал самого себя (диалог отшельника и поэта в главе “Бобовое поле”). С серьезным видом он уверял читателя, что большой ларь, куда рабочие складывали на ночь инструмент, послужил бы подходящим и недорогим жилищем, что можно быть сытым одним портулаком и кукурузой, сваренной с солью, а одежду носить до тех пор, пока в ней еще можно молиться Богу. Со скрупулезной точностью, до четверти цента, подсчитав свои “доходы” (26 долларов 78 центов, полученные от продажи выращенных бобов и заработанные поденной работой) и расходы во время жизни на Уолдене, Торо сообщал читателю, что не только покрыл все затраты на постройку дома, питание, одежду и прочее, но и остался в выигрыше — обеспечил досуг и независимость, укрепил здоровье и кроме того стал владельцем удобного дома, который обошелся ему всего в двадцать восемь долларов и двенадцать с половиной центов.

Приводимые им цифры и выкладки рассчитаны на практичных ново-английских янки, которые с большим доверием отнеслись бы к рассуждениям человека делового, знающего цену деньгам, чем к моральным сентенциям витающего в облаках идеалиста. Один из исследователей недаром говорил, что Торо приземлил трансцендентализм.

Торо не имел в виду, что его примеру будут следовать буквально. Он предлагал принцип, на котором можно построить “правильную жизнь”. Своей утопии он придавал метафорическое значение, о чем свидетельствует его письмо Г.Блейку: “Как проповедник я хотел бы сказать людям не как дешевле добывать пшеничный хлеб, но о хлебе жизни, по сравнению с которым пшеничный хлеб покажется отрубями” (I; p. 309). Создавая нравственный идеал, Торо выступал прежде всего как моральный критик, далекий от соображений политической экономии. Он, конечно, понимал, что общество нельзя организовать на основе натурального хозяйства, хотя для одного человека подобного метода хозяйствования он не исключал. Дневник писателя дает нам свидетельства того, что автор “Уолдена” сознавал, насколько трудно примирить идеал с реальными человеческими возможностями. “Какой смысл пытаться жить просто, — писал он в 1855 г., — самому выращивать хлеб, ткать одежду, строить дом..., если твоя семья в своем безрассудстве хочет иметь и получает тысячу других вещей, которых ни ты, ни она не может произвести и никто не сможет оплатить? Люди, с которыми ты связан, подобно быку, постоянно тянут совсем в другую сторону” (XIV, p. 8).

Устроив жизнь на принципах “экономии”, Торо пользовался досугом как философом. Он проводил долгие часы “в блаженной задумчивости, в ничем не нарушаемом одиночестве” (6; с. 74), прислушиваясь к голосам леса, наблюдая за жизнью животных и растений. “В такие часы я рос, как растет по ночам кукуруза, и они были полезнее любой физической работы. Эти часы нельзя вычесть из моей жизни, напротив, они были мне дарованы сверх отпущенного срока. Я понял, что разумеют на Востоке под созерцанием, ради которого оставляют работу. Большею частью я не замечал, как течет время. Солнце шло по небу как бы затем, чтобы освещать мой труд: только что было утро — а вот уже и вечер, и ничего памятного не совершено. Я не пел, как поют птицы, я молча улыбался своему низменному счастью” (6; с. 74—75).

Приведенная выдержка интересна не только тем, что в ней слышится отзвук учения йоги; она важна для понимания сути романтической утопии Торо. Культу обогащения, расцветавшему на американской почве, противопоставлены ценности совсем иного плана — добровольная бедность, самоуглубление, философское созерцание природы. “Не сомневаюсь, — продолжал писатель, —

что моим согражданам это казалось полной праздностью, но если бы меня судили цветы и птицы со своей точки зрения, меня не в чем было бы упрекнуть” (6; с. 75). Эти слова гораздо значительнее, чем кажется на первый взгляд. В них содержится выпад — один из многих в книге — против кодекса морали, сформулированного Франклином в середине XVIII в.. Его известная заповедь из трактата “Путь к изобилию” — стать здоровым, богатым и мудрым — в устах Торо звучит довольно иронично. Франклиновский “путь к изобилию” в глазах Торо был прямой дорогой к нищете духа. Отвергнув практицизм в его буржуазном истолковании, Торо возвел в идеал непрактичность и “прекрасные мечты”, и это вполне закономерно для писателя, который важнейшим признаком истины считал парадоксальность.

“Купцы и К⁰ давно смеются над трансценденталистами, высшими законами и т.д., — писал он в 1857 г. Г.Блейку. — Это, мол, вздор, пустые мечты, как будто они сами бросили якорь в надежном месте. Если и существовало учреждение, которое считалось воздвигнутым на солидной и постоянной основе и более других воплощало хваленый здравый смысл, благоразумие и практическую хватку, — так это банк. Но сейчас банки содрогаются, как былинки на ветру. Едва ли хоть один из них выполнил свои обещания... Не только Брук-Фарм и фурьеристские коммуны, но и общество в целом не оправдало себя. А “пустые мечты” остались, благотворные и неизменные. Тяжелые времена, надо сказать, имеют свою ценность: они показывают, чего стоят все обещания и что есть **настоящие банки**”²².

Способность отрешиться от мира с его мелочными заботами, воспарить мыслью в заоблачные выси или даль времен казалась Торо свойством истинного мудреца. Отсюда понятно, почему “самым здоровымслящим человеком” он называл другого непрактичного конкордского мечтателя, автора “Орфических речений” Бронсона Олкотта. Полемизируя с идеологом просветительской морали Франклином, Торо утверждал: здравомыслие в том, чтобы строить “воздушные замки, для которых на земле не было достойного фундамента” (6; с. 172). Очевидно, что в понятие “мудрость” он вкладывал иное содержание, нежели Франклин.

Одним из устоев нравственной утопии Торо было сближение с природой. Жить в лесу — значило обрести душевное здоровье и моральное совершенство, поскольку природа — воплощение красоты и божественной мудрости. “Природой невозможно пресытиться. Нам необходимы бодрящие зрелища ее неисчерпаемой силы, ее титанической мощи — морской берег, усеянный обломками крушений, дикие заросли живых и гниющих стволов, грозовые тучи и трехнедельный дождь, вызывающий наводнение” (6; с. 201). Он исключал возможность того, что законы природы

могут быть неблагоприятны для человека, и в этом расходился с Мелвиллом и с американскими натуралистами, изображавшими борьбу “всех против всех” в природе и обществе как неумолимый закон и неизбежное зло.

Еще в 1823 г. в “Пионерах” Купер писал об опасности истребления природных богатств Америки. В 40-х годах оно приняло еще более широкий размах. Торо уже было совершенно очевидно, что безудержный практицизм грозит уничтожением девственным лесам Америки. В ранних эссе он замечал, что “улучшать” природу — безумие. Использовать ее для нужд техники, продолжал он в “Уолдене”, — святотатство и преступление. Если в эссе эта мысль разрабатывалась в чисто теоретическом плане, то в “Уолдене” автор оперировал уже конкретными примерами. Он был свидетелем массовой вырубке лесов, расширения фермерских участков, интенсивного строительства железных дорог. С тревогой и горечью он писал о том, как быстро меняется облик земли, “лысает” планета в результате безжалостного уничтожения лесов. “Придется отращивать бороду, — невесело шутил он, — чтобы скрыть наготу земли”²³. Писателя охватывало чувство безнадежности при виде неотвратимого наступления цивилизации на священные для него поля и леса. Неизбежные явления, сопутствующие развитию промышленного общества, рассматривались им через призму нравственной доктрины трансценденталистов. Не может быть безнаказанным любое насилие над природой, считали они, поскольку оно ведет к разрушению человеческой личности, к деградации общества. Трансценденталистские убеждения сделали Торо последовательным врагом всякого нарушения естественной гармонии.

Ральф Габриэл в книге “Развитие демократической мысли в Америке” писал: “Торо видел, хоть и смутно, но яснее, чем кто-либо из его современников, рождение новых сил, враждебных великим доктринам морального закона и свободы личности. Одной из них был быстрый рост промышленности, другой — национализм, который усиливал власть государства”. Американский историк прав: Торо не разделял преклонения американцев перед техническими достижениями. Его интересовало в первую очередь, какой ценой за них заплачено. Если эти достижения губят природу или нарушают экологический баланс — они бесчеловечны и достойны осуждения. Автор “Уолдена” суров и категоричен в критике тенденций капиталистического развития. Но его инвективы лишены назидательности. Он прибегал к нарочито грубым оборотам и сравнениям, использовал иронию и даже особые приемы графического оформления текста, рассчитывая удивить, а иногда и шокировать читателя. “Знаете, что такое образцовая ферма? Это ... огромное сальное пятно, благоухающее навозом и

снятым молоком. Отлично обработанная ферма, удобренная человеческими сердцами и мозгами. Разве можно выращивать картофель на кладбище?” (6; с. 127). Умышленно резкий, ироничный тон писателя, когда он говорит о торговле и частном предпринимательстве, звучит контрастом лирическим описаниям прудов, пока еще не оскверненных погоней человека за прибылью.

С шутивным пафосом Торо описывал мощь “Стального коня” в главе “Звуки”, но, переходя на серьезный тон, замечал, что покоренные силы природы не всегда используются в благородных целях. Паровоз, этот символ могущества человеческого разума, служит в первую очередь торговле, цели низкой и недостойной, в глазах Торо. Его дифирамбы торговле нельзя принимать за чистую монету. Построенные на приеме постепенного снижения стилистической окраски и переведения возвышенного плана в обыденный, они создают иронический эффект. Описывая идущие мимо железнодорожные составы, он писал: “Я больше чувствую себя гражданином мира при виде пальмовых листьев, которые летом будут защищать от солнца столько белокурых голов в Новой Англии, при виде манильской пеньки, скорлупы кокосовых орехов, канатов, джутовых мешков, металлического лома и ржавых гвоздей” (6; с. 79). Торговле присущи смелость и предприимчивость, уверенность и неутомимость, с деланным пафосом восклицал писатель. Но, оказывается, все эти прекрасные качества направлены только на то, чтобы перевезти из одного штата в другой или из одного конца света в другой старые паруса, лоскут в мешках, соленую рыбу, патоку или бренди.

Торо вполне последователен в своих обвинениях техническому прогрессу. В “Дьявольском Стальном коне” для него нет ничего героического хотя бы потому, что именно он “замутил копытами Кипящий Ключ” и “съел все леса на берегу Уолдена” (6; с. 124). “Мы построили нечто роковое, создали *Агронос*, ту, что не сворачивает со своего пути (так бы и следовало назвать паровоз)” (6; с. 78). Этот зловещий образ вполне согласуется с развернутой метафорой железной дороги.

В книге есть и другой ряд символов. Самый яркий из них — Уолден, символ чистоты и гармонии, эталон совершенства, сопоставление с которым позволяет увидеть, насколько то или иное явление удалено от авторского идеала добра и красоты. Глава, посвященная прудам, звучит как поэтический гимн природе и осуждение собственнического мира. Торо шутивно назвал себя “лордом-хранителем лесов”. В нем счастливо сочетались философ, поэт и натуралист. Может быть, именно поэтому ему удалось создать произведение, которому нет равных в американской литературе по поэтичности описаний природы. Секрет его мастерства не только в удивительном знании природы и умении чувствовать ее,

но и в искусной аранжировке текста. Торо использует такие стилистические приемы, как эвфония, аллитерация, ассонанс, а также синтаксическую триаду — параллелизм, анафору, полисиндетон. Фраза у него иногда приобретает совершенный ритмический рисунок и звучит, как стихи. Номинативные распространенные предложения, списки-перечисления (излюбленный прием Уитмена), повторяющиеся союзы, — все это создает особый ритм; такт, каданс. “Иногда летом, после обычного купанья, я с восхода до полудня просиживал у своего залитого солнцем порога, среди сосен, орешника и сумаха, в блаженной задумчивости, в ничем не нарушаемом одиночестве и тишине, а птицы пели вокруг или бесшумно пролетали через мою хижину, пока солнце, заглянув в западное окно, или отдаленный стук колес на дороге не напоминали мне, сколько прошло времени” (6; с. 74). Перевод З.Е.Александровой хорошо передает эвфонию и аллитерацию, на которых построено описание в оригинале.

Иногда аллитерации идут импульсами — сначала повторяется один звук, потом другой, потом третий. Удачно передан переводчицей и звуковой рисунок в следующем отрывке из той же главы: “...у меня водились только белки на крыше и под полом, козодой на коньке крыши, крикливая сойка под окном, заяц или сурок под домом, сова-сипуха или ушастая сова за домом, стая диких гусей или гагара на пруду, а по ночам лаяла лисица” (6; с. 84). Благодаря этим приемам стилистической фонетики писатель избежал монотонности, создал особую поэтическую экспрессивность. Музыкальность повествования имела для Торо особое значение. В его типично романтической концепции искусства музыка и поэзия — высшие, боговдохновенные виды творчества, призванные выразить самые возвышенные мысли.

Описания природы у Торо — не только звучащая музыка, но и сочная живопись, напоминающая насыщенную деталями, шутиливую, порой грубоватую манеру “маленьких голландцев”. На страницах “Уолдена” природа оживает благодаря приему олицетворения. Больше всего очеловечен Уолденский пруд. Некоторые исследователи даже называют его героем книги. Это и символ, и живой сосед Торо. Его берега — это “губы пруда, на которых не растет борода. Время от времени он их облизывает” (6; с. 118). По вечерам слышно было, как “кряхтел на пруду лед..., точно ему было неловко в постели и хотелось повернуться на другой бок, точно его беспокоили ветры и дурные сны” (6; с. 174). Флинтов пруд по утрам “потягивался и зевал”, а в полдень “немного соснул” (6; с. 191). Особенно подкупает у писателя то, что природе он приписывает простые человеческие свойства, даже отправления организма. Стоявший за простоту и естественность, Торо, говоря его словами, “возвышал низменное и не пытался лицемерно оправдываться, называя эти

вещи пустяками” (6; с. 142). В этом он шел наперекор “хорошему вкусу” и литературной традиции, как это делал и Уитмен. В “Уолдене” мы найдем несколько жанровых зарисовок в духе старых голландских мастеров. Особенно хороша юмористическая картинка пьяной пирушки, герои которой — уолденские лягушки, “души давних пьяниц и гуляк, донныне нераскаянные, которые пытаются спеть песню в своем Стигийском озере” (6; с. 83).

В отличие от Эмерсона, Торо избегал возвышенного стиля в описании природы. Кроме шутки, юмора, каламбура, типичным приемом снижения высокого у Торо можно считать оксюморон, т.е. соединение в одном словосочетании понятий несовместимых: “Я присматривал за дикими животными... Я поливал красную чернику, желтую вишню и крапиву, красную сосну и черный ясень, белый виноград и желтую фиалку, а то они, пожалуй, погибли бы в засуху”. Шутливый тон, в каком Торо пишет о самых дорогих для него вещах, придает книге особую прелесть.

Книги Торо отличает двухслойная структура повествования. Заключение в них скрытый смысл проясняется благодаря ассоциативной способности восприятия, которая делает возможными иносказание и символизм. Глубинный смысл выступает на поверхность спорадически, в виде коротких, емких и стилистически насыщенных абзацев, следующих за пространным описанием. Эта особенность стиля соотносится с философией Торо. Каждая вещь или явление материального мира, полагал он, имеет параллели в мире духовном и несет определенный нравственный смысл. В этом убеждении Торо следовал за Эмерсоном, разработавшим доктрину “соответствия”. Торо-художник облакал размышления о соответствии и взаимосвязи в природе и обществе в плоть сравнений, метафор, символов, в основе которых — прием уподобления, сопоставления, переноса значения. “Поверхность земли мягка и легко принимает отпечатки человеческих ног; так обстоит и с путями, которыми движется человеческий ум. Как заезжены и пыльны должны быть столбовые дороги мира — как глубоки на них колеи традиций и привычных условностей!” (6; с. 204).

Под абстрактные идеи Торо всегда подводил “эмпирическое основание”, шел от конкретного к абстрактному. Все его символы — река, озеро, остров, сосна, звук, лист, стебель травы, Уолденский пруд, сама природа — работают на двух уровнях: эмпирическом и метафизическом. В “Неделе” рассуждения о дружбе, религии, искусстве не всегда органически вырастают из описаний путешествия и пейзажных зарисовок, но в “Уолдене” один план повествования естественно переходит в другой. Так, в главе “Бессловесные соседи” писатель с точностью натуралиста и мастерством поэта описывает повадки птиц, мышей, белок, диких кошек. Дав читателю ключ в короткой фразе — “обитатели природы —

все в определенном смысле выючные животные, и им приходится нести какую-то часть наших мыслей” (II, р. 249), — Торо представляет нам самим догадываться о скрытом смысле, но в одном случае выводит его на поверхность с помощью развернутой метафоры, осложненной сравнением и гиперболой. Побоище красных и черных муравьев Торо называет “гражданской войной между красными республиканцами и черными империалистами” (6; с. 147). Битва муравьев — зримый шифр. Прочитав его, мы поймем отношение писателя к войне и насилию. Кстати сказать, Торо многозначительно подчеркивал, что зловещая битва “республиканцев” и “империалистов” муравьиного мира происходила в 1845 г., т.е. за год до начала войны, развязанной США против Мексики. Так символ обретает конкретность уже на новом уровне восприятия.

Писатель прибегает к иронии, сравнению, метафоре, литоте, когда он говорит о военной аванюре США и о шовинистическом угаре, охватившем Америку в тревожные дни 1846 г.. В уолденском уединении Торо слышал пальбу пушек и видел дым выстрелов во время маневров, и ему казалось, что “на горизонте что-то чешется и вот-вот появится сыпь” (6; с. 104). Невидимых участников военных упражнений он сравнивал с трутнями, обыгрывая все три значения слова *drone*. В таком контексте весьма иронично звучат слова: “Я с гордостью сознавал, что свобода Массачусетса и всей нашей родины находится в столь надежных руках” (6; с. 104). Иронизируя над газетными штампами того времени, Торо писал в свойственной ему шутиливой манере: “Но иногда ко мне в лес доносились подлинно вдохновенные звуки: трубы пели о славе, и я ощущал желание проткнуть какого-нибудь мексиканца — стоит ли останавливаться перед таким пустяком? — и искал глазами сурка или скунса, на котором мог бы испробовать свой воинственный пыл” (6; с. 104). И здесь же давал читателю понять, что война с Мексикой столь же справедлива, как и крестовые походы в Палестину.

Философский строй мышления Торо, его видение мира в системе парных категорий (чувственного и духовного, видимости и сущности, необходимости и свободы, времени и вечности) повлияли на художественную практику. Писатель часто обращался к приему развернутого противопоставления понятий. На страницах “Недели” и “Уолдена” рассыпано множество антитез — неперменного атрибута философской прозы. Они позволяли облечь в эффектную форму размышления о свободе и рабстве, бедности и богатстве, преходящем и вечном, высших законах и человеческих установлениях, “обществе” и “одиночестве”, “каменистом грунте реальности” и “вязких наносах предрассудков и мнений”. Торо-философ стремился отделить истину от лжи, “погрузиться в

самую суть жизни и добраться до ее сердцевины” (6; с. 60). Постоянно встречающиеся понятия — твердое основание, твердое дно, камни и т.д. (solid foundation, hard bottom, terra firma, rocks), противостоят в сложных антитезах понятиям слякоть, грязь, тина, болота, топи, зыбучие пески, паводок, намыв (slush, mud, swamps, bogs, quicksands, freshet, alluvion) как чему-то зыбкому, вязкому, засасывающему, ненадежному. Метафора и полисиндетон оформляют мысль Торо о необходимости стремиться к истине, отвергая компромиссы со временем и удобный конформизм обывателя: “Под грязным слоем мнений, предрассудков и традиций, заблуждений и иллюзий — под всеми наносами, покрывающими землю в Париже и Лондоне, Нью-Йорке, Бостоне и Конкорде, под церковью и государством, под поэзией, философией и религией постарайтесь нащупать твердый, местами каменистый грунт, который мы можем назвать **реальностью**, и сказать: вот это **есть** и сомнений тут быть не может...” (6; с. 64).

Кажущееся и реальное, ложное и истинное, относительное и абсолютное исследуются писателем в их взаимосвязях, взвешиваются на весах авторского анализа. Умозрительные эксперименты такого рода приводят подчас к неожиданным выводам: “Если ты выстроил воздушные замки, твой труд не пропал даром: именно там и место. Тебе остается подвести под них фундамент” (6; с. 206).

Парадокс — излюбленный прием Торо. Он перевертывал привычные представления, достигая этим эффекта “остранения”, когда странность мысли заставляет задуматься, взглянуть на вещи по-иному. Переосмысливая святыне для янки понятия — собственность, капитал, церковь, — Торо писал: “...богатство человека измеряется числом вещей, от которых ему легко отказаться” (6; с. 54). Иногда моральные инвективы принимают форму парадоксов, осложненных развернутой метафорой: “Не мы едем по железной дороге, а она — по нашим телам... Каждая шпала — это человек, ирландец или янки. Рельсы проложили по людским телам, засыпали песком и пустили по ним вагоны...” (6, с. 61). А вот пример другого парадокса, построенного на метонимии: “Нам редко встречается человек — большей частью одни сюртуки и брюки” (6; с. 17). Торо достигает юмористического эффекта тем, что как бы встает на точку зрения обывателя, который судит о достоинствах человека по его платью, и доводит рассуждение до абсурда: “Недавно, проходя мимо кукурузного поля, я увидел шляпу и сюртук, нацепленные на палку, и сразу узнал хозяина фермы. Непогода несколько потрепала его с тех пор, как мы делились в последний раз” (6; с. 17).

Будучи еще выпускником Гарварда, Торо слышал слова Эмерсона: “Люди похожи на лунатиков; они стремятся к богатству и власти, считая их величайшим счастьем. Пробудите их, и они от-

бросят ложные идеалы и обретут истинные”²⁴. Он всегда следовал этому завету: будил совесть американцев, издевался над самодовольными обывателями, обрушивая на них сарказм парадоксов, сдергивал маску благопристойности с преуспевающих деловых людей. Свою задачу автор определил в эпиграфе к первому изданию “Уолдена”, на который ссылается в тексте: “...я буду горланить, как утренний петух на насесте, хотя бы для того, чтобы разбудить соседей” (6; с. 56). Мотив пробуждения возникает на страницах книги постоянно, особенно часто в обрамляющих главах. Максималист во всех отношениях, Торо предъявлял весьма высокие требования к литературе. Он не признавал искусства, которое “сладко баюкало, усыпляя высокие чувства” (6; с. 69). Продолжая начатую в “Неделе” тему о плохих и хороших книгах, Торо подверг резкой критике американскую книжную продукцию. Мишени, которые он выбирал, определенным образом характеризуют эстетический идеал писателя. Он обрушивался на развлекательную литературу, низкопробные романы с трафаретными сюжетами. Подобные “пряники”, писал он, гораздо более в чести, чем “чистый пшеничный, ржаной и кукурузный хлеб” (6; с. 70), под которым он, разумеется, понимал прежде всего произведения трансценденталистов.

Одним из этических и эстетических принципов Торо была простота. “Живя в роскоши, ничего не создашь, кроме предметов роскоши, будь то в сельском хозяйстве, торговле, литературе или искусстве” (6; с. 12). В простоте он видел правду и благородство, во всякого рода излишествах — уродство и ложь. Идеалом красоты в архитектуре он считал бревенчатую хижину пионера. Все в здании, говорил он, должно быть функционально оправдано; в природе все красиво, ибо там царит целесообразность, а люди окружают себя ненужной роскошью и не замечают, что это уродливо. Сходную мысль выражал современник Торо, скульптор Горацио Грино, автор известной книги по архитектуре, в которой развивались смелые по тем временам идеи об органичном сочетании форм и функций в архитектуре. Грино ополчился на купеческий идеал красоты. Он называл прекрасным не дом-дворец с колоннами в древнегреческом стиле (такую архитектуру высмеял Дж.П.Кеннеди в романе “Quodlibet”), а скромный фермерский домик. Однако Торо не увидел в Грино единомышленника. Напротив, он поставил ему в вину и, надо сказать, без достаточного основания, тот факт, что Грино рассматривал эстетические категории в отрыве от нравственных, и не очень справедливо назвал его “сентиментальным реформатором архитектуры”, который “начал с карниза, а не с фундамента” (6; с. 32).

В “Заключении” Торо спрессовывает в афоризмы основные идеи книги, в частности мысли о свойствах времени, неизбежно-

ти перемен и обновления, о соотношении вечности и времени. В системе бинарных понятий, которую трансценденталисты заимствовали у Кольриджа, — разум-рассудок, высший закон-целесообразность, вечность-время — первые противопоставлялись вторым как категории высшего порядка. Все явления, соотносимые с ними, получали значение абсолютного, подлинного и безусловно морального, в противовес относительному, поверхностному, преходящему, что ассоциировалось с понятиями второго ряда. Указанная дихотомия — несущая конструкция этических и эстетических построений Торо.

Мысли о времени и вечности принимают у него форму иносказания. В притче о посохе Торо рассказывает о художнике, создавшем совершенное произведение искусства. Время для него течет иначе, чем для простых смертных. Прошли века, сменились династии, когда мастер закончил, наконец, работу. “А глядя на кучу еще свежих стружек у своих ног, он понял, что для него и его творения протекшее время было всего лишь иллюзией и что времени прошло не больше, чем надо одной искре из мозга Браммы, чтобы воспламенить трут смертного ума” (6; с. 207). Притча иллюстрирует одно из положений эстетической теории Торо, о котором говорилось ранее: “гении” творят для вечности, “ремесленники” пишут для времени. Так иносказательно выражена мысль писателя о том, что философские книги предназначены для вечности, и в них не должна вторгаться политика. Злободневность же — удел публицистики, которая создается на потребу дня.

Вечное для Торо значительнее преходящего, но из этого не следует, что он исключал себя из времени, стоя в стороне от жизни. Настоящий момент — “черта, где встречаются две вечности — настоящее и будущее” (6; с. 14). “Держаться этой черты” на образном языке Торо значило ощущать связь времен, зависимость настоящего от прошлого, сознавать ответственность перед будущим. Наметив эту тему в первой главе, автор неоднократно возвращался к ней, проясняя скрытый смысл. “Люди считают, что истина отделена от них пространством и временем, что она где-то за дальними звездами, до Адама и после последнего человека на земле. Да, вечность заключает в себе высокую истину. Но время, место и случай, все это — сейчас и здесь... Мы способны постичь божественное и высокое, только если постоянно проникаемся окружающей нас реальностью” (6; с. 63-64).

Человек, по мысли Торо, стоит не только на рубеже двух вечностей, но и на грани двух бесконечных миров. Он часть вселенной, а внутри него — необъятный мир души: “Каждый из нас владеет страной, рядом с которой земные владения русского царя кажутся карликовым государством, бугорком, оставленным льда-

ми...” (6; с. 203). Доктрина соответствия помогла писателю установить параллель между этими двумя бесконечностями. Нравственные постулаты принимают метафорическую, объемную форму. Платоновская идея восхождения по лестнице познания приобретает у Торо вид движения по витому пандусу, по спирали — вверх, к высшей истине, к познанию самого себя, в глубины духа, *in medias res**. Движение по кругу — удел обыденного сознания, не пробудившегося к настоящей жизни. “Во всех наших путешествиях мы только описываем круги” вместо того, чтобы “стать Колумбами целых континентов и миров внутри себя” (6; с. 203). Уолденская робинзонада — это тоже путешествие, но не по замкнутому кругу, а вглубь и вверх. Жизнь и развитие идут циклами, но это не “вечное возвращение”, а постоянное восхождение по спирали. Так мыслил Торо процесс совершенствования человека.

Бег времени — одна из тем, занимавших писателя. Большинство людей живет в бешеном темпе, торопясь делать деньги, скопить состояние, терпя при этом банкротство — материальное и духовное. Лишь немногие неторопливо размышляют над основными фактами жизни, стремятся постигнуть суть вещей. Не случайно Торо повторяет, как заклинание, слово “неторопливо”. Почти каждый раз с ним в связке оказываются понятия с противоположным знаком — “спешка”, “суета”. “Если человек не шагает в ногу со своими спутниками, может быть, это оттого, что ему слышны звуки иного марша? Пусть же он шагает под ту музыку, какая ему слышится, хотя бы и замедленную, хотя бы и отдаленную” (6; с. 206). Размеренная и далекая музыка символизирует высшую гармонию, звук действия высших законов, в унисон с которыми должен жить человек.

Мысль Торо движется от конкретного к абстрактному, меняя художественный облик: от наблюдения, дневника²⁵, описания — к притче, иносказанию, символу. Мотив обновления человека, природы, общества — структурообразующий принцип книги. Он достигает крещендо в последней главе. Предчувствие грядущих перемен — в результате потрясений и войн, более грозных, чем те, что привели к образованию США, — выражено иносказательно. Рассказывая историю о жуке, который вывелся в крышке стола, автор переводит повествование в метафорический план: “Кто знает, какая прекрасная, крылатая жизнь, много веков пролежавшая под одеревеневшими пластами мертвого старого общества, а некогда заложенная в заболонь живого зеленого дерева, которое превратилось постепенно в хорошо выдержанный гроб, — кто знает, какая жизнь уже сейчас скребется, к удивле-

* в глубь вещей, в суть (лат.)

нию людской семьи за праздничным столом, и неожиданно может явиться на свет посреди самой будничной обстановки, потому что настала, наконец, ее летняя пора” (6; с. 210). Перемены совершаются постоянно, но они скрыты под поверхностью жизни и незаметны простому глазу. Обыденное восприятие “Джона и Джонатана” не может постичь глубинную связь вещей. Самодовольство, ограниченность, слепота, духовный сон — все это свойства неразвитого сознания, не способного “увидеть слепящий свет”, который представляется ему тьмой. Однако можно ускорить приход нового времени, говорит Торо, для этого нужно совершенствовать себя. “Восходит лишь та заря, к которой пробудились мы сами. Настоящий день еще впереди, наше солнце — это только утренняя звезда” (6; с. 210). Этими словами кончается книга.

Размышления Торо о назначении человека, мудрость его афоризмов, правда парадоксов о времени и обществе, замечательные по своей поэтичности описания природы — все это делает “Уолден”, как сказал бы сам Торо, “достоянием вечности”. Гармоническое единство философской мысли и художественного ее оформления, функциональное соответствие формы содержанию выделяют его прозу из всего литературного наследия американского трансцендентализма. Своеобразие метода, стилистическое новаторство, двуплановость повествования, символизм, парадоксальность мысли, снижение высокого и возвышение низкого, сложный комплекс приемов, с помощью которых писатель достигает большой эмоциональной выразительности, характеризуют произведение, которое можно назвать высшим достижением американского философского эссе.

* * *

Великие идеи, заметил однажды Эмерсон, можно утверждать не только тем, что люди делают и говорят, но и тем, что они отказываются делать и говорить. Уолденское “отшельничество” Торо было по существу, “великим отказом”, вызовом не только американскому образу жизни, но и социальной системе страны. “Я люблю Природу отчасти потому, — писал он в дневнике, — что она — противоположность человеку. Ни один из его институтов не проникает сюда...” На берегу Уолдена Торо искал убежища от “гнусных порядков”, но, как замечал он в своей книге, убежать от них совсем невозможно. Государство в лице местного констебля настигло его и потребовало уплаты налога. Как известно, писатель отказался платить налог правительству, развязавшему летом 1846 г. захватническую войну против Мексики. Конфронтация с властями кончилась для Торо тюремным заключением: уолденский бунтарь провел за решеткой всего одну ночь, поскольку кто-то из его родственников внес в казну требуемый дол-

лар. Современники вспоминали, что Торо не очень обрадовался быстрому освобождению, так как не хотел уступать правительству в его “незаконных притязаниях”. Краткость заключения, однако, не умаляет значимости гражданского протеста писателя. В его биографии этот эпизод имеет символическое значение. Торо не просто предпочел тюрьму сотрудничеству с правительством, действия которого осуждал. Он сформулировал целую программу гражданского сопротивления. По его глубокому убеждению, массовое неповиновение властям, допускаящим и поощряющим рабовладение, должно было непременно привести к падению “дурного” правительства и установлению социальной справедливости.

Конкордский Давид (а именно так нарекли Торо при крещении) бросил вызов Голиафу. Из неравной схватки с государством он вышел победителем, отстояв право личности на гражданский протест. Речи и эссе Торо, посвященные проблеме рабства в Америке, — порождение эпохи. Они тесно связаны с борьбой идей, вызванной различным отношением американцев к основному противоречию социальной жизни тех лет. 30–50-е годы стали временем активизации антирабовладельческих настроений. Сторонники немедленного освобождения рабов черпали вдохновение в сочинениях просветителей и отцов американской демократии, Франклина и Джефферсона. Они опирались на теорию естественного права, закрепленную в Декларации независимости, признававшей право каждого на свободу, равенство и стремление к счастью. Аболиционизм был многим обязан американскому религиозному бунтарству: полемическая страстность антирабовладельческих выступлений квакеров оказала большое влияние на многих борцов против рабства. Трудно назвать сколько-нибудь значительного писателя или общественного деятеля, который оказался бы в стороне от проблем, порожденных рабовладением. Существование рабства было одной из причин духовного неблагополучия в Америке. Молчаливое попустительство и официальное потворство рабовладению развращали души американцев. Моральный урон, наносимый стране, казался все более очевидным по мере того, как действия южан становились агрессивнее, а политика федерального правительства — более нерешительной.

В течение трех десятилетий перед Гражданской войной проблема рабства широко обсуждалась в теоретическом плане. На страницах газет и журналов шли споры о его сущности, об относительности понятия свободы. С трибун и церковных кафедр выступали представители различных социальных сил: аболиционисты и сторонники рабовладения, сторонники эмансипации, не принадлежавшие к аболиционистским организациям, сторонники земельной реформы. Самое живое участие приняли в полемике и трансценденталисты. Конкордские философы рассматривали раб-

ство не только как физическую категорию (slavery), но и как духовную (servility). Последнее казалось им наибольшим злом, распространенным как на Юге, так и на Севере. Именно его, считали они, следует уничтожить в первую очередь.

В связи с проблемами аболиционизма в публицистике 30–40-х годов возник спор о соотношении политической целесообразности и высшей справедливости. Вопрос, волновавший в свое время Локка, Годвина, Кольриджа, привлек внимание Уиттьера, Эмерсона, Торо, Бичер-Стоу, а также многих аболиционистов. Сторонники политической борьбы нередко подчиняли решение проблемы рабства соображениям политической целесообразности и сохранения союза штатов. Приверженцы Гаррисона поносили принцип целесообразности и считали отделение от южных штатов основной задачей дня. Сходную позицию занимали в этом вопросе трансценденталисты. В их философской системе целесообразность была понятием низшего порядка по сравнению с моральным законом. Поэтому, когда исторические события вынудили их включиться в борьбу против рабства, они отождествили дело освобождения негров с принципом высшей справедливости и призывали разорвать союз с Югом.

В конце 30-х годов и Торо, и Эмерсон придерживались весьма умеренных взглядов на возможность и необходимость немедленного освобождения чернокожих. Они разделяли опасения большинства северян, что бывшие рабы не смогут сразу стать полноценными членами общества. Молодой выпускник Гарварда не считал проблему рабства достойной внимания философа, однако в 40-х годах он постепенно отошел от этой позиции. Впервые по вопросу о рабстве Торо выступил в 1844 г. в статье “Вестник свободы” (“Herald of Freedom”), опубликованной в “Дайеле”. В ней Торо высоко отозвался о редакторе одноименной газеты — Натаниэле Роджерсе. Это еще не означало, что Торо активно включился в движение противников рабовладения, он просто высказал свою симпатию редактору-аболиционисту, подвергнутому нападкам Гаррисона за отказ от коллективных усилий сопротивления этому злу. Скорее всего, Торо привлекла не позиция Роджерса в вопросе о рабстве, а его индивидуализм, его инакомыслие, навлекшее на него гнев редактора “Либереитора”, его стремление поступать в соответствии со своими взглядами. В 1845 г. появилась еще одна статья Торо, посвященная проблеме рабства, “Уэнделл Филлипс в конкордском лицее”. Она свидетельствует о том, что освобождение негров оставалось для Торо пока еще проблемой чисто теоретической.

Будучи куратором лицея, где читались лекции и проводились диспуты, Торо — вместе с Эмерсоном — пригласил Уэнделла Филлипса выступить перед конкордской публикой. Выбор был не

случаен. Сподвижник Гаррисона, Филлипс стал ведущей фигурой борьбы за гражданские права, его лекции и речи имели широкий общественный резонанс. Выступление его в Конкорде в 1845 г. произвело на Торо неизгладимое впечатление. Филлипс говорил о необходимости гражданского неповиновения властям, провоцирующим вооруженные столкновения на границе с Мексикой. Примерно в то же время появился трактат Филлипса “Конституция — стовор с рабовладельцами”, в котором была изложена программа гражданского неповиновения. Эти мысли послужили основой, на которой Торо построил свою теорию.

Спустя некоторое время после выступления Филлипса Торо написал Гаррисону письмо, которое было опубликовано в “Либерейторе” в марте 1845 г. Автор просил прислать в Конкорд столь же блестящего оратора, но из противоположного лагеря. “Пока что мы видели рыцаря, который демонстрировал умение держаться на коне. Но он гарцевал на пустой арене. Мы же хотим увидеть, кто выйдет победителем в настоящем бою” (IV, р. 315). Для Торо, как очевидно, освобождение негров оставалось пока лишь темой для дебатов.

Подобно многим писателям — Карлейлю, Брайанту, Леггету, — Торо был убежден в относительности понятия свободы. Неужели, восклицал он, свобода северян столь заманчива, чтобы дарить ее рабам Юга? Не лучше ли Новой Англии сначала исцелить себя? Он предлагал путь, который был бесконечно долгов: “Нам нужна эмансипация мысли и воображения, — записал он в дневнике в мае 1845 г. — ...Именно она освободит миллионы рабов” (VII, pp. 362—363). Через год началась война с Мексикой. Аннексия Техаса правительством Полка (1848), принятие закона о беглых рабах (1850) сделали рабство острой политической проблемой. Многие из тех, кто раньше стоял в стороне, теперь вступили в борьбу. Среди них был и Генри Торо.

В 1848 г. он произнес речь “Права и обязанности личности по отношению к правительству”. В 1849 г. Элизабет Пибоди опубликовала ее в первом (и единственном) номере журнала “Эстетик пейперс” под заглавием “Неповиновение гражданскому правительству” (“Resistance to Civil Government”), а в 1865 г. она была включена в сборник «Янки в Канаде» и другие антирабовладельческие эссе Торо под окончательным названием “Гражданское неповиновение” (“Civil Disobedience”).

В своем выступлении писатель осудил цели войны и подверг пересмотру отношения личности с государством. Он призвал сограждан отказаться от традиционной лояльности, которая казалась в то время чем-то само собой разумеющимся. Воспоминания о недавних освободительных войнах питали чувство национальной гордости, и люди верили в “особую миссию” Америки. Идея

эта была выдвинута в 30-е годы XIX в. демократами, дабы оправдать колониальные захваты необходимостью продолжать великий эксперимент свободы. Патриотизм американцев незаметно для них перерос в шовинизм. Это особенно ярко проявилось во время кризиса 1846—1848 годов. Дж.Р.Лоуэлл писал в “Записках Биглоу” (1848) о популярности мексиканской войны среди широких слоев населения и зло высмеивал правительство, которое играло на низменных инстинктах людей, разжигая чувство расового превосходства, “англосаксонскую спесь”. В такой атмосфере урапатриотизма и массовой истерии Торо предложил американцам начать кампанию гражданского неповиновения. Он убеждал сограждан не сотрудничать с правительством, не поддерживать его налогами, не участвовать в его военных авантюрах. Нужно было обладать большим мужеством и темпераментом борца, чтобы отважиться на такой шаг. “Если бы в этом году, — говорил он с трибуны лица, — тысяча человек отказалась платить налоги, не было бы ни насилия, ни кровопролития, какие вызовет уплата налога, которая позволит государству совершать насилие и проливать невинную кровь”²⁶.

Доктрина гражданского неповиновения предполагала личную ответственность каждого за происходящее вокруг, провозглашала совесть высшим моральным критерием, требовала индивидуального сопротивления злу. Слепо повиноваться закону — значит стать орудием злой воли; нужно смелее полагаться на врожденное нравственное чувство и отказаться сотрудничать с государством, нарушающим естественные права личности. Торо призвал американцев к “бескровной революции” которая может совершиться, если подданный откажется повиноваться а чиновник откажется от должности.

Писатель переосмыслил роль индивидуального протеста, придавая ему символическое значение. Смелый голос одиночки, верил он, может всколыхнуть нацию, если его примеру последуют многие. “Я хорошо знаю, что если бы тысяча, или сто, или десять человек, которых я мог бы перечислить, — всего десять *честных* людей — или даже *один ЧЕСТНЫЙ* человек в нашем штате Массачусетс *отказался владеть рабами*, вышел бы из этого сообщества и был бы за это посажен в тюрьму, это означало бы уничтожение рабства в Америке” (26; с. 344—345). Государство, считал Торо, вынуждено будет отступить, так как не посмеет и не сможет держать всех честных людей в тюрьме. Именно так представлял себе практику гражданского неповиновения Л.Н.Толстой, высоко ценивший эссе Торо. Переосмысливая привычные понятия, Торо облекал крамольную мысль в форму парадокса: “При правительстве, которое несправедливо заключает в тюрьму, самое подходящее место для честного человека — в тюрьме” (26; с. 345).

Кара за неповиновение, в его глазах, является отличием, ибо извращены понятия закона и долга.

Подобно Гаррисону и Филлипсу, Торо апеллировал к теории “естественного права”: если конституция, санкционировавшая рабство, нарушает врожденные права личности, допуская рабство, значит она пришла в противоречие с принципом высшей справедливости и не может более служить законом для граждан. Юридические установления, рассуждал Торо, — это закон низшего порядка по сравнению с “естественными законами”, подчиняться которым — первый долг человека. Приняв такое разграничение, писатель с неизбежностью пришел к публичной проповеди нон-конформизма.

Критикуя американскую государственность, Торо говорил с соотечественниками на знакомом для них языке. Он заимствовал аргументы из популярных в Америке трактатов Локка, теорий общественного договора и “естественного права”, закрепленных в документах Американской революции. Писатель напомнил гражданам основной принцип общественного договора: власть правительства “должна получить санкцию и согласие управляемых” (26; с. 356). Ссылаясь на авторитет Локка, он обосновал право отдельной личности разорвать союз с государством, (а не покорно следовать примеру отцов), а также право граждан на революцию в случае, если правительство не исполняет волю народа.

Примечательно, что в речи 1848 г. и в “Уолдене” Торо выдвигал разные мотивы для неповиновения: в первом случае — несправедность государства, во втором — свою бедность. “Одиноким революционер” организовал свою жизнь на Уолдене таким образом, чтобы “не нуждаться в защите государства”. Торо не имел собственности, на которую кто-либо мог покушаться, и потому у него никогда ничего не пропадало и никто не причинял ему вреда, кроме “официальных представителей штата” (6; с. 112). “Если бы все жили так просто, как я жил тогда, — писал он в “Уолдене”, — кражи и грабежи были бы неизвестны. Они имеют место только в тех обществах, где у одних есть излишки, а другие не имеют даже необходимого” (6; с. 112). В книге чувствуется полемика с идеологией буржуазного правопорядка. Основная цель государства, как представлял ее Локк, — защита личной безопасности и сохранение собственности граждан, которые ради этого признают над собой власть законов и отказываются от свободы естественного состояния. Торо обосновал свой бунт против государства следующим образом: если у человека нет собственности и он живет просто и праведно, защита властей ему не нужна.

Торо связывал свою доктрину гражданского неповиновения также с пересмотром некоторых положений теории общественного договора, в частности принципа народовластия. Американская

действительность первой половины XIX в. давала основания для сомнений в том, что воля большинства, которую Локк и Руссо объявили суверенной, обеспечивала достаточные гарантии соблюдения прав личности. Эмерсон, Купер, Лоуэлл, Кеннеди усомнились в непогрешимости коллективного разума, ибо стали свидетелями того, как конформизм, слепое подчинение мнению большинства отравляли духовный климат страны. Это явление нашло отражение в сатирических романах “Моникины” и “Американский демократ” Купера и “Quodlibet” Кеннеди. О нем писал Э. По в новеллах “Mellonta Tauta” и “Разговор с мумией”. В стране возникла “тирания мнения”, явление, которое получило с легкой руки Ирвинга название “толпокрапии”. “Раболепное преклонение перед мнением общественным, политическим и религиозным налагает ограничения столь же реальные, как конституционные формы угнетения и подавления в других странах, где Сибирь духовного изгнания... ожидает любого, отклонившегося от своей партии или секты”, — писал трансценденталист Фредерик Хедж. Вполне понятно, что в атмосфере морального конформизма неизбежно должны были появиться учения, требовавшие самостоятельности суждений, смелости мысли и действий. Именно в этом был смысл эмерсоновской доктрины “доверия к себе”, придававшей духовной независимости личности значение подлинного героизма. Учение Торо о гражданском неповиновении явилось логическим развитием этой доктрины.

Торо видел ограниченность парламентской демократии, возводившей в закон волю большинства как чисто количественный принцип. Он оправдывал неподчинение этой воле тем, что она не считалась с мнением меньшинства, которое отстаивает высшие ценности и к которому он причислял и себя. Эта мысль выражена им с большой публицистической силой. “Но правительство, где правит большинство, не может быть основано на справедливости даже в том ограниченном смысле, в каком ее понимают люди. Неужели невозможно такое правительство, где о правде и неправде судило бы не большинство, а совесть? Где большинство решало бы лишь те вопросы, к которым приложима мерка целесообразности? Неужели гражданин должен, хотя бы на миг или в малейшей степени, передавать свою совесть в руки законодателя? К чему тогда каждому человеку совесть?” (28; с. 336). Так говорил убежденный сторонник немедленного индивидуального действия, создатель моральной утопии, не искавший приемлемых политических решений.

В речи Торо содержится полемика с автором трактата “Принципы моральной и политической философии” Уильямом Пэйли, который оправдывал повиновение гражданским властям политической целесообразностью. Бывают случаи, когда этот принцип

неприменим и когда народ, как и отдельный человек, должен добиться справедливости любой ценой. При этом справедливость ассоциировалась у Торо с немедленным уничтожением рабства и прекращением войны с Мексикой. Категорический императив, сформулированный им, был направлен против многочисленных последователей Пэйли в Америке. Автор “Гражданского неповиновения” резко осудил политическое маневрирование ради сохранения федерации штатов. Хотя в исторической перспективе подобная бескомпромиссность была недальновидной, Торо был прав относительно того, что постоянные уступки южанам вели к укреплению их роли в союзе и ущемлению прав человека.

При всей активности общественной позиции Торо в конце 40-х годов (а он оказался радиальнее многих аболиционистов) его отношение к политической деятельности было отрицательным. Главное, считал он, — это индивидуальный протест, отказ личности морально и материально поддерживать государственное насилие. Всякий поступок, продиктованный благородным принципом, революционен по своей сути: “Он не только раскалывает государства и церкви, он разделяет семьи; более того, он вносит раскол и в отдельную личность, душу, отмежевывая в ней дьявольское от божественного” (26, с. 342). Иначе говоря, нравственное совершенствование — главное условие революции социальной. Подобно Годвину и Карлейлю, Чаннингу и Эмерсону, Торо не возлагал надежд на радикальные изменения общественной системы “через избирательную урну”.

Не вызывает сомнения, что подчеркнутый аполитизм трансценденталистов и гаррисоновских аболиционистов представлял собой критику правительства не менее действенную, чем речи Чарльза Самнера в Конгрессе. Все они стремились к высокой цели и верили в иные средства, чем Дж.Г.Уиттър или “американские якобинцы” в Сенате США, Дж. Смит и Т.Стивенс. В поддержку такого взгляда можно сослаться на оценку, которую Энгельс дал У.Филлипсу, отрицавшему методы политической борьбы. Филлипс, писал он, “сделал больше, чем кто-либо, за исключением Джона Брауна, для уничтожения рабства и проведения гражданской войны”. В то же время неполитические методы “моральной пропаганды” Гаррисона и Филлипса казались Торо недостаточно действенными, а отрицание ими политики — непоследовательным и неполным. В речи Торо слышится скрытая полемика с лидером аболиционизма. “Кое-кто петициями требует от штата выйти из союза... Отчего они сами не расторгнут собственный союз с государством и не откажутся вносить деньги в казну?” (26; с. 432). Дело в том, что при всей своей критике властей Гаррисон аккуратно платил налоги, руководствуясь евангельским “кесарево — кесарю, а божие — Богу”. Поскольку Торо абсолютизировал

значение этого аспекта неповиновения, он хотел доказать читателям и слушателям, что всякий исправный налогоплательщик позволяет государству проливать невинную кровь и творить насилие.

Торо обратился также к тем, кто предпочел добиваться отмены рабства, используя все возможности парламентской системы. Торо был лично знаком со многими из них — Чарльзом Самнером, Томасом Хиггинсоном, Паркером Пиллсбери, Джеймсом Расселом Лоуэллом. Обращаясь к ним и их единомышленникам, он предложил им немедленно прекратить моральную и материальную поддержку властей Массачусетса, а не ждать для защиты правого дела, чтобы составилось большинство в один голос. Выступая в Конкорде в 1848 г., Торо определил свое отношение к аболиционистам различных ориентаций и к тем, кто говорил о преждевременности эмансипации и неподготовленности масс к свободе. В 30-х годах мнение это было широко распространено, и его разделял сам Торо. Теперь он рассуждал иначе: для свободы, говорил он, нельзя созреть, живя в рабстве; если мы хотим достигнуть морального прогресса, нужно отпустить рабов на свободу любой ценой, даже ценой существования американцев как нации.

Речь Торо свидетельствует о росте его гражданского сознания. Мексиканская война открыла ему глаза на чудовищность рабовладения и побудила сформулировать свое учение. Теперь отмена рабства представлялась ему уже не мелочной заботой чудака-реформатора, но требованием высшей справедливости. Писатель воззвал к совести американцев, убеждая их сказать рабству «Нет!» С публицистической остротой он обличал безнравственность молчаливого попустительства злу. Он указал людям на их гражданский долг, который теперь понимал во многом так же, как Гаррисон и Филлипс. В истории Америки, говорил он, настало время, когда личность должна пересмотреть свой договор с государством и оказать ему активное сопротивление. При этом сопротивление мыслилось как борьба без применения насилия.

Метод, предложенный Торо, стал в XX в. действенным способом выражения социального протеста. Он лег в основу тактики борцов за гражданские права в США, Индии, Южной Африке. В 1963 г. в Бирмингеме (Алабама) сотни участников демонстраций против сегрегации, организованных Мартином Лютером Кингом, с готовностью шли в тюрьмы, ставя в тупик полицию, подобно тому, как примерно за полвека до них делами индийцы в Южной Африке, боровшиеся под руководством Мохандаса Ганди за свои права. Позже ту же тактику Ганди применил в Индии, где возглавил массовое антиколониальное движение. По его словам, Америка и Россия дали ему учителей в лице Генри Торо и Льва Толс-

того, у которых он нашел теоретическую основу для практики ненасильственных действий. Лев Толстой, в свою очередь, многое заимствовал у конкордского философа, о чем свидетельствует его высокая оценка Торо — мыслителя и создателя теории гражданского неповиновения.

Политические события 1850—1854 годов — принятие закона о беглых рабах и законопроект “Канзас-Небраска” (1854), фактически разрешившего рабство на новых территориях, — заставили Торо вновь обратиться к соотечественникам. В День независимости, 4 июля 1854 г., на митинге аболиционистов в местечке Фрамингам он произнес речь, которая сразу привлекла к себе внимание широкой общественности и была опубликована в “Либерейторе”, затем в нью-йоркской “Трибюн”. Материалом для нее послужили обширные дневниковые записи Торо, касавшиеся охоты на беглых рабов в Бостоне в 1851 г., а поводом — поимка раба Энтони Бернса. Последнее событие вызвало бурные выступления бостонцев. 26 мая 1854 г. собрался многолюдный митинг, на котором Теодор Паркер и Уэнделл Филлипс выступили с призывом на деле доказать любовь к свободе и ненависть к рабству. Двухтысячная толпа во главе с Томасом Хиггинсоном пыталась ворваться в здание суда и освободить арестованного. Страсти не утихали целую неделю. По словам американского историка Дж. Роудса, Бостон не знал таких волнений со времен революции. Но закон о беглых рабах все же был соблюден, за что губернатор штата получил одобрение самого президента.

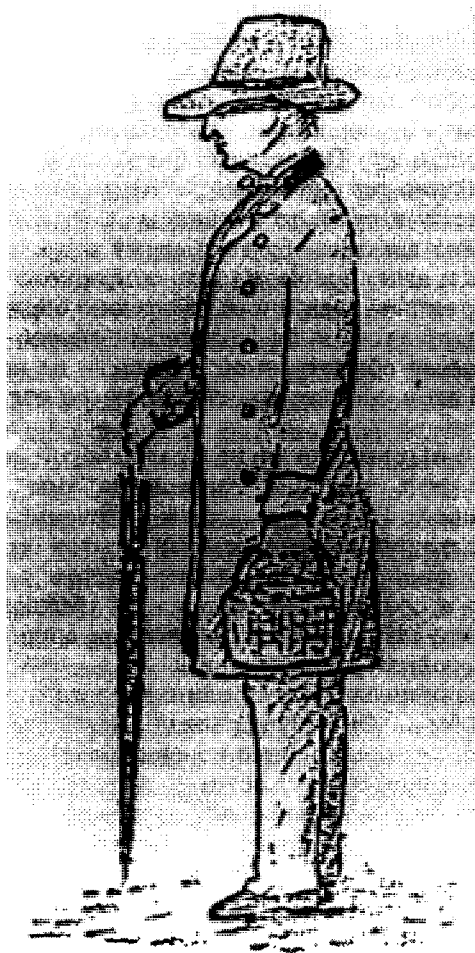
Выступая во Фрамингаме, Торо обрушился на правительство США, губернатора Массачусетса, верховного судью штата и солдат, послушно исполнивших приказ о поимке и заточении Бернса, на редакторов газет, не только не осудивших трусость бостонских властей, но даже поддерживавших их. Он предъявил целый обвинительный акт тем американцам, которые в силу своей пассивности и лояльности явились косвенными сообщниками рабовладельцев. И опять, как в своей первой речи, он призвал всех честных граждан бороться. Однако Торо не повторялся. Его доктрина претерпела некоторые изменения. Понятие государства как объекта неповиновения в речи 1848 г. выступало нерасчлененно. Теперь писатель более подробно рассмотрел иерархию государственной власти и институтов, на которые она опиралась. Торо начал прямо с законодательной власти — Сената США. В качестве объекта критики он избрал Дэниэла Уэбстера, сенатора от штата Массачусетс. В политической жизни Америки середины прошлого века Уэбстер оставил заметный след. Блестящий оратор и выдающийся юрист, он долгие годы был кумиром передовой интеллигенции. Однако после своей речи 1850 г., когда он высказался в поддержку закона о беглых рабах, Уэбстер превратился в

фигуру одиозную. Достаточно прочесть “Икабод” Уиттьера (1850) или “Великий каменный лик” Готорна (1850), чтобы убедиться в том, насколько глубоко было чувство разочарования в некогда популярном сенаторе. Еще раньше, в 1848 г., Торо видел в нем лишь талантливую защитника Конституции, политика, не способного подняться “к вершинам мудрости”. Теперь он назвал выступление Уэбстера ярчайшим образцом торжества политической целесообразности над моральным законом. Принцип конституционности, на который ссылался маститый сенатор, вызвал особое негодование писателя. Да и самый авторитет Конституции значительно пошатнулся в глазах Торо. “Нужны не политики, — сказал он в частности, — а честные люди, признающие более высокий закон, чем Конституция или решение большинства” (26; с. 367).

Общепринятые понятия законности и беззакония казались Торо поставленными с ног на голову. В то время как губернатор штата, мэр Бостона и чиновники, повинные в суде над Бернсом, находятся на свободе, поборники справедливости, пытавшиеся вызволить узника, сидят в тюрьме. Правительство и его слуги в судейских мантиях, преступившие требования морального закона, — вот настоящие преступники. Таков смысл гневных инвектив писателя.

Самим названием речи — “Рабство в Массачусетсе” (“Slavery in Massachusetts”) — Торо давал понять, что он враг не только южного рабовладения, но и рабства духовного, широко распространенного на севере. Жители Новой Англии, говорил он, смирились с существованием института невольничества, считают его чем-то само собой разумеющимся и плохо понимают его бесчеловечность. Торо хотел довести до их сознания чудовищность этой системы, заставить посмотреть правде в лицо. Для этой цели он использовал разнообразные ораторские приемы — от многократно повторяющихся риторических вопросов, насыщенных высокой патетикой, до глубоко ироничных выпадов против американских законодателей. “Если бы я предложил Конгрессу перемолоть человечество на колбасу, надо мной посмеялись бы, а если бы даже приняли это всерьез, то решили бы, что подобное предложение хуже любого другого, обсуждавшегося в Конгрессе за всю его историю. Но пусть мне скажут, что превратить человека в колбасу хуже, чем сделать из него раба (или принять закон беглых рабах), — и я обвиню сказавшего это в глупости и недоразвитости, так как оба эти предложения в равной мере чудовищны” (IV, р. 394). Так мог бы сказать великий сатирик Свифт.

Если сопоставить выступления Торо 1848, 1854, 1859 годов, можно заметить нарастание пафоса, резкости, публицистической остроты. Спокойный стиль “Гражданского неповиновения” сме-



ГЕНРИ ДЭВИД ТОРО.

Рисунок Дэниэла Рикетсона. 1854.

няется в “Рабстве в Массачусетсе” гневным обличением и язвительными инвективами. Если раньше он пытался пробудить сознание янки, крича, как петух, то теперь жалит, как овод. Солдат, позволивших сделать себя послушными орудиями зла, он называет “дураками, которые гордятся красным мундиром”, судей — “преступниками”, а редакторов прорабовладельческих газет — “гнусными тиранами”. По поводу бостонской “Геральд” Торо разразился особенно резкой тирадой: “Когда я, заворотив манжеты, брал эту газету в руки, то в каждом ее столбце слышал шум сточных вод. Мне казалось, будто я держу в руках бумагу, вынутую из помойной ямы, листок из устава игорного притона, трактира и борделя, вполне созвучного евангелию биржи” (26; с. 365). Он предложил простой и эффективный способ раздаться с этими растлителями общественной морали — не покупать газет и не читать их. В этом состоял новый аспект его доктрины неповиновения.

В бурные 50-е годы, накануне Гражданской войны в США, Торо произнес речь, влияние которой на умы современников трудно переоценить. То было страстное обличение всех форм рабства. В лучших традициях трансценденталистов он призывал слушателей: будьте прежде всего людьми, а потом уже американцами, поступайте в соответствии со своими убеждениями, каковы бы ни были официальные догмы, оказывайте сопротивление государству, защищающему рабовладение.

Торо не ограничивал протест одними словами, как бы значительны они ни были. Он не участвовал в выборах, не платил подушного налога, оказывал неповиновение властям и более рискованным образом, принимая участие в деятельности так называемой “подземной железной дороги” — тайной аболиционистской организации, члены которой переправляли беглых рабов на север, в Канаду. В 1851 г. он прятал беглого раба Генри Уильямса, а в 1853 г. дал приют обессилевшему негру, который проделал долгий путь с Юга, выходил его и отправил дальше на Север. Он укрывал беглецов, а это было само по себе небезопасно, ибо грозило тюремным заключением или крупным денежным штрафом, покупал им билеты и сопровождал до следующей станции, передавая в руки других участников “подземной железной дороги”. Этой нелегальной деятельностью он занимался больше, чем кто-либо в Конкорде. После восстания Джона Брауна Торо помог бежать сподвижнику последнего, Ф.Мерриаму, а немного позже принял участие в спасении аболициониста Ф.Сэнборна, которого власти собирались арестовать по делу Брауна. Так “одинокий мыслитель” с берегов Уолдена, подобно древнему Давиду, бесстрашно вступил в бой с великаном, имя которого — американское государство.

События 1846–1848 годов породили определенную раздвоенность в творчестве Торо: мы слышим попеременно то голос писателя, то — публициста. В самом деле, в 1849 г. появились одновременно “Неделя на Конкорде и Мерримак” и эссе “Гражданское неповиновение”, а в 1854 г. — “Уолден” и “Рабство в Массачусетсе”. Обращает на себя внимание тот факт, что в книгах нет прямого осуждения рабства или требований его отмены, составляющих пафос публицистических выступлений писателя. Это дало повод некоторым исследователям сделать вывод, что антирабовладельческие речи Торо являются отходом от основной линии его творчества, чем-то второстепенным, чуть ли не случайным. Между тем, следует говорить не об отходе, а о раздвоенности в творчестве писателя после 1846 г. Он воздерживался от включения злободневного материала в свои книги, боясь, очевидно, нарушить их общий строй. В них он поднимал самые широкие проблемы — конфликт добра и зла, свободы и духовного рабства, природы и духа. Выступления же в Конкорде и Фрамингаме — недвусмысленно антирабовладельческие. Они исполнены гневного протеста против конкретного зла — южного рабовладения и его последствий для морального климата в стране. Торо-публицист произносил свои речи с ораторской трибуны; автор “Недели” и “Уолдена” обозревал действительность с такой высоты, с какой общечеловеческие пороки и несовершенство общественной системы казались ему гораздо заметнее, чем несправедливость южного рабовладения.

Публицистика Торо свидетельствует об эволюции его взглядов относительно необходимости и оправданности насилия. В 40-х годах он не был сторонником освобождения рабов силой, хотя теоретически не исключал возможности насилия. Об этом можно судить уже по раннему эссе “Служение”, в котором есть такие слова: “Подобно тому, как ветер вздымает мякину перед бурей, мы сейчас смиренно проповедуем мир и непотивление. Однако пусть мир не покроет ржавчиной наши мечи и не лишит нас способности вынуть их из ножен” (11; р. 252). В одном из диспутов в конце 30-х годов Торо и его брат Джон выступали против Олкотта с аргументами в пользу насилия при определенных обстоятельствах. В “Гражданском неповиновении” писатель рассуждал так: “Но положим даже, что прольется кровь. А разве из раненой совести не льется кровь? Из этой раны вытекает все мужество и бессмертие человека, истекая этой кровью, он умирает навеки. Вот эта кровь и льется сейчас” (26; с. 346). Допущение о возможности насилия в 1848 г. было чисто теоретическим. Но уже в 1851 г., после поимки в Бостоне беглого раба Томаса Симза и возвращения его хозяину, Торо записал в дневнике: “Я не верю, что близко то время, когда Север начнет из-за этого [освобожде-

ния рабов] войну с Югом. Это значило бы вписать слишком яркую страницу в историю нашей страны" (VIII, р. 174).

После бурных событий в Бостоне в 1854 г., связанных с поимкой Энтони Бернса, Торо сказал, что люди, пытавшиеся освободить его, заслуживают большей славы, чем герои "бостонского чаепития". Слова эти имеют глубокий смысл. Торо сравнил тех, кто активно противодействовал закону о беглых рабах и навлек на себя репрессии правительства, с патриотами, которые в декабре 1773 г. тайком проникли на суда английской Ост-Индской компании, стоявшие в бостонском порту, и сбросили весь груз чая в море. По мнению Торо, в 1854 г. в стране сложилась революционная ситуация, подобная той, которая в 1773 г. разрешилась Войной за независимость американских колоний.

По мере приближения страны к Гражданской войне идеи непротивления, распространившиеся в 30-е годы, теряли свою популярность. Былую приверженность им сохранял разве Адин Баллу, переждавший все бури Гражданской войны в тиши колонии в Новой Англии. Для него, как выразилась Юнис Шустер, "принципы были дороже реформ". Даже Гаррисон изменил, хотя и не окончательно, своей вере. Практически доктрина ненасилия изжила себя к концу 50-х годов. Она возродилась в Америке лишь в 90-е годы, уже в виде "толстовства", придя туда из России. Ее новые приверженцы считали себя учениками русского религиозного реформатора, не задумываясь, вероятно, над тем, что эту идею уже проповедовали их соотечественники, Гаррисон и Баллу.

В конце 50-х годов, когда стала очевидной неизбежность вооруженного столкновения между сторонниками и противниками рабовладения, Торо пришел к оправданию насилия во имя достижения справедливости. Об этом говорят его выступления в защиту Джона Брауна, которые сыграли не последнюю роль в нравственном пробуждении нации накануне Гражданской войны. Браун был одним из трех американцев, которые произвели на Торо неизгладимое впечатление. Уже в 1857 г. он высказывал сочувствие делу Брауна, вступившего в схватку со сторонниками рабовладения в Канзасе. В 1859 г., через две недели после того, как восстание Брауна в Харперс-Ферри было жестоко подавлено, а сам он брошен в тюрьму, Торо созвал жителей Конкорда на митинг и произнес перед ними "Речь в защиту Джона Брауна" ("A Plea for Captain John Brown"). Это был откровенный вызов общественному мнению, ибо никто в те дни, даже аболиционисты, не решался открыто выступить против суда над мужественным борцом за освобождение рабов. Торо повторил свою речь 1 ноября в Бостоне и еще через два дня в Вустере. Он безуспешно пытался найти издателя, который согласился бы напечатать ее в виде брошюры. Только год спустя речь была включена в сборник Дж. Редпата

“Эхо Харперс-Ферри”. (Джеймс Редпат, один из сподвижников Брауна, опубликовал в 1860 г. книгу “Жизнь и деятельность капитана Джона Брауна”, которую посвятил Торо, Эмерсону и Филлипсу). После полуторамесячного заключения Джон Браун был признан виновным в государственной измене и казнен. В тот же день, 2 декабря 1859 г., конкордские трансценденталисты устроили траурный митинг, на котором выступили Эмерсон, Олкотт и Торо. Вторая речь Торо стала известна под названием “На смерть Джона Брауна”. Через полгода прах Брауна был перевезен в Норт-Элбу, штат Нью-Йорк, и захоронен рядом с могилами его близких. Торо получил приглашение выступить на церемонии, но был слишком болен, чтобы приехать. Его обращение “Последние дни Джона Брауна” было зачитано во время погребения.

В этих трех речах Торо противопоставил героический идеал законопослушной Америке. Джон Браун был для него воплощением гражданских добродетелей, человеком “с искрой божественного в груди”. Торо почувствовал в нем то же недоверие к политическим методам борьбы, какое было свойственно ему самому. Сила Брауна в том, полагал он, что отличает его от всех реформаторов современности — максимализме требований, самостоятельности действий, радикальности методов. Это позволило ему “освободить тысячи рабов на Севере и на Юге”. “Те, кому отвратительно рабство, — продолжал он, — не должны ужасаться насильственной смерти рабовладельцев. Их жизнь гораздо отвратительнее смерти. Я не считаю порочным метод, если он ведет к освобождению раба в кратчайший срок. Я предпочитаю филантропию капитана Брауна филантропии тех, кто не убивает и не освобождает” (IV, р. 433).

Острота и резкость речей Торо объясняются не только гуманизмом его позиции, но и особым отношением к личности Брауна, которого он уподобил Христу. Если в речи 1848 г. он как бы предсказал появление Брауна, то теперь он преклоняется перед этим бескомпромиссным борцом против рабства. Для него Джон Браун — “ангел света”²⁷, герой, который вступил в борьбу с рабством, когда трудно было рассчитывать на победу.

Последние речи Торо являются кульминационным пунктом в эволюции его антирабовладельческих взглядов, и в этом у исследователей творчества Торо расхождений нет. Однако по поводу характера его гражданского протеста мнения расходятся. Позицию Торо до 1854 г. иногда называют пассивной и “непротивленческой”, не учитывая при этом того факта, что американская практика неповиновения властям предполагала активную борьбу против зла средствами, исключавшими насилие. “Неистовый” Гаррисон, хотя и проповедовал непротавление, не только не устра-

нялся от практической деятельности, но был весьма активной фигурой в общественной жизни страны. Он бросался в схватку с идейными противниками, зачастую рискуя собственной жизнью. Вспомним также и других сторонников мирного сопротивления властям — священников-кальвинистов “новой волны” из Оберлинского колледжа в Огайо, которые нарушали закон о беглых рабах и шли за это в тюрьму, вызывая большой общественный резонанс. Вне всякого сомнения, их протест носил активный характер, хотя они и исключали возможность применения насилия.

Тщательный анализ эволюции взглядов Торо не оставляет сомнений в том, что, начиная с 1848 г., возросла активность его гражданской позиции. Протест Торо был пассивным до его первого публицистического выступления 1848 г. Он носил характер “практики одиночества”, которая подготовила появление его учения о гражданском неповиновении в изменившихся исторических условиях. Определило эту эволюцию отношение Торо к проблеме рабства. За двадцать лет, предшествовавших Гражданской войне, его воззрения развивались от трансцендентализма созерцательного к трансцендентализму действительному. Вехой на этом пути был 1848 г., когда под влиянием политических событий Торо пришел к выводу, что одного нравственного совершенствования недостаточно для скорейшего достижения справедливости, что необходимо также прибегнуть к тактике активного сопротивления властям. В конце 50-х годов писатель оправдывал вооруженную борьбу с рабовладельцами. В этом был новый аспект его доктрины, отнюдь не перечеркивавший саму доктрину.

Будучи философом-трансценденталистом, признававшим за основу основ индивидуальный протест, Торо не был склонен сблизиться с аболиционистами и принять их методы широко организованных действий, хотя разделял их цели и сотрудничал в их изданиях. Он всегда оставался на позициях индивидуализма, но вместе с тем пошел дальше многих аболиционистов в вопросе о применении насилия. Основную роль в этом сыграла борьба Джона Брауна, в котором Торо видел гражданина с высоким чувством ответственности.

Торо не дожид до того исторического момента, когда Конгресс США принял закон об освобождении рабов. Он умер в Конкорде 6 мая 1862 г. от туберкулеза легких в возрасте сорока четырех лет. Незадолго до смерти он приветствовал вооруженную борьбу Севера с Югом, в необходимости которой был убежден еще в 1851 г. Не будет преувеличением сказать, что своей жизнью и деятельностью писателя-публициста он помог вписать эту яркую страницу в историю своей страны.

Наследие Торо — живая ветвь на древе американской словесности. Оно связано множеством незримых нитей с творчеством лучших представителей американской литературы XX в.; его книгами вдохновляются борцы за гражданские права и бунтари против “общества потребления”; они находят отклик в сердцах тех, кому дороги высокие идеалы служения людям и социальной справедливости. Голос Торо в защиту природы был услышан многими людьми, осознавшими кризисный характер современной экологической ситуации. Прозорливость философа, дар художника, гражданственность писателя — все эти черты индивидуальности Торо делают его творчество достоянием не только истории, но и современности.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Paul, Sherman*. Introduction. // *Thoreau. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N. J., 1962, p. 3.
- ² *Thoreau, Henry David*. The Writings in 20 vols. Boston & New York, 1906, v. VII, p. 350. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в тексте (в скобках — номер тома и страницы).
- ³ *Николюкин А.Н.* Американский романтизм и современность. М., 1968, с. 368.
- ⁴ *Торо Г.Д.* Жизнь без принципа. // Писатели США о литературе. В 2-х тт. М., т. 1. 1982, с. 107.
- ⁵ Цит. по: *Salt H.* Life and Writings of Henry Thoreau. London, 1896, p. 154.
- ⁶ *Торо Г.Д.* Уолден, или Жизнь в лесу. М., 1962, с. 170.
- ⁷ Это триединство подготовило в какой-то степени развитие его взглядов на природу. Избранный в 1850 г. членом-корреспондентом Бостонского общества естествоиспытателей, Торо во многом помог известному ученому Луису Агассису в сборе материалов для его обширного труда по естественной истории США. Однако Торо скептически относился к теории Агассиса о неизменности видов. Задолго до того, как в начале 1860 г. он прочел работу Дарвина “Происхождение видов”, он пришел к идее эволюции (См. об этом: *Richardson R., Jr.* Henry David Thoreau. A Life of the Mind. Berkeley and Los Angeles, 1986, p. 367). Не случайно, некоторые критики говорят о “нарастании материализма” в его творчестве (См.: *Gayet, Claude*. The Intellectual Development of Henry David Thoreau. Uppsala, 1981, p. 121).
- ⁸ *Emerson R.W.* Complete Works in 12 vols. Riverside Edition. Boston, 1883—1893, v. 1, p. 169.
- ⁹ *Canby H.* Henry David Thoreau. N. Y., 1958, p. 273.
- ¹⁰ *Coleridge S.T.* Biographia Literaria. N. Y., 1847, v. I, p. 300.
- ¹¹ *Thoreau H.D.* Advantages and Disadvantages of Foreign Influence on American Literature. // *Sanborn F.* The Life of Henry David Thoreau. Boston & New York, 1917, pp. 131—134.
- ¹² *Пушкин А.С.* Собрание сочинений. В 10-ти тт. М., 1958, т. 1, с. 436.
- ¹³ Цит. по: *Krutch J.* Henry David Thoreau. N. Y., 1948, p. 26.

- ¹⁴ *Emerson R.W.* Op. cit., v. II, p. 196.
- ¹⁵ The Recognition of H.D.Thoreau. Selected Criticism Since 1848. Ed. by Wendell Glick. Ann Arbor, 1969, p. 9.
- ¹⁶ *Lowell J.R.* Thoreau // *J.R.Lowell.* My Study Windows. London. s.a., pp. 137–152.
- ¹⁷ *Стивенсон Р.Л.* Генри Дэвид Торо: Неприкрашенные зарисовки людей и книг. // “Свобода угнетать...”. Писатели США о литературе. Сост. М.П.Тугушева. М., 1986, с. 125–153.
- ¹⁸ The Living Thoughts of Henry Thoreau Presented by Theodore Dreiser. N. Y., 1939, p. 9.
- ¹⁹ *Ives, Charles.* Essays Before a Sonata. // *Ives, Charles.* Three Classics in the Aesthetics of Music. N. Y., 1962, p. 153.
- ²⁰ Thoreau Abroad. Twelve Bibliographical Essays. Ed. by Eugene F. Timpe with a Foreword of W. Harding. Hamden, Conn., 1971, p. 7.
- ²¹ *Seabold E.* Thoreau. The Quest and the Classics. New Haven, 1951, p. 7.
- ²² The Correspondence of H.D.Thoreau. Ed. by S.Whicher. Boston, 1949, p. 496.
- ²³ *Thoreau H.D.* Maine Woods. Boston, 1884, p. 158.
- ²⁴ *Emerson R.W.* Op. cit., v. I., p. 107.
- ²⁵ О соотношении дневника Торо и его книги пишет американская исследовательница Шарон Камерон (*Cameron Sh.* Writing Nature. Henry David Thoreau’s Journal. Chicago & London. The Univ. of Chicago Press, 1989). Но она явно недооценивает значение “Недели”, когда утверждает, что до последней редакции “Уолдена”, т.е. до начала 1852 г. дневник был для Торо “основным произведением” (p. 160). Не склонен переоценивать значение дневника и Г.Големба (*Golemba H.* Thoreau’s Wild Rhetoric. N. Y. & L., 1990, p. 137).
- ²⁶ Эстетика американского романтизма. М., 1977, с. 345.
- ²⁷ Торо Г. Речь в защиту капитана Джона Брауна. // “Сделать прекрасным наш день” (Публицистика американского романтизма). Сост. и предисл. А.Н.Николкуина. М., 1990, с. 248.

МАРГАРЕТ ФУЛЛЕР

Дочь члена Конгресса от штата Массачусетс, Маргарет Фуллер (Sarah Margaret Fuller, 1810—1850) получила домашнее образование, в те годы редкое даже для девушек, принадлежавших к интеллектуальным кругам американского общества. В пятнадцать лет она уже владела четырьмя языками, а круг ее чтения составляли, главным образом, труды выдающихся европейских мыслителей рубежа XVIII-XIX веков. Круг интересов Фуллер определился рано: ее притягивали новейшие философские идеи и еще больше — либеральные общественные веяния, в частности, те, что были связаны с борьбой за равноправие женщин и с зарождавшимся суфражизмом.

Для американской атмосферы времен ее юности такие увлечения были новы и необычны. Фуллер смолоду приобрела известность как незаурядная личность, вызывая, однако, больше пересудов и насмешек, чем понимания и сочувствия. О ее репутации у современников, пожалуй, всего красноречивее говорит тот литературный портрет, который создан Готорном в “Романе о Блайт-дейле”, где Фуллер изображена под именем Зенобии.

К моменту появления этой книги (1852) жизненный путь Фуллер был окончен, а для самого Готорна остались позади недолговечные радикальные увлечения его ранних лет. Воспоминания о коммуне Брук-Фарм, составившие основной материал романа, окрашивались горечью рассыпавшихся в прах романтических надежд, а фигуры персонажей, за которыми легко узнавались реальные прототипы, приобретали гротескные, чтобы не сказать карикатурные черты. Но в изображении Зенобии не чувствовалось пристрастности. Это был крупный и яркий характер, отмеченный невымышленной сложностью, — натура страстная и безудержная, способная на самоотверженную любовь, но и на беспредельную ненависть, горячо увлекающаяся доктринами, которые почитают новейшим откровением передовой мысли, хотя самой Зенобии предстоит удостовериться, что в действительности эти доктрины мелки и даже ничтожны.

У Готорна Зенобия кончает самоубийством. Любопытно, что в записных книжках того же времени он отзывается о Фуллер непочтительно, называя ее идеи “большим мошенничеством”. Но на страницах романа возникает образ, не лишенный оттенка величественности и трагедийности. Не сочувствуя взглядам Фуллер, Готорн понимал, как значительна была ее личность. Этого, как правило, не чувствовали современники, относившиеся к Фуллер кто с любопытством, как к существу в высшей степени эксцентричному, а кто и с откровенной неприязнью.

Известность пришла к ней благодаря активному сотрудничеству в журнале трансценденталистов “Дайел”, который Фуллер редактировала с начала 40-х годов XIX в.. В журнал ее привлек Эмерсон. Она была хорошо знакома с ним еще в пору юности и нередко полемизировала с его воззрениями, находя их недостаточно последовательными и радикальными. Эмерсон следил за ее первыми шагами в литературе, которую, впрочем, Фуллер никогда не воспринимала как свое призвание. Дебютировав переводом эккермановских “Разговоров с Гете” (1839), она впоследствии полностью посвятила себя публицистике и критике, а главным своим делом считала пропаганду родственных суфражизму идей в форме устных выступлений и бесед, собиравших в Бостоне полные залы.

Темой этих бесед, проводившихся ею с осени 1839 г. на протяжении пяти лет, неизменно становились права и самосознание женщин. По свидетельствам современников, собранным в биографиях Фуллер¹, эти беседы вызвали настороженную реакцию в консервативно настроенных кругах. Хотя они начинались с разбора греческих мифов или с размышлений о роли героических личностей в истории, дискуссия всегда затрагивала проблемы эмансипации, на взгляд староверов, не подлежащие обсуждению. Сама Фуллер в письме своей единомышленнице С.Рипли, написанном 27 августа 1839 г., незадолго до первой из цикла таких бесед, признавалась, что ее главная цель в том, чтобы слушательницы задумались над “великими вопросами: зачем мы пришли на землю? Как нам осуществить свое назначение? — ведь почти никто не размышляет об этом в лучшие годы нашей жизни”².

Первоначально аудитория Фуллер состояла исключительно из женщин, но популярность бесед была столь велика, что со временем на них стали присутствовать и мужчины, вступавшие в дискуссии с председательницей. Отголоски этих дискуссий ясно различимы в статьях, которые Фуллер помещала в журнале “Дайел”, а затем в нью-йоркской газете “Трибюн”, куда ее пригласил Хорэс Грили, заинтересовавшийся и беседами, и в особенности эссе “Великая тяжба. Мужчина против Женщины, Женщина про-

тив Мужчины” (“Дайел”, июль 1843). Из этого эссе выросла самая известная книга Фуллер “Женщина в девятнадцатом столетии” (*Woman in the Nineteenth Century*, 1845).

Ей предшествовал сборник очерков “Лето на озерах” (*Summer on the Lakes*, 1844), где отразились впечатления от продолжавшейся несколько месяцев поездки Фуллер по Среднему Западу — главным образом, с целью посещения резерваций индейцев и знакомства с реликтами их культуры. Рано определившийся интерес Фуллер к явлениям, считавшимся в ее эпоху маргинальными (к их числу относилось и движение за равноправие женщин, делавшее лишь первые шаги), побудил ее проделать сотни миль по берегам великих озер, чтобы затем, описывая верования и бытовые установления коренных американцев, развить свою излюбленную мысль, сводившуюся к тому, что настоящим духовным значением и важностью для будущего обладает лишь всё нетиповое, отклоняющееся от норм, принятых большинством, и поэтому не ценимое, не замечаемое обществом.

Индейцы, в ее глазах, сохранили способность “жить так, чтобы не вступать в противоречие с природой, которой мы принадлежим”. Они осознают себя “законными владетелями красоты, не подлежащей, в их глазах, никакой деформации”. В этом смысле они подобны римлянам, тогда как белые пришельцы сродни готам, разрушившим вечный город: “Ход цивилизации таков, что через двадцать, а возможно, даже через десять лет навсегда исчезнет все то, что составляло истинный облик нашей страны”. Поэтому лишь невежеством или предвзятостью можно объяснить разговоры о брутальности быта индейцев и об их чужеродности культуре. Напротив, именно они оказываются естественными сородичами греков, наделенными таким же органичным чувством прекрасного³.

К большому сожалению для Фуллер, она, сталкиваясь с индейцами, раз за разом удоставлялась, что они быстро перенимают пагубные привычки белых. Это особенно неприятно ее поразило при встречах с представительницами юного поколения, которые всеми силами стремились избавиться от бремени традиций и обычаев племени. Поездка только укрепила убеждение Фуллер в том, что современная цивилизация оказывает растлевающее нравственное воздействие или, во всяком случае, парализует стремление человека к духовному росту.

Уверяя публику, что во время путешествия она не вела дневника, так что ее книга доносит лишь сохраненное памятью, в которой преимущественно отложились “поэтические впечатления”, Фуллер, несомненно, отдавала дань принятым условным формулам. В действительности книга, хотя в ней есть стихотворные фрагменты, представляет собой скорее не “поэзию”, а трактат,

где картины природы и зарисовки быта американских аборигенов подчинены обоснованию тезисов, у тогдашнего образованного читателя вызывавших прямые ассоциации с философией природы Эмерсона. Как все писатели-трансценденталисты, Фуллер тяготела к эссеистике, публицистике, критике, почти не обращаясь к собственно художественным жанрам. Литература была для нее формой аргументации идей, способом просвещения и воспитания. Сознание собственной миссии глашатая доктрин, которые будут способствовать реальному совершенствованию человека и отношений в обществе, всегда определяло характер литературной деятельности Фуллер. Газетная статья, касающаяся животрепещущей темы и уснащенная пассажами высокой риторики, призванными придать особую весомость мыслям, защищаемым автором, являлась для нее самой органичной формой.

Начав работать в “Трибюн”, Фуллер быстро завоевала репутацию первого журналистского пера Америки. За полтора с небольшим года активного сотрудничества в этой газете она напечатала двести пятьдесят материалов, главным образом на злободневные общественные темы, хотя в ведении Фуллер находилась и литературная критика. Для книги “Женщина в девятнадцатом столетии” были отобраны и переработаны эссе, которым Фуллер придавала особенно большое значение. После выхода книги ее имя узнали и люди, далекие от культурных кругов Бостона и Нью-Йорка.

Книга доступно излагала моральную доктрину Эмерсона, однако ее главный интерес заключался в том, что принцип “доверия к себе” провозглашался актуальным для женщин даже больше, чем для мужчин. Этическая концепция лидера трансцендентализма находила прямые практические приложения.

К моменту появления статей, из которых сложилась книга Фуллер, “женский вопрос” объективно приобрел достаточную остроту и в США, хотя почти никогда не становился предметом серьезного обсуждения. Сама Фуллер объясняет, отчего это произошло: даже наиболее просвещенные и либерально настроенные американцы были поглощены прежде всего борьбой за ликвидацию рабства, а права женщин не считались наиболее острой общественной проблемой. На ее взгляд, однако, лицемерием было отделять одну сферу от другой, тем более что положение женщин часто оказывалось не завиднее участи невольников. Во всяком случае, законы практически лишали женщин возможностей свободного и всестороннего развития личности, а значит, делали их по существу бесправными, тем более когда дело касалось образования, выбора профессии или общественной деятельности.

Предвидя возражения, Фуллер уже во вступительной заметке сочла необходимым уточнить, что для нее освобождение женщин есть только органичная часть программы реформ, имеющих целью изменить ситуацию человека в обществе, предоставив ему необходимые условия для полноценного самоосуществления. “Мое высшее упование, — писала она, — состоит в том..., чтобы жизнь стала истинно свободной и для дочерей, и для сыновей нашей эпохи”⁴. Фуллер не считала важными “специфически мужское, равно как специфически женское начало”. Тема, вынесенная в заглавие, у нее приобрела отчетливое социальное звучание: “женский вопрос” реален только по причине повсеместно проявляющейся дискриминации женщин.

Она сказывается прежде всего в упорном стремлении ограничить круг интересов женщин супружеством и материнством, отстранив их от участия не только в политической или общественной, но и в духовной, умственной, культурной жизни. Для Фуллер это было несомненным — и нетерпимым — ущемлением прав и свобод, которыми каждый человек, согласно этике трансцендентализма, наделен от природы.

Обычный композиционный прием, которым Фуллер пользуется в своем цикле статей, — введение анонимного оппонента (“раздраженный читатель” и т.п.). Выражая преобладающую точку зрения, он провоцирует то негодующие, то язвительные комментарии Фуллер. Статья превращается в обмен полемическими репликами, а под конец читателю предстоит убедиться в несостоятельности принятых воззрений. “Раздраженный читатель” не в состоянии понять тех, кто уже создал угрозу целостности американского государственного союза, а теперь посягает на прочность домашнего очага, предлагая его хранительнице оторваться от колыбели, чтобы посетить избирательный участок. Фуллер адресует своему противнику убийственный вопрос: отчего хранительница должна испрашивать у представителя сильного пола позволение исполнить свой гражданский долг? Оппонент убежден, что его жене “не подобает вещать перед публикой”, но ему нечем парировать возражение, что об этом пока нет возможности судить ввиду недоступности кафедры. Почтенный муж прожил жизнь с убеждением, что он глава дома, но разве из этого явствует, что он и “глава своей жены”?

Воображаемые полемические выпады, на которые следует обозоруживающий ответ, помогали Фуллер доходчиво и убедительно выразить свою главную мысль: женщины и в девятнадцатом столетии не приобщились к благодеяниям прогресса, они лишь теоретически осведомлены о дарах цивилизации. В обществе все так же, как было у примитивных народов или при блестящем дворе Людовика XIV, доминирует взгляд на женщину как на

существо, от природы предназначенное выполнять строго определенные функции, оставаясь рабыней мужчины. Необходимо от робких попыток устранения самых кричащих несправедливостей переходить к радикальному изменению принципов, на которых строятся отношения между полами. “Определите, в чем заключается истинное назначение женщины, создайте законы, которые внушили бы ей уверенность в своих правах, укрепив и сознание своих обязанностей, принимаемых без принудительности, — тогда порядки в семье и все остальное будет несложно привести в согласие с этими установлениями” (4; р. 32).

Весь смысл зарождающегося женского движения должен, согласно Фуллер, заключаться в том, чтобы добиться такого рода перемен общественной психологии, когда в женщине наконец начнут видеть “воплощение человеческой природы, интеллекта, духовности” и предоставят возможности нестесненного развития этих начал, о чем пока не приходится всерьез говорить. Через полтора века после выхода в свет книги Фуллер было предпринято немало попыток представить “Женщину в девятнадцатом столетии” ранним манифестом феминизма, однако эти статьи не ставят своей целью обосновать идею особой психологической и душевной настроенности, создающей конфликтные ситуации в отношениях между полами. Наоборот, Фуллер повсюду говорит о женщине как о воплощении “человеческой природы”: она должна обрести равные права с мужчиной именно по той причине, что обладает таким же, как и он, духовным потенциалом, наделена теми же социальными запросами.

Меж тем мужчины находятся во власти предрассудка, повелевающего считать, что женщина “создана для них”, и в силу этого они не в состоянии воспринять требования равенства как веление времени. Если что-то и делается для того, чтобы жизнь женщины не замыкалась домашним кругом, то это происходит исключительно в силу добрых личных побуждений. Однако настоящий перелом наступит не ранее того момента, когда “человечество созреет до признания правовой и личностной свободы женщин таким же естественным законом, каким эта свобода признана в отношении мужчин” (4; р. 38). Речь должна идти не об уступках, не о филантропии, а о правах, обоснованных самой природой вещей, которой резко не соответствуют бытующие законы и взгляды, — характерный для трансцендентализма ход мысли, обнаруживающей переклички с трактатами Торо даже в большей степени, чем с философскими построениями Эмерсона.

Как и Торо, Фуллер в своей важнейшей книге пытается непосредственно соотнести программные для трансцендентализма положения с насущными требованиями американской жизни, и эта

установка придает радикальное звучание доктринам, переставшим восприниматься как отвлеченные теории. Для Фуллер органичное развитие личности невозможно в условиях, когда считается неизбежным, т.е. приемлемым злом рост проституции (“нам говорят, что десять тысяч падших женщин в каждом городе это нормальное положение дела”), когда целые области интеллектуальной деятельности, например, естественные науки, молчаливо признаны находящимися за пределами женской компетенции, когда в реальной жизни женщина и в самом деле “принадлежит мужчине”, хотя должна была бы “составлять с ним органическое целое”. Образы Минервы и Аполлона, появляющиеся у Фуллер, призваны засвидетельствовать, что у древних женщина наделялась свойствами мудрости, ныне считающейся привилегией мужчин, тогда как мужчины признавали способными олицетворять красоту, что теперь трактуется как сугубо женское качество. Такого рода противопоставления, на взгляд Фуллер, безосновательны: жидкость способна отвердевать, тогда как твердая субстанция может обращаться в текучую, и точно так же, если говорить об особенностях душевного устройства, “типично женское” способно предстать “характерно мужским”.

Фуллер не оспаривает самого факта, что женщины в большей степени, чем мужчины, наделены интуитивным даром и поэтому от них скорее можно ожидать тонкой духовной восприимчивости. Но, по ее представлениям, эта диспропорция является только следствием ложных принципов, на которых строится общество, где для мужчин предусмотрены функции, требующие навыков практицизма, нередко подавляющих иные устремления и потребности души. Целостная личность будущего освободится от подобной ущербности. Может быть, прообразом такой личности следовало бы признать дочь Карла Линнея, утверждавшую, что она собственными глазами видела душу цветка, которая огненным облучком парила над красной лилией. Пусть это была лишь оптическая иллюзия, но для Фуллер обладает особой важностью сам приведенный ею “духовный факт”, тем более что речь идет о дочери выдающегося естествоиспытателя, которая и сама являлась превосходным ботаником. Вот доказательство, что нет серьезных причин противопоставлять интеллектуальное и духовное, мужское и женское, постигаемое рациональными усилиями и явленное как откровение души. В сознании человека будущего эти начала предстанут как органичное единство. И тогда “женский вопрос” окажется исчерпанным: мужчина и женщина станут естественно воспринимать себя в качестве “служителей одной веры”.

Но чтобы осуществился этот идеал, необходимо коренным образом изменить отношение к женщине, типичное для нынешнего

общества, преобразовать институт брака и семьи, высвободить интеллектуальные и духовные силы “второго пола”. Женщина должна и сама научиться воспринимать себя по-новому: как человека, способного в любой сфере действовать самостоятельно, избавившись от чувства зависимости и несвободы.

Для Фуллер высказанные в ее книге мысли не остались только теорией. Основанная на богатых наблюдениях, сделанных, в частности, во время многочисленных посещений женских тюрем, а также приютов для иммигрантов и домов призрения, книга выразила твердое убеждение ее автора в необходимости, помимо социальных реформ, изменить самосознание женщин, которые должны были стать творцами собственной судьбы. Сама Фуллер могла бы послужить им вдохновляющим примером.

Вскоре после публикации “Женщины в девятнадцатом столетии” она как иностранный корреспондент “Трибюн” уехала в Европу, где сблизилась с теми, чьи имена были символом радикальных реформаторских устремлений. Она тесно общалась с Жорж Санд и Мицкевичем, а особенно большую роль в ее судьбе сыграло знакомство с Джузеппе Мадзини, одним из лидеров итальянского освободительного движения. С этим движением оказалась связана вся ее последующая жизнь.

Летом 1847 г. Фуллер переехала в Рим, твердо убежденная, что в Италии решаются судьбы человечества. Со страниц “Трибюн” она требовала немедленного выступления Америки на стороне повстанцев, патетично обличала французскую интервенцию против Римской республики, а во время осады вечного города организовала военный госпиталь для его защитников, полностью посвятив себя заботам о раненых. Встреча с юным патриотом Джованни Оссоли (он был одиннадцатью годами младше ее) стала главным событием жизни Фуллер. Вынужденные бежать с годовалым сыном после падения Рима в июле 1849 г., супруги Оссоли обосновались во Флоренции неподалеку от четы Браунингов, избежавшей общения с ними: нескрываемая незаконная связь, которая предшествовала венчанию, шокировала даже этих приверженцев свободного романтического чувства, в свое время на себе испытавших власть публичного лицемерия.

Остракизм, которому ее подвергло флорентийское общество, был не последней причиной, побудившей Фуллер задуматься о возвращении на родину. В июне 1850 г. корабль, следовавший в Нью-Йорк, неподалеку от пункта назначения попал в шторм и затонул. Пять дней шли поиски, но на берег выбросило только тело маленького Анджело. Через два года после гибели Фуллер стараниями ее друзей-трансценденталистов вышли два тома мемуаров и статей о ней, подготовленные при ближайшем участии Эмерсона, У.Г.Чаннинга и Дж.Ф.Кларка.

В наследии Фуллер особое место принадлежит критическим эссе и статьям, представляющим собой отклики на литературные новинки. Свои эстетические верования и понимание функций критики она изложила еще в 1840 г. в “Небольшом эссе о критиках”, к которому много раз возвращалась и впоследствии, уточняя отдельные положения, но оставаясь верной основным мыслям, высказанным в этой статье.

Наиболее важным из этих тезисов стало утверждение, что критика не может оставаться “субъективной”, т.е. произвольной, выражающей только пристрастия и фобии пишущего. Эстетические идеи По, по всей видимости, остались Фуллер неизвестными, но в понимании критики между ними немало общего. Фуллер тоже видела в критике своего рода научную дисциплину, в которой существуют обязательные законы: пренебрежение ими лишает смысла сам акт интерпретации литературного произведения. Эссеистика, использующая литературу лишь с целью извлечь из нее дополнительные аргументы в поддержку “сиюминутных идеалов”, представлялась ей профанацией призвания истинной критики. Подобные комментарии “характеризуют комментатора, но и только”.

Намного значительнее выступления “толкователей”, иначе говоря, литераторов с философскими склонностями, старающихся раскрыть “содержание” произведения посредством проникновения в его мир. “Толкователи” приближаются к идеалу настоящего критика, каким он виделся Фуллер, однако им чаще всего недостает способности и желания судить труд художника по его внутренним органическим законам. Меж тем без этого навыка критика перестает быть самой собой.

Определяя сущность критики как вида литературы, Фуллер вместе с тем подчеркивала, что художественное творчество для нее, как и для других трансценденталистов, значительно в той мере, насколько оно позволяет постигать “аналогии, заключенные во вселенной..., ее абсолютные, вековечные принципы”. От критика она ожидала таких же дарований: читая произведение, он призван уловить в нем высшие закономерности, которым подчинен универсум. Эстетическое оказывалось у нее, как у Эмерсона, подчинено метафизическому, — особенность, резко отделяющая взгляды Фуллер от представлений об искусстве и о критике, сформулированных По.

Позиция Фуллер обладала своими преимуществами: она означала признание критики видом литературы, по своему значению сопоставимым с поэзией. Полное равенство между критиком и поэтом, на ее взгляд, исключается, однако критика — важное, а часто и необходимое дополнение к художественному творчеству.

Суммируя свои размышления, Фуллер заявила, что “критик должен быть не только поэтом, не только философом и наблюдателем, но фигурой, в которой соединяются все эти виды деятельности” (3; pp. 1586–1590).

На практике подобный синтез оставался невозможным. Понимая это, Фуллер ставила перед журнальной и газетной критикой скромные задачи: ей хотелось, чтобы рецензенты больше заботились о “просеивании”, а не о “клеймении” прочитанных ими книг и чтобы исчезли непререкаемые по тону суждения, основывающиеся только на вере в собственную безусловную правоту. Твердость позиции, согласно Фуллер, — не препятствие для того, чтобы по справедливости оценить аргументы критиков, совершенно иначе воспринимающих то же произведение. Фуллер призвала к терпимости и серьезному интеллектуальному диспуту, подавая пример собственными статьями, всегда корректными по интонации.

Ее представлениям о тогдашней американской литературе, однако, недоставало широты. Работа в газете означала необходимость писать “на случай”, игнорируя серьезные литературные факты и посвящая пространные материалы однодневкам, в силу той или иной причины вызвавшим повышенное внимание публики. Даже сборник критических эссе, изданный Фуллер перед самым отъездом в Европу, несет на себе следы непродуманного отбора: в него вошли статьи, посвященные мало-значительным произведениям, тогда как действительно крупные события в литературе часто оставались вне поля зрения Фуллер.

Как и другие романтики ее поколения, она размышляла над проблемой самобытности американской литературы, посвятив этой теме серию заметок и статей, напечатанных на протяжении 1845 г. в “Трибюн”. Для сборника критических статей они были переработаны и дополнены, составив пространную работу под обязывающим заглавием “Американская литература. Ее состояние в настоящее время и перспективы на будущее”.

Констатируя небеспочвенность сомнений в том, что уже существует самостоятельная американская литература, Фуллер в то же время выразила непоколебимое убеждение в том, что собственный “гений должен подняться и проявить себя в этом полушарии”, ибо невозможно воссоздать действительность Нового Света и его уже пространную историю, пользуясь для этого эстетическим языком, позаимствованным у английских авторов. Мысль, объединявшую в те годы самых разных писателей-соотечественников Фуллер, она передала поэтично и с пафосом, говоря о гении “широком и полноводном, как наши реки, цветущем, буйном и страстном, как наши необъятные прерии, уходящем корня-

ми в почву, крепкую, как скалы, на которые высадились отцы-пуритане”. Но, в отличие от Мелвилла, пять лет спустя напечатавшего статью о Готорне, где та же исходная посылка подкреплялась указаниями на реальные особенности американского чувства мира, которое находит для себя выход в художественных текстах, отмеченных неоспоримой самобытностью, Фуллер ограничилась только декларативными заявлениями относительно неизбежности нового слова, выражающего американский духовный опыт.

Это новое слово прозвучит, согласно Фуллер, не раньше, чем страна “обретет нравственное и духовное достоинство”, причем “в степени достаточной для того, чтобы ценить свободу нравственную и духовную не менее высоко, чем свободу политическую”. Самостоятельная американская литература станет реальностью лишь после того, как в сознании американцев приоритет будет отдан не материальным заботам, но “высоким сферам человеческого существования”, а значит, “родятся национальные идеи”, отсутствие которых пагубно сказывается на всей умственной жизни молодой республики. Несомненно, что эти идеи потребуют, “чтобы их облекли в бесчисленные новые, не похожие ни на какие другие формы”⁵.

Все это рассуждение очень показательное для Фуллер, у которой во главе угла неизменно находятся философские и моральные категории, а литература рассматривается как средство их обоснования или как сфера практических приложений умозрительных доктрин. Заявленный в ее программном эссе о критике принцип уважения к внутренним законам литературы в большой мере остался только декларацией. В этом смысле Фуллер, наверное, — самый прилежный и последовательный ученик Эмерсона, как бы она его ни смущала своей радикальной ориентацией, когда дело касалось политики или социальных реформ. Но, как и Торо, она сумела доказать, что философия и этика трансцендентализма отнюдь не являются абстрактными выкладками, порождением кабинетного ума. Вся деятельность Фуллер, да и сама ее жизнь продемонстрировали, что идеи, о которых спорили в кругу трансценденталистов, способны стать программой конкретных практических действий и их нравственным обоснованием, — обстоятельство, более всего остального определившее значительность фигуры Фуллер для истории американской литературы и общественной мысли.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См., например: *M. Blanchard*. Margaret Fuller: From Transcendentalism to Revolution. N.Y., 1977; *D. Watson*. Margaret Fuller. An American Romantic. N.Y., 1988.
- ² Цит. по: *M. Blanchard*. *Op. cit.*, p. 82.
- ³ Цит. по: *The Heath Anthology of American Literature*. Lexington, Toronto, 1990, v. 1, pp. 1591, 1595.
- ⁴ *M. Fuller*. *Woman in the Nineteenth Century*. N.Y., 1993, p. 3.
- ⁵ Эстетика американского романтизма. М., Искусство, 1977, с. 330.

III. ЛИТЕРАТУРА ЮГА

ЛИТЕРАТУРА ЮЖНЫХ ШТАТОВ

Особые пути формирования американской нации и государства обусловили ошутимое культурное своеобразие целого ряда регионов. Оно предопределено как разнородностью элементов, преобладавших в тех или других колониях на ранней стадии их существования, — этнических, религиозных, собственно культурных и т.п.; — так и несходством их исторических судеб после 1783 г., когда завершилась Война за независимость. Оно создано устойчивостью традиций, связанных с локальными особенностями различных штатов, прочностью или сравнительной ослабленностью пуританского влияния, спецификой решения таких проблем радикальной важности, как расовые отношения, и целым рядом других обстоятельств.

Резкое ускорение темпов социального развития в США начала XIX в., стремительность продвижения на Юг и на Запад, означавшее вхождение в американский Союз все новых территорий со своими специфическими чертами жизненного уклада и культурного менталитета, наконец, все более явственно обозначавшаяся угроза самому этому Союзу и неотвратимо приближающаяся Гражданская война, — все это придало регионализму как фактору социальной и духовной жизни страны особую важность. Регионализм в романтическую эпоху становится непосредственно важной для литературы чертой американского жизнеустройства, создавая как специфические литературные нормы, которые обладают неповторимостью для каждого культурно развитого региона, особенно для Новой Англии и для Юга, так и шире — особые модели литературного развития, долгое время сохраняющиеся в своей обособленности друг от друга и лишь на исходе столетия окончательно объединенные в рамках победившей национальной традиции.

Такой тип литературной эволюции остается, по крайней мере, для XIX столетия, специфически американским. Региональные особенности не только сообщают дополнительные оттенки общей картине, но сама картина, благодаря им, приобретает характер мозаичности: под “американской литературой” подразумевается, собственно, целый ряд явлений, лишь косвенно связанных с той основной тенденцией, которая обозначается у крупнейших пред-

ставителей раннего романтизма и писателей трансценденталистской ориентации, т.е. у тех, чей талант выпестован духовной и культурной атмосферой Новой Англии. Постепенно обозначаются как относительно самостоятельные феномены — и затем покидающие литературную сцену, когда сглаживается специфичность самого региона, — литература Среднего Запада, Дальнего Запада, так называемых средних штатов (Пенсильвании, в первую очередь) и т.п., строго говоря, не создают собственной традиции, а тем более — своей эстетической программы. Однако на какое-то время каждая из этих региональных литератур приобретает значительность, благодаря появлению достаточно ярких фигур или просто в связи с особой ролью, приобретаемой самим регионом. И поочередно каждая из них становится существенным дополнением — иногда и коррективом, — без которого невозможно понять и оценить эстетику, становящуюся доминирующей для американской литературы как целого.

Особенно весомое значение в этом контексте принадлежит литературе южных штатов. Дело не только в том, что она богаче других региональных литератур, прежде всего — в усугублявшемся на протяжении всей первой половины XIX века антагонизме Севера и Юга, который составил основной конфликт американской жизни этой эпохи. Движение истории вело к Гражданской войне, и с ее приближением в литературе, как и во всей интеллектуальной жизни США, полярность моделей социального и культурного развития, складывавшихся в свободных штатах по контрасту с рабовладельческими, становилась все более ясной. Это накладывает отпечаток на развитие литературы, придавая произведениям писателей, представлявших Юг, особенный интерес.

ЛИТЕРАТУРА “СТАРОВОГО ЮГА”.

УИЛЬЯМ ГИЛМОР СИММС. ДЖОН ПЕНДЛЪТОН КЕННЕДИ

Первая половина XIX в. и особенно несколько десятилетий, непосредственно предшествовавших Гражданской войне, были ключевыми для формирования специфически “южной” картины мира, а также элементов художественного сознания и литературных моделей, оказавших влияние на дальнейшее развитие региональной традиции Юга в американской литературе. До этого времени чисто литературных, в полном смысле художественных попыток осмысления южного опыта, связанного с институтом рабства, практически нет, хотя существуют многочисленные исторические хроники, летописная традиция, путевые заметки, и, конечно, философские и политические трактаты. Среди последних выделяются произведения тех южан, что особенно связаны с важными для нарождающейся демократической нации событиями и явлениями — революцией, принятием Декларации независимости и Конституции, — Т.Джефферсона, Дж.Мэдисона, У.Уэрта и др. Однако с первых десятилетий XIX в. Америку захватывает пафос национального исторического “мифотворчества”. Молодая нация творит свой пантеон героев (почти богов), свою интерпретацию национальной истории — в противовес европейской цивилизации.

На Юге процесс активного формирования региональной исторической “мифологии” поначалу отличается тем же экстремизмом в форсировании оппозиции свое/чужое, который присущ американской культуре в целом. Однако вскоре идея культурной “инаковости” закономерно отметит и взаимоотношения Юга и Севера. В результате попытки художественного осмысления собственной уникальности создадут фундамент так называемой “южной традиции” со всеми ее внутренними противоречиями и парадоксами.

С начала XIX в. Юг начинает активно создавать свой особый миф и свою интерпретацию истории, часто объявляя собственный вариант единственным национально значимым.

Процесс осознания Югом своего существования как уникального социально-исторического феномена, квинтэссенции амери-

канских ценностей, способствует в предвоенные годы становлению “сознания Юга”, довольно точно отвечавшего замечанию А. де Токвиля о том, что каждый американец полностью идентифицировал себя со своей страной. В культурно-историческом региональном мифе, активно формирующемся в это время, Юг выступает явно как обобщенное, даже абстрактное понятие, связанное с коллективным сознанием, в том числе и художественным. В 20–40-е годы XIX в. складывается тот иллюзорный образ, который после Гражданской войны получит название “Старого Юга”.

При этом закономерно идет переосмысление и переоценка внутренней региональной духовной эволюции в стремлении совместить ее с идеей Юга как подлинной республики, построенной по античным меркам. Само словосочетание “Старый Юг” содержит в себе зерно парадокса, присущего южной культуре и ментальности и проливающего свет на основы “южного мифа”, а значит, и южной литературы. В предвоенные десятилетия на первый план выходит мифологически пересоздаваемая давняя идея южной провиденциальности, отличной в корне от ново-английской. Рыцари, “южные кавалеры” мыслятся как потомки английских аристократов-роялистов, система рабовладения обосновывается не экономически, а прежде всего этически и философски. Она предстает (особенно у радикальных защитников Юга) воплощением идеального нравственного и социального порядка, даже залогом спасения всей нации.

Однако основная часть южан все же воспринимала Юг как традиционное общество, повернутое к ценностям прошлого. По словам Генри Джеймса, южане в первой половине XIX в. все же не могли в целом решиться на “полное интеллектуальное, нравственное и экономическое оправдание и благословение рабства”¹. Они предпочитали не оправдывать, а не замечать или идеализировать его. Поскольку настоящее едва ли предоставляло подобную возможность даже самым преданным патриотам Юга, они неизбежно выбирали в качестве воплощенного и навсегда утерянного идеала недавнее прошлое, “золотой век”, еще не знавший механизации отношений, урбанизации и духа меркантильности, с которыми они ассоциировали Север. Уже в 20–30-е годы XIX века начинается подспудно формироваться образ Юга как “обреченного” мира, поскольку его ценности в принципе не соотносимы с реальным ходом истории. Это имманентное свойство ментальности южан, оказавшее огромное влияние на формирование эстетического кода южной литературы, некоторые комментаторы впоследствии будут ошибочно соотносить с опытом Гражданской войны, воспринятой как рубеж, который разделил Юг на “Старый” и “Новый”. Кончился “золотой век” воплощенного идеала, “южный эдем”, рай на земле, и пришла уродливая материалисти-

ческая реальность современности — в частности, в форме Реконструкции.

Гражданская война, несомненно, сыграла исключительную роль, обострив специфические черты южного сознания и литературы, придав им явственный элемент трагизма. Умозрительные конфликты и противоречия предстали кровавой хроникой проигранной битвы, оказались не метафорическими. Однако этот жестокий опыт лишь завершает становление мифологем южного сознания, начавшееся еще в предвоенные десятилетия. Важнейшая из них — отказ от попыток соотнести мечту об идеале с настоящим или близким будущим (как это свойственно в целом молодой американской словесности) и приверженность к ностальгическому, ретроспективному, а порой — апокалипсическому видению. Если для всей остальной Америки “американская мечта” должна была очень скоро осуществиться в будущем, то для южан она уже реально существовала в недалеком и, увы, навсегда ушедшем прошлом.

В предвоенные десятилетия складывается целый ряд основополагающих черт южного художественного сознания. Это и амбивалентное отношение к месту, пространству, поглощающему и отрицающему время, и особый южный гротеск, непременно предполагающий парадоксальную диалектику смешного и ужасного, весьма своеобразно сочетающийся с лирическим началом, и некая обманчивость, зыбкость и “сказочность” пространства мифа, которое становится более реальным, нежели сама реальность, и получает возможность на нее активно влиять. Подспудно это связано с непосильной пока для южного сознания задачей осмысления собственной исторической судьбы, с попыткой отвернуться от реальности, подменяя ее мифом. Однако, по крайней мере, в некоторых книгах авторов-южан предвоенного периода — вероятно, помимо их воли и часто сквозь частокол архаичных эстетических форм — уже дает себя почувствовать дуализм любви/ненависти к Югу, столь многое значивший для южной традиции в будущем. Предвестия этой тональности можно распознать в плантаторской идиллии-сатире Дж.П.Кеннеди “Суоллоубарн” и в охотничьих рассказах Уильяма Эллиота.

По меткому замечанию Нила Шмитца, Юг лжет себе и другим — лжет красиво и умело, создавая даже особые “жанры вранья”². Прежде всего, конечно, речь идет о так называемом юго-западном юморе, не вполне совпадающем с эстетическим кодом “Старого Юга”, хотя и оказавшем важнейшее влияние на национальную, а не только региональную южную традицию. Но в этом контексте следует упомянуть и чисто южный феномен “плантаторской идиллии”, оформляющейся тогда же.

Последняя явно несет в себе пасторальное начало, элемент “Аркадии”, вечный и вневременной, отнесенный в неопределимое прошлое. Однако “аркадийская топка” явно не согласуется с чужеродным пасторали материальным, экономическим началом, которое напоминает о себе и в текстах, воссоздающих эту мнимую “идиллию”.

Юг отнюдь не сразу обретает единство и однородность, по сути объединившись окончательно лишь перед лицом серьезной опасности со стороны. Внутренние различия между несколькими южными моделями общественного и культурного устройства продолжают сохранять свое значение долгое время. Это не только различия между социально-политическими взглядами и жизненным укладом в разных южных штатах. Важным является и контраст между аристократическим “кавалерским” и “йоменским” фермерским идеалами, не нашедший еще сколь-нибудь адекватного выражения в литературе предвоенных десятилетий.

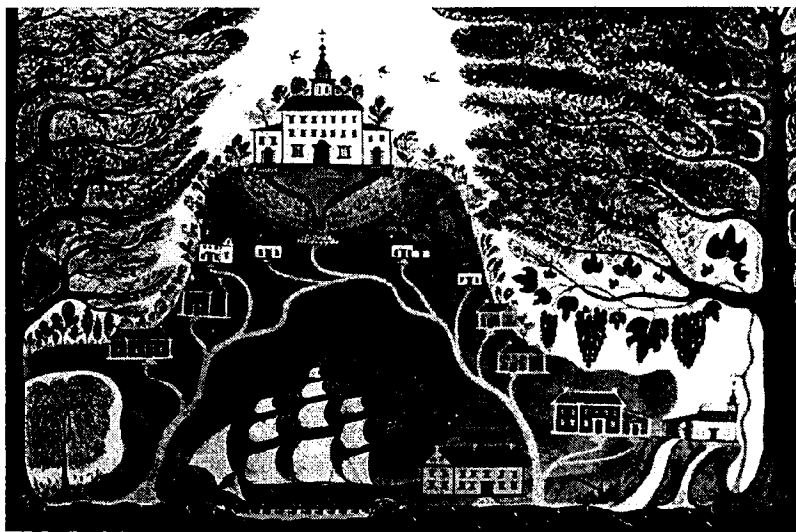
Тем не менее для северян южане становятся все более едины в своей защите “южных ценностей”, и прежде всего — оправдании рабства. После Миссурийского компромисса (1820), явившегося неудачной попыткой решить проблему бескровным путем, а также после восстания рабов под предводительством Ната Тернера (1831) рухнули надежды на добровольный отказ южных штатов от системы рабовладения. Аболиционисты усиливают свои нападки на южан. Те в свою очередь начинают интерпретировать идеи “американизма” как попытку отстоять промышленные интересы Севера за счет Юга и как посягательство на собственные свободу, права и исключительность.

В результате национальный пафос довольно резко меняется на региональный. Исследователи отмечают бросающуюся в глаза перемену: спокойный тон политических и общественных выступлений 30-х и даже начала 40-х годов десятилетия спустя уступает на Юге место истерическим призывам отказаться от всего северного. Одним из центральных положений идеологии “южности”, в противовес “американизму”, становится создание собственной литературы, которая была бы призвана защищать интересы и ценности Юга. И литературные кружки, которые формируются в это время в Балтиморе, вокруг “южного Ирвинга”, Дж.П.Кеннеди, и в Чарльстоне, вокруг “южного Купера”, У.Г.Симмса, а также Х.С.Легаре, и многочисленные южные периодические издания-однодневки вдохновляются социально-политическими, а не эстетическими или философскими материями. Ни о каких серьезных художественных достижениях говорить пока не приходится, дело ограничивается яростными протестами против культурного диктата Севера.

Особенно характерна в этом смысле позиция “Сазерн литерери мессенджер” (*Southern Literary Messenger*), журнала, созданного в 1834 г. и просуществовавшего заметно дольше других изданий (до 1864 г.). С его страниц периодически раздавались призывы к созданию южной литературы, чему должна способствовать поддержка местных авторов, стремление придать писательству более серьезный статус, требование к самим авторам выражать в своих сочинениях прежде всего интересы Юга. Постепенно “Мессенджер” переходит от регионалистского “нативистского” пафоса к откровенной апологетике всего южного и крайней непримиримости в отношении социальных и культурных институтов северян. К концу 50-х годов журнал, как и множество других южных изданий, например, редактировавшаяся У.Г.Симмсом “Магнолия” (*Magnolia*), стал образчиком посредственной литературной продукции, никак не отвечавшей региональному пафосу его передовиц, и одиозных трактатов, вроде псевдонаучного сочинения о фундаментальных расовых различиях между северянами и южанами — “прямыми потомками Вильгельма Завоевателя”. Некоторый литературный престиж “Мессенджер” приобрел лишь в тот недолгий период, когда им руководил Эдгар По.

Заведомая “заданность” творческой задачи и особенно политической позиции сообщают даже лучшим южным произведениям этого времени определенную скованность. Об этом пишет популярный южный писатель следующей, послевоенной эпохи Томас Нельсон Пейдж: “Литературные нормы не были чисто литературными, но основанными на общественном мнении, которое в свою очередь было связано с повсеместным убеждением, что существующие общественные установления нельзя было ни в коем случае подвергнуть сомнению — ни прямо, ни косвенно. В такой атмосфере литература, естественно, не могла нормально развиваться...”³. Перед южными авторами стояла вполне четко обозначенная задача — создать внеисторичный образ Юга как идеального, самодостаточного мироустройства, основанного на единственно верных принципах. Южная плантация — центральный образ в романе 30–60-х годов — выступает статичной моделью мира, подобием “пасторальной идиллии”, которую должна реализовать и вся остальная Америка.

Этот микрокосм населен символическими условными фигурами, перекочевавшими сюда из трактатов Т.Джефферсона и других южан рубежа XVIII–XIX веков. Это философ-просветитель, патриарх-хозяин плантации, фермер-йомен и чернокожий раб, который не просто стоит ниже по развитию, но и представляет собой скрытую угрозу рациональному миру и мышлению белого человека и его идеальной мировой гармонии. Чернокожему отказано в разуме, поэтому он не вправе притязать на какую-либо актив-



ПЛАНТАЦИЯ

Неизвестный художник. Ок. 1825.

ность в истории. Весь смысл такого рода мифологии будет осознан и оценен лишь южными писателями последующих эпох.

Южная традиция в первой половине XIX в. представляется явлением весьма разнородным и даже мозаичным. В чем-то ее эволюция соответствует общему ходу развития американской словесности. Так, на Юге, как всюду в Америке, в 30-е годы популярен исторический роман, а в конце этого десятилетия наступает время рассказа и малых форм, которых требовала специфика альманаха, ставшего основной издательской продукцией. Огромный поток пиратских изданий из Европы ставит перед авторами-южанами те же проблемы, что и перед северянами. Вместе с тем, постепенно начинают формироваться и специфически южные модели литературного развития.

На Юге в это время продолжает существовать видимый пласт “высокой” литературы, многим обязанной английскому Просвещению и романтизму в его ходульных формах. Он представлен весьма подражательной, хотя и не лишенной своеобразной региональной красочности лирикой, главным образом пейзажной и патриотической, а также различными вариациями на тему “плантаторской идиллии”. Последняя бытует в литературе как в форме просветительских очерков, условно связанных приемом обрамления, так и в виде романтического романа, с элементами готики, преобладанием сентиментального, а позднее и нравоописательного начала (порой не чуждого сатирических оттенков). Центральное положение занимает исторический роман с претензией на эпичность, обладающий для Юга особым значением как оптимальная литературная форма для построения ключевых мифологем.

Существуют и пласты “маргинальных” литературных явлений. Особо должны быть упомянуты, например, воспоминания чернокожих рабов, легшие в основу складывающейся афро-американской традиции. Готические бестселлеры и “женские” дидактические романы, вроде “Воспоминаний домохозяйки” (1834) К.Гилман, отличались шаблонностью приемов, рассчитанных на вкусы и пристрастия среднего читателя. Наконец, что особенно важно, на Юге (точнее, на Юго-Западе) развивается и низовой фольклор, который, начиная с 40-х годов, все активнее вторгается в “высокую” литературу. Литература соприкасается также с другими видами искусства и, в частности, с театром в его низовом, “балаганном” варианте, с музыкальным творчеством (в форме стилизованных под негритянские “minstrel shows”), откуда в “высокую словесность” перекоچуют стереотипные образы рабов и белых, из числа принадлежащих к низшим социальным слоям, а также диалект как весьма активно разрабатываемый уже в это время художественный прием. Особое значение для формирования таких специфически южных

повествовательных моделей, как сказ, “хоровое повествование” и “рассказчик, не понимающий события”, имеет газетная юмористика и фольклорные формы фронта. Здесь складывается жанровая форма небылицы, истории, обрамленной и “остраненной” речью и восприятием повествователя-аутсайдера — чаще всего носителя “нормативной” плантаторской культуры — в противовес просторечному рассказчику, повествующему о полусказочном прошлом мира, находящегося за пределами любых рациональных толкований.

В этой юмористике существует стандартный набор персонажей и ситуаций, причем хитрые и предприимчивые янки оказываются неизменно побеждены южными “простаками”. Охота, игра в карты, скачки, выпивка, любовные интрижки — вот нехитрый набор тем этой литературы. Мелкие фермеры и белые бедняки — основные герои очерков — очень мало походят на романтических персонажей “высокой” южной литературы, а изображение их жизни явно лишено эпичности, как, впрочем, и мягкого лирического начала, атрибута южной традиции в будущем. Мотивы подобных незатейливых историй и используемые в них метафоры станут золотым запасом для писателей следующих поколений. Пока же создаются архетипические образы Дэвида Крокетта (реального и вымышленного), Сата Лавингуда (придуманного Дж.В.Харрисом), капитана Саймона Саггса из Талапусы, штат Алабама (его творец — Дж.Дж.Хупер), и, конечно, героев “Сценки из жизни в Джорджии” (*Georgia Scenes*, 1835) О.Б.Лонгстрита (Augustus Baldwin Longstreet, 1790–1870), повлиявших на огромный пласт литературы — от прозы “местного колорита” до Марка Твена и Уильяма Фолкнера.

Очерки Лонгстрита были едва ли не единственной книгой, написанной автором-южанином, которую высоко оценил Эдгар По, отметивший искренний юмор и особое проникновение писателя в природу южного героя. В отличие от других “юмористов” Лонгстрит не создал запоминающегося образа повествователя — “трикстера”, подобного любителю грубых розыгрышей и автору многочисленных фронтирных афоризмов Сату Лавингуду. Рассказчики в его книге очерков — “джентльмены” Абрахам Болдуин и Лиман Холл, названные именами реальных общественных деятелей Джорджии более раннего периода, — откровенно условны. Гораздо важнее в “Сценках” нарочито сниженная панорама повседневной жизни родного штата “в первые полвека существования республики”, представленная автором с неприятным мастерством прирожденного рассказчика.

Хотя в целом южная литература в этот период главным образом рассказывает о прошлом, существуют и редкие исключения — к примеру пропагандистская антиутопия “Поборник Вир-

гинии — история будущего” (*The Partisan Leader: A Tale of the Future*, 1836) Натаниэля Беверли Такера (Nathaniel Beverley Tucker, 1784—1851). На книге стоял вымышленный год издания — 1856 (действие было отнесено на двадцать лет вперед). Схематичное, аллегорическое повествование, напоминающее не роман, а политический трактат-предупреждение о возможной гражданской войне, строилось вокруг трагической дилеммы Виргинии, оказавшейся между зловещим Севером, где властвует переизбранный на четвертый срок президент Мартин Ван Бюрен, и объединившимися остальными южными штатами. Историей из современной жизни был и эпистолярный роман У.А. Карузерса (W.A. Caruthers, 1802—1846) “Кентуккиец в Нью-Йорке” (*The Kentuckian in New York*, 1834), рассказывавший, в отличие от большинства южных произведений этого периода, о знакомстве южанина с северным, “иным” миром и непонятными для него, хотя, как оказалось, и не лишены привлекательных черт, янки.

Помимо романов, занимающих в это время первое место по популярности, пользуются успехом произведения, написанные в так называемом жанре “how-to-do-it”. К ним по форме относится вроде бы и незаметная, на первый взгляд, книга Уильяма Эллиота (*William Elliott*, 1788—1863) “Охота в Каролине — на суше и на воде” (*Carolina Sports by Land and Water*, 1846). С одной стороны, несомненна ее связь с фронтирными охотничьими “небылицами” (например, историей “Большого медведя из Арканзаса” Томаса Б. Торпа — взять хотя бы напоминающий истории барона Мюнхгаузена рассказ о том, как герой убил двух медведей одним выстрелом). С другой стороны, эту книгу не так просто отнести к юго-западной юмористике — очерки Эллиота достаточно фактографичны, просты и прозрачны по стилистике, почти лишены литературных условностей и максимально приближены к читателю. Философия охотника, изложенная автором в специальной главе, недостаточно гротескна, снижена и шаблонна, чтобы быть целиком отнесенной к небылицам и анекдотам в стиле Дэви Крокетта. Одновременно, сквозь незатейливую канву повествования, основанного на собственном опыте, проступают довольно тонкие грани социальных и культурных противоречий и дилемм современного автору Юга, развить которые Эллиот намеренно не стремится, по мнению американского критика Л.Рубина⁴, — в силу жестких литературных правил региона, налагавших абсолютный запрет на определенные темы. Стилистика очерков Эллиота ближе внешне реалистичному повествованию “местных колористов” второй половины XIX в., нежели доморощенным романтическим романам или популярным жанрам юмористов Юго-Запада. Однако фигура Эллиота остается нетипичной для его времени — не случайно этот “аутсайдер” южного литературного мира

не внял совету У.Г.Симмса заняться описанием нравов чарльстонского высшего света, вместо “охотничьих рассказней” о поимке рыбы-дьявола и “огненной охоте”.

Романтизм, который доминирует в американской литературе рассматриваемого периода, за исключением Эдгара По, чья принадлежность Югу проблематична, не выдвинул ни одного действительно крупного художника-южанина. Все же принято выделять “южный романтизм” и даже романтическую школу, отличную от “северной”. Едва ли правомерно говорить о разных вариантах романтизма, скорее давало себя почувствовать фундаментальное несходство мироощущения и жизненного уклада на Юге и в Новой Англии, сказавшееся и на характере романтической литературы. Обращает на себя внимание и более выраженная архаичность художественных средств “южного романтизма”, более явная зависимость от европейских литературных норм. С некоторыми оговорками, можно утверждать, что “южный романтизм”, в отличие от ново-английского, в целом не отличается интересом к философской, онтологической и теологической проблематике и строится главным образом на историческом, региональном мифе в его разных вариациях — от “мифа кавалера” до “плантаторской идиллии”. Вот отчего важнейшую роль приобретает в нем исторический роман.

Хотя роль первопроходца, снискавшего славу “американского Вальтера Скотта”, принадлежит Ф.Куперу, именно Югу оказался особенно созвучен жанр романтического исторического романа. В произведениях Скотта американцев привлекало ярко выраженное национальное начало, интерес к изображению характерных местных черт жизни и нравов Шотландии и внимание к недавнему прошлому (что было особенно актуально для молодой страны). Южан же особенно притягивала в романах Скотта романтика рыцарства (южный “миф кавалера” довольно органично срастается с рыцарским мифом Скотта) и ностальгическое восприятие недавнего “золотого века” как хранилища региональных, семейных и клановых традиций.

Среди прототипов исторического романа, предшествующих активному влиянию традиции Скотта на Юге, обычно выделяют “Письма британского шпиона” (*Letters of the British Spy*, 1803) известного общественного и политического деятеля Уильяма Уэрта (William Wirt, 1772–1834), прекрасную биографию которого через некоторое время напишет посвятивший ему свою книгу “Суоллоу-Барн” Дж.П.Кеннеди, и “Долину Шенандоа” (*The Valley of the Shenandoah*, 1824), написанную профессором “моральной философии” Джорджем Такером (George Tucker, 1775–1861). В обоих произведениях авторы обращаются к стандартному сюжетному ходу — аутсайдер приезжает на Юг и сталкивается с незнакомым

ему образом жизни “идеальной плантации”, чтобы принять или отринуть его. Выбор решается в пространных дискуссиях с патриархом-хозяином плантации о преимуществах и недостатках южного жизненного уклада. Повествование Такера, кроме того, отличалось несколько наивным, наглядным дидактизмом. Его герой-янки, выступавший против рабства, оказывался негодяем, соблазнителем, убийцей и алкоголиком, в противовес идеальному во всех отношениях южанину.

Явно выраженное свойство всей молодой американской словесности — стремление к эпичности — также нашло свой отклик в интересе к романам в духе Скотта. Купер, а за ним и его главный южный последователь У.Г.Симмс, выделяли как ключевую для Скотта категорию “*vraisemblance*” — “правдоподобие”, в котором особенно важным становилось столкновение реального и воображаемого, способность писателя, не ограничиваясь историческими фактами, добиться их эпического осмысления.

Характерное для Скотта стремление разграничить роман и “го-тапсе”, как и особая значительность эпического элемента в историческом повествовании, получили развитие в творчестве и эстетике Уильяма Гилмора Симмса (William Gilmore Simms, 1806–1870) — первого профессионального писателя Юга (для того времени типичнее фигуры южан-юристов, которые лишь иногда оставляли свою контору, чтобы заняться сочинением романов). Симмс был необычайно плодовитым и разносторонним автором (ему принадлежит более 80 томов поэзии, прозы, драматургии, литературной критики, исследований по истории и географии, биографических сочинений). Он был редактором более чем десятка южных периодических изданий, включая журналы “Магнолия” и “Сазерн куортерли ревью” (*Southern Quarterly Review*). Однако, его литературная репутация сегодня в основном зиждется на двух циклах исторических романов. Во-первых, это повествования из жизни пограничья и удаленных уголков Миссисипи, Алабамы, Джорджии. К их числу относятся романы “Гай Риверс” (*Guy Rivers*, 1834), “Ричард Хердис” (*Richard Hurdis*, 1838) и “Гончие границы” (*Border Beagles*, 1840). Во-вторых, — более обширный цикл из времен колониальной эпохи и революции, над которым Симмс работал около 25 лет. Среди наиболее интересных произведений в этом ряду выделяются “Кэтрин Уолтон” (*Katharine Walton*, 1851), “Лесная наука” (*Woodcraft*, 1854), “Мародеры” (*The Forayers*, 1855), “Юто” (*Eutaw*, 1856). В некоторых случаях он успешно объединяет эти две темы, как например, в одном из самых известных своих романов, “Йемасси”.

Симмс — весьма репрезентативная фигура, не только для южной литературы 30–60-х годов XIX в., но и для нарождающейся в тот период национальной литературной традиции. В этом

смысле важным представляется его вклад в разработку идеи “американизма” в литературе в его взаимодействии с региональными аспектами и связанная с этим (хотя не вполне самостоятельная) эстетическая теория жанра исторического романа как американского варианта эпоса. Часто цитируемый типично “нативистский” тезис Симмса о необходимости отказаться от английских образцов и воспеть родные леса, поля, реки, болота с тем, чтобы создать подлинно национальную литературу как важное средство формирования национального самосознания⁵, а также его мнение о том, что в подлинном смысле национальным писатель может стать лишь будучи региональным автором (5; с. 69-70), через несколько десятилетий будут взяты на вооружение последователями Симмса — “местными колористами”, причем как на Севере, так и на Юге.

Политические взгляды и общественная деятельность Симмса надолго определили и отношение к его творчеству, и его нелегкую личную и писательскую судьбу. В 30–40-е годы Симмс поддерживал тесные связи с писателями Нью-Йорка — в частности, с Брайантом, Ирвингом, Э.Дайкингом, активно публиковался в тамошних издательствах и принимал участие в деятельности сначала “Никербокера”, а затем “Молодой Америки” (его сборник критических статей и рецензий с программной работой “Об американизме в литературе” воспринимался в свое время даже как “манифест” этого движения⁶). Но затем Симмс постепенно переходит к резко сепаратистским взглядам и с конца 40-х годов занят активной апологетикой Юга как особой нации, что надолго создало весьма негативное отношение к его деятельности. Однако, несмотря на то, что в эволюции Симмса, как и ряда других южных авторов, экстралитературные, политические причины играли слишком непосредственную и существенную роль, неправомерно игнорировать собственно эстетическую эволюцию писателя, не всегда и не вполне совпадающую с движением его социальных взглядов. И прежде всего необходимо отметить, что постепенно Симмс преодолел категорическое неприятие бытового романа из современной жизни, отказался от абсолютизации жанра “гомансе”, как он его понимал в 30-е годы, и стал уделять больше внимания нравоописательным, мягко-сатирическим элементам повествования, атмосфере “местного колорита” и особенно смеховому началу, связанному с попытками писателя ассимилировать традицию юго-западного юмора — эти попытки особенно заметны в поздних романах и новеллистике.

Как и другие американские авторы, Симмс был вынужден переключиться в конце 30-х годов с невыгодных издателям романов на новеллы и повести. К 50-м годам относятся наиболее весомые достижения Симмса в художественной разработке малых

жанров. В это время созданы самые удачные из его рассказов, которые многим обязаны образному ряду и сюжетным архетипам юго-западной юмористики (так, хитрый янки неизменно оказывается посрамлен “смышлеными” и остроумными “простаками”-южанами — Пэдди Макгэном, Лысым Биллом, хитрецом Острые Удила и другими⁷).

Характерной чертой Симмса, как и большинства южан, была раздвоенность: он был привержен и северному эгалитаризму, демократизму, и южным кастовым ценностям, его тяготила невозможность и одновременно необходимость занять четкую позицию по отношению к Югу и к Америке. В случае с Симмсом эта дилемма приобретала вполне реальные очертания. Он был сыном коммерсанта ирландского происхождения, т.е. человека, не вполне отвечавшего южным критериям аристократизма, и знатной виргинки. Долгое время (до своей второй женитьбы на дочери богатого плантатора) этот бывший помощник аптекаря и не слишком удачливый юрист не мог претендовать на достаточно высокое место в обществе Чарльстона (Южная Каролина). Но с другой стороны, эта раздвоенность оказалась и в чем-то плодотворной для Симмса. Он совмещал интерес к революционному прошлому родного штата, привитый ему еще в детстве, с интересом к жизни фронта, и особенно индейцев, быт которых он мог наблюдать во время нечастых поездок к отцу на Юго-Запад. Индейская тема и особенно попытка объективного осмысления конфликта “цивилизации” и “дикости” станет одной из доминант творчества Симмса, и здесь он оказался во многом наблюдательнее Купера. На фронтире Симмс знакомится и с прототипами своих будущих персонажей — лесорубов и сплавщиков леса Джорджии и Каролины, нелюдимых горцев и загадочных искателей приключений с темным прошлым, разбойников и контрабандистов, которые оживят его романы из жизни “пограничья”.

Тот вариант исторического романа, который пропагандирует и пытается культивировать в собственном творчестве Симмс, а одновременно с ним и еще ряд авторов-южан, отличен и от готорновского, и от куперовского. Не случайно автор “Алой буквы”, прочитав статью Симмса о четырех основных эпохах американской истории и их художественном осмыслении в литературе и искусстве (1846), нашел предложенные Симмсом темы исторических романов и их эстетическое наполнение безнадежно устаревшими, “отлитыми тридцать лет назад”⁸ (ведь вышедшие практически одновременно, в 1851 году, “Алая буква” и очередной “революционный” роман Симмса, “Кэтрин Уолтон”, словно принадлежат разным эпохам). Дело здесь, конечно, — прежде всего, в слишком явном несоответствии масштабов творческой личности Готорна и Симмса. Важно, однако, отметить, что роль

Симмса в формировании южного эстетического кода далеко не очевидна. Те якобы специфически южные черты стиля Симмса, которые предвосхищают “южную готику” последующих эпох, скорее связаны с его общей ориентацией на вкусы среднего, неприязнательного читателя — любителя ужасов, кровавых тайн и жестокостей, и с явным влиянием европейского готического романа. Этим, по преимуществу, объясняется и его интерес к пограничным, аномальным психическим состояниям, психологии преступления (Симмсу в частности принадлежит целый ряд произведений, специально посвященных этой теме — начиная с его первой повести “Мартин Фэйбер” (*Martin Faber*, 1833), благосклонно отмеченной Эдгаром По, и до мрачного романа о любовной драме и убийстве 1842 г., “Бошамп” (*Beauchamp*), основанного на реальной трагедии, случившейся незадолго до этого в Кентгукки). Симмсу, в отличие от По, вообще не удавались попытки интроспекции и подробного описания внутреннего мира героев.

Напряженность сюжета, занимательная интрига, нередко предельная драматизация повествования (когда, по его собственному замечанию, “события следуют одно за другим по пятам”⁹) для Симмса были всегда важнее и интереснее, чем личности персонажей. Писатель считал, что литература призвана прежде всего развлекать, хотя при этом еще и наставляя. Потому мелодраматический сюжет, с обилием чудесных совпадений и порой дешевых эффектов, на безвкукусность которых сетовал По (когда зло оказывается своевременным и по заслугам наказано, а добро в лице идеальных героев вознаграждено), был для него важнее метафизической проблематики, о которой он в сущности и не помышлял.

Следуя непреложным для него канонам жанра исторического романтического романа, Симмс обращался к довольно схематичному принципу контраста, согласно которому он и группировал в своих произведениях различные общественные и политические силы. В центре повествования неизменно оказывались противостояние и конфликт не индивидуальных, а общинных, региональных, клановых интересов.

При этом Симмс живо интересовался проблемами повествовательной техники, композиции и сюжетосложения. Он сравнивал писателя с “каменщиком, плотно пригоняющим один элемент повествования к другому в слаженном и едином движении всех сюжетных элементов к развязке”¹⁰.

И все же было у Симмса многое и от Юга, причем не обязательно романтическое в своей основе, скорее — осознанное пока лишь в жестко, даже примитивно понятых категориях господствующей традиции. Речь идет о южном чувстве места, о живом прошлом, прорастающем в настоящее, тонком ощущении времени и временной перспективы вообще, о стремлении скрупу-

лезно передать мельчайшие, конкретные особенности и детали в поведении героев и описании событий, с постоянно повторяющейся мыслью об уникальности Юга как цивилизации. Все это не в полной мере соответствовало жанру романтического исторического романа в чистом виде, так что очень скоро — вначале, возможно, и помимо воли автора — к нему начали примешиваться элементы нравоописания и образность низовой культуры. Нередко они приходили в столкновение с теми формальными требованиями, которые сам Симмс выдвинул в качестве основных для исторического романа в ряде статей и в предисловии к роману “Йемасси”.

Там содержатся его (не слишком оригинальные) размышления об историческом романе как современном варианте эпоса, стоящем, в отличие от презрительно отвергаемого писателем приземленного нравоописательного романа в духе Фильдинга и Ричардсона, ближе к древним эпическим образцам, а также к поэзии (9; pp. 5-6). Большинство эстетических суждений Симмса было вариацией идей европейских авторов, в частности, Кольриджа, Карлейля, шотландских критиков школы “здорового смысла” и, конечно, В.Скотта. Вслед за ним Симмс считает художника истинным историком, интересующимся не реальными фактами, а скрытыми мотивами и пружинами человеческих поступков; скелет истории облекается плотью вымысла с тем, чтобы создать идеальное соотношение воображаемого и реального. Исторический роман становится для писателя жанром пластичным, поистине широким, совмещающим лучшие достижения эпоса, лирики и драмы (6; pp. 74-75). Эти рассуждения звучали в унисон с тогдашними призывами сотворить национальный американский пантеон героев и “богов”, равноценный греческому. Для этого требовалось обратиться к ранней истории собственной страны. Правда, в этом отношении Симмс уступает Куперу, поскольку ему не удалось создать ни одного запоминающегося, нестереотипного героя, подобного Натти Бампо. За это его часто упрекали критики, а он оправдывался тем, что все в его произведениях взято из реальной жизни и реальной истории, как того и требовало по-прежнему господствовавшее строгое литературное правило (впрочем, приверженность Симмса фактам, подтвержденным источниками, и впрямь была нехарактерной для сочинителей популярных романтических романов). Согласно его разъяснениям, романист должен показать жизнь во всех ее противоречивых проявлениях, ничего и никого не выпячивая и не принижая: тем самым добро и зло будут показаны в их истинном соотношении, а картина получит необходимый нравственный заряд. Правда, это намерение едва ли успешно воплощалось в романах Симмса, представляющих собой образцы неканонической жанровой формы, попытку

воплотить романтический универсалистский идеал литературы, который оказывался в значительной степени мертворожденным. Отсюда и зазор между теоретическими взглядами Симмса и их практическим воплощением.

Несмотря на кажущееся тематическое и жанровое разнообразие романов Симмса, все они построены по сходному композиционному принципу параллелизма или контраста, выдерживаемому на нескольких уровнях повествования. В “революционных” романах герои-патриоты противопоставлены малопривлекательным британцам. Любовные истории главных героев, перемежающиеся пространными и утомительными описаниями батальных сцен, неизменно точно повторяются в сюжетных линиях, обрамляющих основное действие, разрешение любовного конфликта идет параллельно с успешной политической борьбой недавно доказавших в реальности свою правоту исторических сил.

В “романах пограничья” читатель встречается с иным контрастом — жестокий и даже кровавый, анархический мир фронта, нередко ассоциируемого с преступлением, противопоставлен размеренному, “законному” социальному порядку старого южного плантаторского общества. Стандартный для этой группы произведений сюжетный ход состоит в том, что носитель плантаторской южной культуры приезжает на “дикий” Юго-Запад, где и сталкивается с мироустройством, враждебным его системе ценностей. Вольница фронта, описанная автором весьма красочно, хотя и не всегда правдоподобно — все эти золотоискатели, шулеры, мародеры, контрабандисты, владельцы таверн, вроде ходульного злодея Уота Манро, — в какой-то мере, видимо, влекла Симмса. Уже в первом, еще очень слабом романе “Гай Риверс” он создает интригующий и противоречивый образ жестокого разбойника (его даже называли местным вариантом Робин Гуда, только не благородного), который в прежней жизни был преуспевающим юристом, образованным человеком, в какой-то мере философом, а теперь активно противопоставлен обществу, возможно, и подтолкнувшему его на путь перерождения. Интересно, что прототипом романтического злодея Фостера, фигурирующего в нескольких “романах пограничья”, была реальная личность, известная под кличкой “преподобный дьявол”, — она наводила ужас по берегам Миссисипи всего за два десятка лет до появления книги Симмса.

Вообще же персонажи Симмсу удавались меньше, чем интрига. Единство цикла его “революционных” романов обеспечивается в сущности только общностью фабулы, а не слабо индивидуализированными героями, которые порой сливаются в одно лицо. Особенно это касается главных персонажей, в большей мере отвечающих романтическим стереотипам (полковник Уолтон, его дочь Кэтрин и ее возлюбленный, майор Синглтон). Гораздо более

индивидуализированы второстепенные, низовые герои “революционного” цикла Симмса, в значительной степени связанные с миром юго-западной юмористики, хотя много в них и чисто литературного, заимствованного из европейской традиции и плохо пригнанного к национальному материалу. Прежде всего это касается лейтенанта Порги и его верного раба Черного Тома. В романе “Лесная наука” “эпикурец” Порги занимает едва ли не центральное место. Фигура этого “двойника Фальстафа” — одна из самых удачных у Симмса, хотя до Натти Бампо и даже Робинсона-Подковы из одноименного исторического романа Дж.П.Кеннеди ему все же далеко: это слишком плоскостной и предсказуемый персонаж. Однако, на роль привлекательного южного героя — настоящего “кавалера старой Каролины”¹¹ — Порги вполне подходит. В отличие от готических “романов пограничья” с их в целом жестоким и страшным образом фронта, образ “границы” в поздних “революционных” романах Симмса предстает сниженным и даже плутовским — по верному наблюдению В.Л.Паррингтона¹², во многом благодаря Порги и подобным ему пикарескным героям. Его взаимоотношения с рабом Томом, отказавшимся от предложенной хозяином вольной, с одной стороны, представляют собой типичную для Юга апологетику любви раба к господину. С другой стороны, в словах Тома, утверждающего, что его хозяин принадлежит ему не в меньшей мере, чем сам он — хозяину, и что от своего раба хозяину не получить свободы никогда, как бы случайно прорывается парадоксальность южного менталитета, для которого одинаково характерны и рациональные построения белого господина, и иррациональное сознание раба, интерпретирующего южный миф по-своему. Таких “прорывов” от мифа к реальности в романах Симмса не так много, но тем они ценнее.

В целом, эволюция “революционного” цикла Симмса идет по пути все большего отхода от чисто исторического эпического повествования (примером которого может послужить первый “революционный” роман “Патриот” (*The Partisan*, 1835; обычно, название романа было принято переводить как “Партизан”) к нраво-описательному и даже сатирическому повествованию, которое преобладает в поздних романах — “Кэтрин Уолтон” и особенно “Лесная наука”. Схематизм в противопоставлении основных социальных и политических сил уступает здесь место более широко и полно очерченной панораме чарльстонского общества во время и после британской оккупации, что позволяет автору внести свой вклад и в традицию южного “плантаторского романа”.

“Йемасси” (*The Yemassee*, 1835) — пожалуй, самое характерное для Симмса произведение, объединяющее в себе практически все те разнородные элементы, к которым автор обращался в других

романах. Особенно интересно оно трактовкой индейской темы, всегда занимавшей Симмса. Ему принадлежит статья “Литература и искусство среди американских аборигенов” (“Literature and Art among American Aborigines”, 6; pp. 128-147), в которой говорится, что индейцы — идеальный материал для национального американского эпоса, подчеркивается поэтичность и образность их фольклора, откуда мог многое почерпнуть автор исторических романов (сам Симмс обращался к индейским легендам и в своем сборнике рассказов “Вигвам и хижина” (*The Wigwam and the Cabin*, 1845). Симмс отмечал также, что богатейший пласт индейской культуры, практически не освоенной американскими писателями, предоставляет полную свободу творческого полета. Наивно было бы ожидать от Симмса достоверности изображения индейцев, однако, он пытался избежать и явной тенденциозности, с которой они воспринимались в тогдашней литературе. Наряду с хрестоматийными образами “благородных дикарей” и их антиподов “грязных краснокожих”, в “Йемасси” есть и действительно индивидуализированные персонажи-индейцы. Это сын вождя племени Йемасси — Оконестога, предавший интересы соплеменников ради благ белой цивилизации, и особенно его мать — Матиуан, трагически переживающая предательство и казнь сына.

Южная плантаторская этика и “миф кавалерства”, резко противопоставленные “северным” ценностям, в “Йемасси” несколько сглажены, в отличие от поздних “революционных” романов Симмса, являющихся от начала и до конца лояльными лишь по отношению к Югу, искажающих историю борьбы за независимость, так что ведущая роль отводится южным штатам. Правда, и в “Йемасси” довольно заметен контраст между реальным историческим лицом — губернатором Крейвеном, типичным “южным кавалером”, и нелюбимым Симмсом Кромвелем, как и противопоставление ряда малопривлекательных персонажей-пуритан южным патриотам.

Парадокс жизни и творчества Симмса довольно точно уловил У.Д.Хоуэллс, заметивший, что в целом “личность этого писателя интереснее и богаче его произведений”¹³. Действительно, Симмс интересен прежде всего как переходный культурный феномен, стоящий между Просвещением, романтизмом и приверженцами эстетики “местного колорита”, между Севером и Югом, между откровенной развлекательностью и еще неумелыми и робкими попытками более глубоких исторических обобщений. В судьбе писателя, как в зеркале, отразились противоречия и конфликты его сложной эпохи.

Помимо самого Симмса, южный вариант романтического исторического романа разрабатывался еще целым рядом писателей. Среди них выделяется имя виргинца Уильяма А.Карузерса, из-

вестного прежде всего как автор романа “Виргинские кавалеры, или Джеймстаунский отшельник” (*The Cavaliers of Virginia; or, The Recluse of Jamestown, 1834–1835*), где содержится одна из первых художественных обработок мифа о виргинских кавалерах и аристократических семьях Виргинии. Несмотря на композиционную рыхлость и стилистические несовершенства, этот роман затрагивал некоторые из центральных тем южного художественного сознания последующих эпох, и прежде всего — мотив скрытой, подавленной вины и ответственности за грехи предков.

Карузере был горячим приверженцем идеи богоизбранности Америки и историческую судьбу Виргинии считал квинтэссенцией миссии всей страны. Отсюда и эпические мотивы в трактовке не слишком примечательного на первый взгляд восстания “виргинского кавалера” Бейкона 1676 г. “Рыцари золотой подковы” (*The Knights of the Golden Horse-Shoe, 1841*) — своеобразный американский вариант романов о Святом Граале, продолжают начатую Карузере попытку создания эпоса Виргинии и повествуют, опять-таки в возвышенных, провиденциальных тонах, об экспедиции губернатора А.Спотсвуда на Блу-Ридж и в район Великих озер в 1716 г. Живо изложенная автором легенда о золотых с рубинами подковках, талисманах рыцарей-сподвижников Спотсвуда, оказалась настолько живучей, что перекочевала в местный фольклор и долго еще вдохновляла на поиски кладоискателей и любителей романтики.

Постепенный переход к изображению нравов даже в историческом романе, сращение жанра “плантаторской идиллии”, осознаваемой автором несколько иронически, и собственно исторического повествования наглядно видны в произведениях младшего современника Симмса, виргинца Джона Эстена Кука (*John Esten Cooke, 1830–1886. “Виргинские комедианты” (The Virginia Comedians, 1854)*) переносят читателя в колониальную Виргинию предреволюционной поры, резко противопоставляя различные общественные слои и прежде всего довольно негативно изображенную аристократию (в лице испорченного и эгоистичного Чэмпэ Эффингема) и среднее йоменское сословие, представленное идеализированными до декоративности, благородными братьями Уотерсами, выразителями демократического духа новой эпохи в истории Виргинии и всей страны. Выход Кук ищет в компромиссе, как будут делать позднее и Т.Н.Пейдж, и Дж.В.Кейбл. Поэтому роман заканчивается символическим — и буквальным, брачным — союзом аристократии и демоса.

Но особенно интересными и во многом полемичными по отношению к творчеству Симмса оказались два исторических романа уроженца Мэриленда Джона Пендльтона Кеннеди (*John Pendleton Kennedy, 1795–1870*), чье скромное по объему творче-

ское наследие оказало серьезное влияние на развитие южной традиции. Юрист, политик, удачливый бизнесмен, общественный деятель, всегда выступавший против южного сепаратизма, Кеннеди, как и Симмс, был сыном ирландского иммигранта-коммерсанта и виргинки знатного происхождения. Житель пограничного штата Мэриленд, он чувствовал столкновение двух культур, двух образов мыслей, не менее остро, чем “настоящий” южанин Симмс. В отличие от Симмса, Кеннеди никогда не считал писательство серьезным или тем более основным для себя делом, не притязая на создание национального эпоса. Тем не менее, он охотно помогал начинающим авторам, в том числе и Эдгару По, собрал вокруг себя литературный кружок, неоднократно встречался с Теккереем и даже был его “американским консультантом” при создании “Виргинцев”. В личности и творчестве Кеннеди слились Просвещение и романтизм. В частности, это проявилось в его исторических романах, с их просветительской верой в доброе начало, заложенное в человеке, с идеей прямой связи доброты, нравственности и интеллекта, с отзвуками просветительского рационализма, дающего себя почувствовать параллелями и контрастами, определяющими характер изображения героев и ситуаций.

Наиболее известный и удачный из двух исторических романов писателя, “Робинсон-Подкова” (*Horse-Shoe Robinson*, 1835), явился типичным примером литературы “нативизма”. Автор заявляет в предисловии о том, что он “недостойный представитель многочисленного и трудолюбивого племени хроникеров”¹⁴, стремящегося извлечь на свет божий и запечатлеть красочные романтические черты эпохи революции. Роман интересен прежде всего образом кузнеца Робинсона, человека фронта, своеобразного южного варианта куперовского Натти Бампо. Как и Симмса, Кеннеди, безусловно, влечет романтика и героика времен революции (примерно в это же время и, как полагают некоторые исследователи¹⁵, позаимствовав у Кеннеди идею создания революционной эпопеи, начинает с “Патриота” (1835) свой цикл “революционных” романов Симмс). Творческие устремления Кеннеди, его подход к материалу заметно отличались от методов автора “Йемасси”. Кеннеди с самого начала привлекал роман нравов — как из современной, так и из прежней жизни: назидательный и мягко-сатирический не в меньшей мере, чем развлекательный. Он стремится к изображению индивидуализированных героев, а не плоских и часто избитых “типажей”, порой и в ущерб интригующему развитию фабулы. Кеннеди был в меньшей мере, чем Симмс, обязан Вальтеру Скотту, скорее вдохновляясь примерами елизаветинцев, Шекспира, Сервантеса, но прежде всего — творчеством писателей эпохи Просвещения.

Сюжет и некоторые герои “Робинсона-Подковы” были знакомы писателю, чьи предки со стороны виргинских Пендльтонов в свое время отличились в революционных баталиях. Существовал и реальный прототип Робинсона, старый ветеран, с которым Кеннеди свела судьба в 1819 г. в Южной Каролине. Неизвестно, поведал ли он на самом деле автору многое из того, что описал потом Кеннеди в романе, и насколько близка была речь реального Робинсона к выговору кузнеца Подковы и его доморощенным, составленным из разных “осколков” словечкам — почти в духе Натти Бампо (“contwistification”, “obstrepolous”). Раздражающее сегодня читателя нагромождение диалектизмов (оно к 70-м годам XIX в. войдет в моду вместе с потоком произведений “местного колорита”), по мнению современных исследователей, имело источником не речь реальных людей, а грубые стереотипы театральных фарсов того времени.

Робинсон — “низовая”, менее поэтичная (и в какой-то мере менее отмеченная романтическими штампами) фигура, чем Кожаный Чулок Купера. Весьма отличен он и от более однозначной фигуры лейтенанта Порги в романах Симмса. Есть в этом образе некий весьма реальный, не стилизованный дух свободолюбия и даже анархии, выражение тех черт “нового человека”, создаваемого национального героя, которые вызывают у Кеннеди восхищение, но одновременно и тревогу. Безжалостно и бесповоротно рвет подобный герой с прошлым и с традицией, отказывается признавать порядок и авторитет. И хотя именно Робинсон, а не шаблонный мелодраматический идеальный герой, в самом начале действия предусмотрительно устраненный автором, становится подлинным двигателем сюжета, катализатором событий, Кеннеди показывает, что эта привлекательная, но в сущности незрелая личность, символ страны-подростка, может натворить много бед.

Казалось бы, в полном соответствии с каноническим романом, очерченным Симмсом, Кеннеди выстраивает свое повествование по принципу контраста: двух миров, двух образов жизни, двух систем ценностей, прошлого и будущего, милой сердцу старины, интересов “малой родины” и еще очень аморфных и неведомых идеалов нарождающейся нации. Отсюда и некоторый схематизм в группировке и особенно в изображении внутреннего мира персонажей, зажатых в тиски этого конфликта. Причем ощущение раздвоенности, пронизывающее атмосферу романа, было навеяно скорее всего современностью, как ее воспринимал Кеннеди. В “Робинсоне-Подкове” были все атрибуты занимательного исторического романа — начиная с ходульной любовной интриги, в которой главная роль принадлежит ангелоподобной героине, разрывающейся между отцом-тори и возлюблен-

ным-патриотом, и до искрометных описаний партизанских вылазок в стан “врага”.

Существенны для романа впрямую излагаемые автором мысли об устройстве нового демократического общества, которое должно было, обуздав вольницу фронта, вместе с тем сохранить его энергию и жизнелюбие, способные дать важный импульс развитию Америки в будущем. Сквозь мелодраму и условности исторического романтического романа с неперменным счастливым концом пробивалось уже отличавшее Кеннеди понимание несоответствия между представлениями революционеров о свободном обществе, за которое они боролись, и реальными результатами их деятельности. Вот отчето особую важность приобретала для автора историческая судьба Юга, необходимость для южан сделать выбор в пользу национальных интересов — для собственного сохранения и возрождения. Кеннеди, следуя во многом романтическим представлениям об истории, стремился понять “дух эпохи” и оценить, насколько возможно объективно, направление развития зарождавшейся американской нации и культуры.

Второй исторический роман Кеннеди, “Калека Роб” (*Rob of the Bowl*, 1838) гораздо ближе к романам Симмса: он в большей степени мелодраматичен, но со стороны фабулы более увлекателен. Здесь автор еще глубже погружается в национальную историю, на сей раз колониального периода, и реконструирует жизнь Мэриленда в 80-х годах XVII в., в частности столкновения между протестантами и католиками в бывшей столице колонии. В романе есть, кажется, все для привлечения внимания читателя: влюбленный пират, похищающий прекрасную героиню, и герой загадочного происхождения, контрабандисты и индейцы, дуэли и любовные сцены, удивительные совпадения и неожиданные фабульные повороты. Есть и реальные исторические лица, хотя и представленные в соответствии с романтическими канонами, как, например, лорд Балтимор и его великолепная свита. Кеннеди, по-видимому, стремился создать мэрилендский аналог романтического мифа о виргинских кавалерах. Есть, наконец, в романе, не случайно названном несколькими исследователями “сатирой”, и гротескный пласт, в какой-то мере сближающий эту книгу с поздними произведениями Симмса.

Однако имя Кеннеди оказалось прочно связано в истории южной литературы прежде всего с другой книгой, сыгравшей важную роль в оформлении жанра “плантаторской идиллии” и мифа “южного кавалера”, а также в разработке ряда художественных образов и повествовательных приемов, которые оказали определенное влияние на дальнейшее развитие региональной традиции. Речь идет о книге очерков, связанных между собой лишь подобием сюжета, “Суоллоу-Барн” (*Swallow Barn*, 1832). Она на-

мечала неосновную на тот момент ветвь развития “плантаторской идиллии” (как в жанровом, так и в содержательном смысле), которая получила развитие в литературе Юга лишь спустя довольно значительное время. Преимущественно же “плантаторская идиллия” находила тогда выражение в форме занимательного исторического (реже нравоописательного) романа в духе Скотта, о чем говорят вышеназванные произведения Кука и особенно Карузерса.

В “Суоллоу-Барн”, кроме того, еще сильнее, чем в исторических романах, проявилась связь Кеннеди с Просвещением (в частности, его увлечение Л.Стерном и английскими эссеистами XVIII в.) и влияние Ирвинга (книгу нередко сравнивают с очерками “Брейсбридж-Холл”). Практически никто до Кеннеди не пытался совместить эту жанровую форму с национальным материалом. Автор стремился к этому сознательно, со свойственной ему лукавой скромностью указав в предисловии к очеркам, что в его книге не стоит искать особой “философии и глубины наблюдений” и что от него требовалось лишь верно, точно и “правдиво” описать весь тот богатый, “удивительный, гротескный и порой странный материал”¹⁶, который открылся ему на Юге. Другое дело, что при этом просветительское эссе обрело новые качества, так что опыт Кеннеди оказался важен для американских “регионалистов” последней трети XIX в. (таких, как К.Ф.Вулсон, С.О.Джуитт и др.), когда они описывали странные, удаленные и неизвестные уголки все более унифицирующейся Америки. Интересно, что подобные сожаления по поводу стирания региональных различий высказывал и сам Кеннеди уже в 30-е годы (16; р. 7), тем самым подтверждая, что ностальгический южный миф и южное сознание всегда воспринимают прошлое как лучшее. Была, однако, и реальная подоплека, объяснявшая появление на страницах “Суоллоу-Барн” описаний полуразрушенных и заколоченных плантаторских домов, перекликающихся со скоттовскими описаниями живописных руин — на их отсутствие в Америке сетовали все романтики. Обеднев в результате революции, многие виргинские аристократы подались на Запад, и поэтому Виргиния описываемого Кеннеди периода, действительно, являла картину, способную вызвать мысли о средневековых развалинах. Очерки “Суоллоу-Барн” были восприняты современниками, жаждавшими подлинно национальной литературы, весьма благосклонно, как еще одна (помимо Купера и Ирвинга) удачная попытка найти привлекательные стороны в “обыденной” деревенской жизни и представить ее с мягким юмором, не без патриотического пафоса.

Персонажи, населяющие этот мир, имеют мало общего с холодными героями мелодраматических популярных повествований того времени. Правда, их портреты тоже откровенно шаблон-

ны, но при этом часто гротескны, мягко снижены (отнюдь не в грубоватой манере юмористов, а в новой для южной литературы форме “комической пасторали”). Это забавные чудаки — южные джентльмены, прекрасные леди, довольные жизнью рабы, до самозабвения обожающие хозяев. Несколько незначительных событий на живую нитку связывают отдельные части фрагментарного повествования. Кеннеди прямо заявляет в предисловии, что его книга — не роман, а цикл разрозненных эпизодов, связанных лишь единством места и времени. Последнее обстоятельство станет важным для южной литературы в дальнейшем, вылившись в особую бессюжетность повествования. Неуклюжее ухаживание одного из главных героев книги, Нэда Хэзарда, за “южной красавицей” Бэл Трейси и давняя склока соседей из-за клочка никому не нужной болотистой земли — наиболее подробно выписанные фабульные линии книги.

Кеннеди обращается к традиционному для просветительской литературы и для “плантаторской идиллии” приему обрамления. Повествователь-чужак, в данном случае янки Марк Литтлтон, именем которого автор даже подписал первое издание “Суоллоу-Барн”, приезжает на Юг к своему кузену Нэду, и глазами Марка — не изнутри, а извне — читателю и приходится взглянуть на жизнь плантации. Однако по мере того, как Марк ближе знакомится со Суоллоу-Барн и старым особняком, затерявшимся в верховьях реки Джеймс-Ривер, его “северные” представления о Юге несколько меняются. Взгляд и позиция автора в этой книге Кеннеди тщательно спрятаны, но читатель все равно чувствует, что его привлекает поэзия будней Старого Доминиона (а не мнимые роскошь и величие) и то духовное единение, которое отличает обитателей Суоллоу-Барн. Кеннеди обращается не к лежащим на поверхности романтическим стереотипам южного мифа, но находит его более тонкие обертоны. В этом смысле он идет неизмеримо дальше всех создателей романтического исторического романа, а в определенной мере — и юмористов. Ему удается достичь характерного для южной литературы в дальнейшем гармоничного сочетания гротескного и лирического начал.

Однако ни ужас, ни трагизм, ни темное и мрачное прошлое или настоящее не омрачают сказочного мира Суоллоу-Барн. Автор пробуждает воображение читателя прелестными, порой мягко-комическими зарисовками природы и старины, доброжелательными, хотя и ироничными эскизными портретами виргинцев-плантаторов, красочными местными легендами, обработками негритянского и индейского фольклора, многочисленными вставными новеллами, как например, знаменитая история о капитане Джоне Смите и Покахонтас. Здесь можно найти и зачатки сказа — повествования, основанного на повторяющемся событии,

переживаемом вновь и вновь в изложении разных персонажей. Кеннеди сравнивает структуру своей книги с “ручейком, бегущим извилисто и прихотливо по широким лугам эпизодов” (16; р. 5).

Сквозной темой, придающей некую целостность рассыпающемуся повествованию, служит необходимая в любом плантаторском романе дискуссия по поводу рабства между янки и его родственниками-южанами. Они ведут эту дискуссию во время многочисленных и продолжительных прогулок по поместью и плантации. Южанин Нэд считает рабство глубоко аморальным и бесчеловечным и высказывает гораздо менее расистские взгляды, чем его нью-йоркский кузен Марк. Но Нэд не согласен и с немедленным освобождением рабов, считая, что это приведет не только к краху южного общественного устройства, но и поставит самих бывших рабов в еще более плачевное положение, чем раньше.

“Радикальная” схема южного общественного переустройства, которую предлагает Нэд, состоит в идее феодального сообщества с подобием крепостных крестьян и общинного землевладения. Хотя автор прямо не выразил своего отношения к этой утопии, уже само присутствие подобной полемики на страницах “неприятательной” книги очерков выдавало интерес Кеннеди к насущным национальным политическим и культурным проблемам, которые он не стремился упростить. Поэтому “Суоллоу-Барн” и оставляет ощущение внутренней раздвоенности, что ярче всего проявилось в трактовке “мифа южного кавалера”. С одной стороны, Кеннеди пишет о “процветающих респектабельных джентльменах безупречного происхождения, которые обрели под безоблачным небом Виргинии свой особый характер и за два века превратились из трезвых и задумчивых англичан во вдохновенные и впечатлительные создания, которые населяют теперь этот штат”. Автор рассуждает о рыцарстве и кодексе чести, уважении к женщине и свободолюбии, храбрости и гордости за дела предков — о привлекательных для него сторонах “кавалерского мифа”. Однако этот миф в “Суоллоу-Барн” накладывается на современную реальность, обнаруживая острее, чем в исторических романах, растущее несоответствие между ними. В книге показаны не только привлекательные, но и опасные тенденции южного образа жизни и мысли, обращенной к прошлому как идеальному. Отсюда и почти сатирическое изображение доморожденных южных мыслителей, с их бесконечными рассуждениями о недопустимости вмешательства Севера и необходимости сохранить самостоятельность Старого Доминиона.

В целом, очерки “Суоллоу-Барн”, как и взгляды их создателя, были переходными от эстетики Просвещения через романтические элементы к подобию регионалистской прозы конца XIX в.,

от шаблонной апологетики плантаторской идиллии к мягким сатирическим тонам и непредвзятому толкованию основных элементов южного мифа. Ностальгический крен не заслонял при этом основного тезиса о принципиальной анахроничности и даже обреченности этого бесконечно привлекательного для автора мира. В этом смысле очерки “Суоллоу-Барн”, пожалуй, более непосредственно, чем другие книги писателей “Старого Юга”, были связаны с будущей южной литературной традицией.

* * *

Литература Юга нескольких десятилетий, предшествующих Гражданской войне, отличалась значительным разнообразием и носила переходный характер. Она, по существу, лишь начинала искать свой особый эстетический код и очерчивать круг тем, в будущем составивших основу “южной традиции”. Эти поиски оказались важной частью процесса активной разработки “исторического мифа” Юга, осознававшего себя отдельной культурой, все более явно противостоящей остальной Америке. Среди элементов литературной традиции, оформляющихся в 30–60-е годы XIX в., следует выделить прежде всего анахронизм как принцип мироощущения и ностальгию по прошлому как идеалу, а также “пасторально” интерпретируемый топос (с ним связан надолго закрепившийся набор стереотипных героев, среди которых особое место принадлежит “южным кавалерам”), как и некоторые специфические повествовательные модели. Наиболее адекватное выражение подобное осмысление прошлого находит в жанре исторического романа — основном для южной литературы этого времени, а также в “плантаторской идиллии”, существующей главным образом в двух жанровых формах: нравоописательного романа и просветительских очерков. Происходит насыщение “высокой” литературы низовыми, фольклорными мотивами, прежде всего почерпнутыми у юмористов. Это находит выражение в целом спектре художественных явлений — от усиления плутовских элементов в исторических романах до гротескно-лирической тональности плантаторской идиллии Дж.П.Кеннеди.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *James, Henry*. The American Scene. N.Y., 1946, p. 373.

² *Schmitz N.* Forms of Regional Humor. // Columbia Literary History of the United States. N.Y., 1988, p. 308.

³ *Page T.N.* Authorship in the South before the War. // The Old South: Essays Social and Political. N.Y., 1919, p. 71.

⁴ *Rubin L., Jr.* William Elliott Shoots a Bear. Louisiana State Univ. Press, Baton Rouge, 1975, pp. 22–24.

- ⁵ Симмс У.Г. Американизм в литературе. // Писатели США о литературе, М., 1982, т. 1, с. 65–67.
- ⁶ *Simms, William Gilmore. Views and Reviews in American Literature, History and Fiction.* N.Y., 1845.
- ⁷ Имеются в виду довольно удачные рассказы Симмса “Sharp Snaffles” (1870), не опубликованный при жизни писателя “Bald Head Bill Bauldy”, а также повесть “Paddy McGann” (1863).
- ⁸ *Stewart R. Hawthorne’s Contributions to The Salem Advertiser*, pp. 331–332.
- ⁹ *Simms W.G. The Yemassee.* N.Y., 1937, p. 6.
- ¹⁰ См.: *Perosa S. American Theories of the Novel 1893–1903.* N.Y., 1983, pp. 23–46.
- ¹¹ Так назвал Порги американский исследователь Хью Хетерингтон в книге *Hetherington H.W. Cavalier of Old South Carolina: W.G.Simms’ Porgy.* Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1966.
- ¹² *Parrington V.L. Main Currents in American Thought.* N.Y., 1927, v. 2, pp. 119–130.
- ¹³ См.: *Dictionary of Literary Biography*, v. 3, Detroit, 1979, p. 316.
- ¹⁴ *Kennedy J.P. Horse-Shoe Robinson.* N.Y., 1937, p. 11.
- ¹⁵ В частности, подобное мнение высказывает Эрнест Лейзи (*Leisy E. Introduction.* // *John Pendleton Kennedy. “Horse-Shoe Robinson”.* N.Y., 1937, pp. XXII–XXIII).
- ¹⁶ *Kennedy J.P. Swallow Barn, or a Sojourn in the Old Dominion.* N.Y., 1929, p. 5.

IV. ФРОНТИР. ФОЛЬКЛОР.

ЛИТЕРАТУРА И УСТНАЯ ТРАДИЦИЯ

Эпоха романтизма была также временем максимально активного освоения огромных территорий на Юге и на Западе страны, когда фронт — передвигающаяся граница между “цивилизацией” и “дикостью” — вплотную подходит к тихоокеанскому побережью. На фронтире сложились и глубоко оригинальные формы творческого преобразования колоритного материала, который в изобилии предоставляла реальность новоприсоединенных территорий, и собственная мифология, и своя галерея типов или полуполюгендарных героев, и даже собственная фольклорная эстетика и система жанров, нередко являющихся уникальными — они составляют исключительное достояние американской культуры и выразили опыт, не имеющий прямых аналогов в истории других народов. Фольклор, принадлежащий фронтиру — и по своему происхождению, и по своему поэтическому содержанию, оказал заметное воздействие на развитие американской литературы эпохи романтизма.

Естественно возникает в это время интерес и к фольклору коренного населения Америки. Огромный шаг вперед, который фольклористика сделала в эпоху романтизма, особенно внимательного к народному поэтическому творчеству, осознаваемому как наиболее достоверное отображение национальной духовной сущности, мог бы быть проиллюстрирован и на американском материале. В США романтическая эпоха, среди многого другого, ознаменована первыми попытками постижения национальной культуры как полиэтнической и активностью освоения сокровищ индейского художественного наследия. Предания и мифы коренных американцев впервые становятся не только предметом научного интереса, но и оказывают непосредственное воздействие на “высокую” литературу, хотя этот процесс носит достаточно опосредованный характер и не приводит к действительно глубокому преобразованию поэтического языка, как это, при сходных условиях, произошло столетия спустя в латиноамериканской прозе. И тем не менее фольклор, записанный или появившийся в эпоху романтизма, явился действенным способом постижения и художественного закрепления американской самобытности, тем самым помогая решить основную задачу, которая стояла перед литературой США на стадии раннего романтизма.

ФРОНТИР

Феномен фронта возник в начале колониального периода американской истории, с появлением первых поселений на территории Нового Света. Реально фронт представлял собой постоянно передвигавшуюся на Запад границу между освоенной, цивилизованной частью страны и дикой, туземной территорией континента. В ходе национального развития фронт утверждался как уникальное историко-культурное явление, наполняясь важным и многообразным содержанием.

Наряду с этим, фронт проявил себя в истории США не только как граница между “дикостью” и цивилизацией, но и как особая социо-культурная среда, отличавшаяся нравами и образом жизни от освоенного Востока в той же мере, что и от Дикого Запада, но вместе с тем оказывавшая влияние на тот и на другой. Фронт, следовательно, проявил себя как особый вариант типично американского понятия регионализма, или как целостный социо-культурный феномен, имевший национальное значение. На протяжении почти трехсот лет американской истории фронт способствовал “выплавлению” из многообразных социальных, этнических, религиозных и индивидуальных особенностей собственно национально-американского сознания. Постепенно возрастала и духовная роль фронта как фактора психологического самоосмысления нации.

В качестве духовного ориентира опыт подвижного “пограничья” долгое время способствовал поддержанию мифа о личной независимости индивидуума, о равенстве возможностей и об альтернативности перспектив личного плана, о способности начать сначала, обновиться в своем “стремлении к счастью”, как бы оно ни понималось. Поэтому образ нового Адама, возникший у истоков фронта еще в лоне пуританских колоний, находил все новые практические подтверждения библейскому провиденциализму вплоть до конца XIX в.

Важность этих явлений была осознана в результате научной интерпретации фронта, а она началась не раньше реального исчезновения “пограничья” — в конце XIX в. С этого момента и берет начало осмысление историко-культурной роли фронта,

сопровожаемое спорами о его природе, в ходе которых было выдвинуто немало различных концепций.

Первой, этапного значения работой в этом направлении явилась речь историка Фредерика Джексона Тернера (Frederick Jackson Turner, 1861–1932), “Роль фронта в американской истории” (“The Significance of the Frontier in American History”), произнесенная в 1893 г. на открытии всемирной выставки в Чикаго. Тем самым была заявлена уникальность американского исторического опыта, интерпретированного через явление фронта, и его мировая значимость. Позднее эта речь вылилась в объемную работу, ставшую классической в американской историографии и сыгравшую одновременно роль своего рода культурного манифеста.

Впервые исследователь попытался посредством фронта объяснить американскую самобытность. Он считал, что фронт явился первейшим фактором формирования американской нации, “переплавляя” европейский материал в американский. Кроме того, фронт определил исторический облик и путь развития американской демократии и способствовал становлению национального характера.

Тернер указывал на постоянную историческую изменчивость “пограничья”, население которого слагалось из разных волн переселенцев, преследовавших подчас разные цели и осваивавших к тому же различные географические области обширного края, именуемого Западом. Он даже выделял “фронт (и одновременно эпоху) пушных торговцев”, “фронт фермерства”, лодочников и речников, военного продвижения и др. Развивая свою концепцию, он подчеркивал существенное отличие Запада от Востока и тот факт, что будущее США (в том числе и вопрос о рабстве) решалось на Западе. “В результате, — подводил он итог, — именно фронту американское сознание обязано своими неповторимыми свойствами. Эта грубость и сила, в сочетании с любознательностью; этот практичный, изобретательный склад ума, тяготеющего к действию; это уверенное владение сферой материальной, при отсутствии художественности, но мощное в достижении великих целей; эта беспокойная, нервная энергия; этот доминирующий индивидуализм, творящий во имя добра и зла, и в целом, эта практичность и энергия, которые приходят вместе со свободой, — таковы черты, принесенные фронтом...”¹.

В силу особенностей времени, когда писалась его работа, Тернеру исторический опыт “пограничья” в целом представлялся позитивным, в том числе и тогда, когда историк утверждал, что “национализирующая тенденция, свойственная Западу, преобразовала демократию Джефферсона в национальный республиканизм Монро и демократию Эндрю Джексона” (1; p. 29).

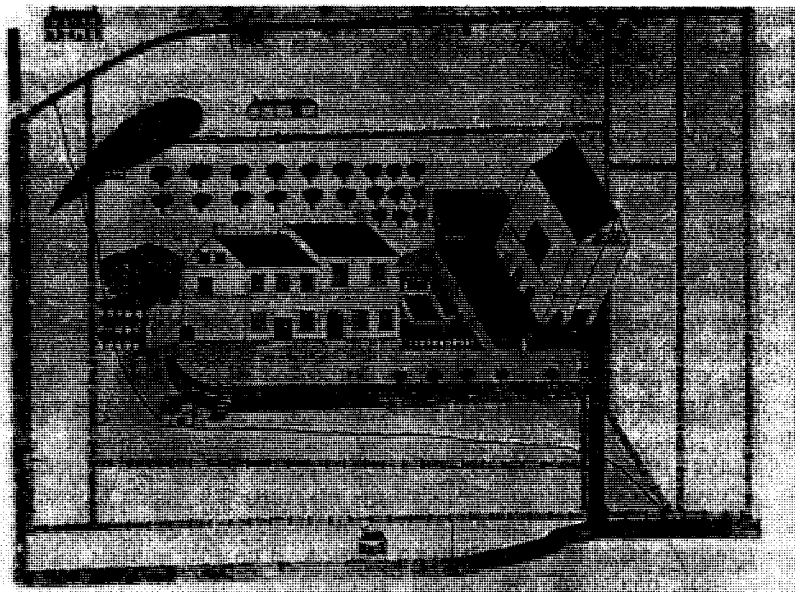
Работа Тернера создавалась на завершающей стадии периода экспансии, когда имперский дух доктрины Монро сделался принципом внешней и внутренней политики США. Поэтому приглушенно и вскользь звучали по сути настораживающие замечания ученого о том, что “нация рождалась буквально за один день”, что “вопреки природе, вопреки обычаям, каждый фронтисмен на самом деле порождает новое поле для возможностей, путь освобождения от уз прошлого, и свежесть, и уверенность, и презрение к былым устоям, нетерпимость к любым ограничениям и идеям, безразличие к их урокам — все это сопровождало продвижение фронта” (1; р. 38).

Работа Тернера, наряду с глубокими прозрениями в области взаимосвязи пограничья с национальным характером, была отмечена противоречиями и односторонностью подхода. В эпоху “закрытия фронта” она обобщила опыт нескольких веков его истории.

Следует отметить изменчивость природы фронта. Поскольку географически и хронологически он протянулся через важнейшие фазы становления американской цивилизации, в эволюции фронта следует выделять несколько этапов. В самом общем виде, говоря о нем, различают периоды “первой” и “второй” границы.

“Первая” граница пролегла от атлантических поселений до Аллеганских гор, затем до левого (восточного) берега реки Миссисипи. Хронологически процесс ее освоения растянулся примерно на два с половиной столетия — от 1607 (первое поселение в Северной Америке, Джеймстаун) до конца 40-х годов XIX в. В этот период отгремел ряд войн за обладание континентом между соперничавшими европейскими державами, победоносно завершилась Война за независимость (Американская революция) и война с Англией 1810—1812 годов, образовалось государство США, которое постепено принялось за освоение глубин континента, перешагнув Аллеганские горы и получив в результате покупки Луизианы возможность продвижения на запад до Миссисипи и на юг до Мексиканского залива.

По мере дальнейшего продвижения нации на запад, за Миссисипи, “вторая” граница охватила бурный и краткий исторический промежуток в полстолетия (примерно вторую половину XIX в.), обозначив годы между двумя “золотыми лихорадками” — калифорнийской и клондайкской (соответственно 1849 и 1886 годов). В 1890 г. завершился процесс насильственного усмирения индейских племен. В результате бурной территориальной экспансии США — присоединения мексиканских территорий по окончании войны с Мексикой (1848 г.), позднее — Калифорнии и Аляски, с выходом к Тихому океану — завершилось территориальное оформление страны. Гражданская война окончательно определила



ФЕРМА В ПЕНСИЛЬВАНИИ СО МНОЖЕСТВОМ ИЗГОРОДЕЙ

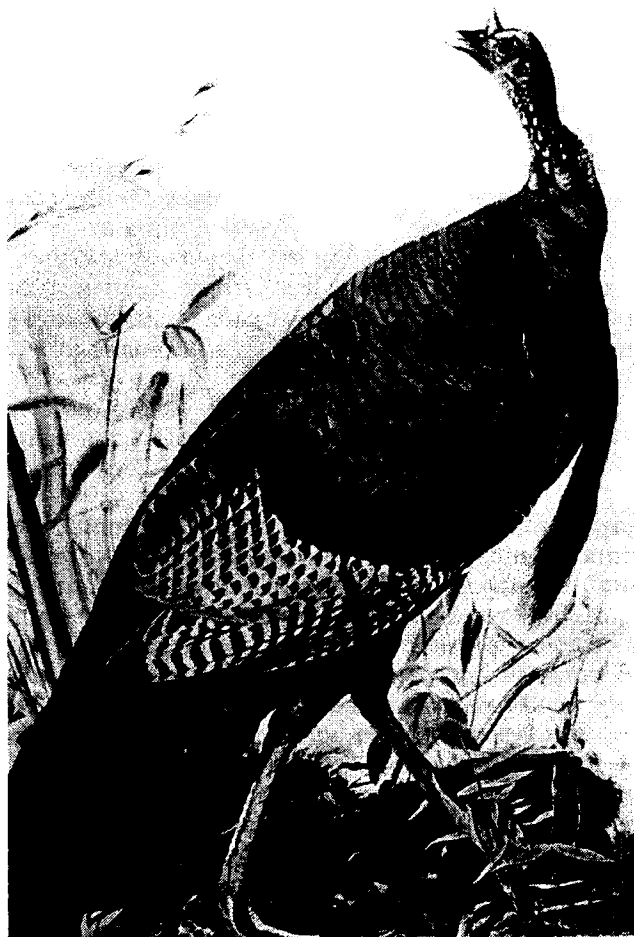
Неизвестный художник. 1830.

судьбы Юга и Запада, обусловив взлет индустриализма — таковы были итоги “второй” границы. Периодизация фронта достаточна условна, обе эпохи были частью единого процесса, существенно повлиявшего на социально-политический и духовный облик страны, изменив ее культуру и серьезнейшим образом сказавшись на развитии литературы.

Помимо указанной хронологии, фронтир может рассматриваться в более частных, местных категориях, учитывающих географические субрегионы, в связи с чем в литературе о нем употребляется немало терминов типа “речной фронтир”, “старый Юго-Запад”, “старый Северо-Запад” и т.д. Не менее контрастно выглядела и осваиваемая территория, что, в свою очередь, накладывало отпечаток на фронтирмена. Социальным типам, рожденным опытом “пограничья”, предстояло уйти в небытие вслед за “закрытием” фронта. Однако фактом своего появления они убедительнее всего ответили на вопрос, поставленный Гектором Сент-Джоном де Кревкером еще в XVIII в.: “Что такое американец?”

Фронтир явился для Америки способом национального самоопределения и одновременно постижения окружающего мира. Его “население” менялось по мере освоения границы: траппера сменял лесовик (backwoodsman) и разведчик гор (mountain man), ковбоя — поселенец-фермер, пока всех их не сменили лавочник и банкир. В истории “пограничья” нашлось место и миссионеру, и разбойнику, и членам комитета бдительности, и множеству других типов. Здесь совмещалась хронологическая сменяемость подобных исторических типов, и — в силу исторической стремительности освоения “второй границы” — одновременность их существования. Среди покорителей дикого края были, с одной стороны, отшельники-первопроходцы, люди вроде полуполюгендарных Дэниэла Буна и Майка Финка, а с другой — ученые, описатели нового края: знаменитые Одюбон, Льюис и Кларк, Рафинеск и Кэтлин, а также принц Максимилиан, миссионеры различных религиозных общин и другие. Первые стали символами устойчивых качеств национального характера (изобретательности, умения приспособливаться и навыков выживания, предприимчивости и энергии); вторые подарили человечеству детальные описания природы “пограничья”, запечатлели во всей его красочности и пестроте облик туземного населения с его экзотически-неповторимыми нравами. Образы, оставленные ими, стали символами края и легли в основу национальной символики.

Прежде всего, это коснулось предметов материальной культуры пограничья. Символами американской предприимчивости и непокоя стали крытые фургоны типа “Конестога”, использовавшиеся поселенцами (их называли еще кораблями прерий); длин-



ДЖОН ДЖЕЙМС ОДЮБОН. ДИКАЯ ИНДЕЙКА. 1825.

ное “пенсильванское” ружье или джинсы типа “леви-строс”, созданные специально для золотоискателей Калифорнии. Чрезвычайно важным оказалось влияние фронта на речь его обитателей; активно пополняя лексику, в результате нового жизненного опыта возникали неологизмы фронта, часть которых впоследствии вошла даже в международный обиход. Таковы были, прежде всего, выражения и термины, пришедшие из общения с индейцами и восходящие еще к колониальному фронтиру: пау-вау и топор войны, янки и о’кей, вампум и трубка мира; а впоследствии — обширнейший пласт типично “западной” идиоматики и терминологии, связанной с ковбойством и культурами индейцев Дальнего Запада. Бытовая и профессиональная лексика, описывающая разнообразные реалии и сферы деятельности на Западе, в силу уникальности этого опыта, очень трудно поддается переводу — она не имеет мировых аналогов. Таковы, например, профессии: “лесовик” (backwoodsman), “разведчик гор” (mountain man, армейский следопыт-скаут), “пистолеро” (gunman, наемный охранник или бандит), “траппер” и “скваттер”, “лесной бродяга” (“voyageur”, или “coureur de bois”), ковбой (он же вакеро), рэйнджер и виджильянт, с их привычными атрибутами — лассо (реатой) и кольцом. Эти неповторимые явления пограничья возникли в процессе освоения столь же уникальной природы. Мустанги, гризли и койоты, бизоны и мэверики — обозначения этих понятий вошли в специальные словари и энциклопедии уже в XX в., после того, как фронтир стал историей. И произошло это во многом потому, что они составили суть фронта, стали частью его фольклора, а затем, в качестве реалий, символов и образов перешли в литературу.

Опыту освоения пограничья Америка обязана доброй половиной своей топонимикой: преобладанием на Юго-Западе испанских названий, на Северо-Востоке и Среднем Западе — франкоязычных, на атлантическом побережье — порой голландских и немецких, и повсюду, в изобилии — коренных индейских, как и множества иных. Уолт Уитмен впервые попытался дать этим именам эстетическое осмысление в “Листьях травы”, а Стивен Винсент Бене и Сэндберг продолжили его традиции в XX в. Облик фронта обрел зримое выражение благодаря живописцам, начиная с романтиков — Джорджа Кэтлина, Томаса Коула, Альберта Биерстадта и других, изображавших красоты и аборигенов дикого края в идеализированном, даже мистическом, виде, до реалистов, тоже не чуждых экзотизма — Ремингтона и Рассела, Шрайфогеля и Клаймера. На сочетании индейских и ковбойских мотивов с темой дикого приволья, пусть при некоторой модернизации, основана вся современная живопись американского Запада — от Джорджии О’Киф до Фрица Шолдера. Более того, сегодня нужно

говорить о целом стиле жизни, основанном на традициях старого Запада, о волнах национальной моды, с ним связанных.

Еще Тернер указывал на своеобразный эффект продолжительного взаимодействия цивилизации и дикости, как бы постоянно возвращавшей выходцев с Востока в первозданное состояние. Другими словами, необходимо помнить не только о “ферментирующем”, но и о “центробежном” воздействии фронта на нацию. Речь идет о ценностном несогласии фронтисменов с “цивилизацией”, вынуждавшем еще первых поселенцев, вроде Дэниэла Буна и Хью Гласса, уходить все дальше на Запад. Впоследствии усиление контактов с аборигенными культурами, основанными на принципах взаимодействия с природой и на общинной демократии, продолжило эту традицию, породив типично американский феномен “белых индейцев”: Джона Теннера, книга которого привлекла внимание Пушкина, выполнившего переводы отдельных фрагментов и сопроводившего их своими размышлениями о дикости и цивилизации; Джеймса Уилларда Шульца, а в наши дни — Адольфа Хангри Вулфа, как и множество других, добровольно становившихся “индейцами”.

Опыт покорения дикого края и необходимость выживания в неблагоприятных условиях породили уникальный фольклор “пограничья”, в котором важнейшая роль принадлежит юмору. Он отличался фантастичностью и гротескностью, и такое юмористическое произведение представляло собой цепь нелепостей, нанизанных одна на другую, где гипертрофированные хвастовство и задор способствовали поддержанию морального духа фронтисменов. Пограничный юмор нашел выражение в ряде специфических фольклорных жанров: небылице (tall tale), байке (yarn) и розыгрыше (practical joke), — нередко дополнявших друг друга.

Рассказчиком подобных историй обычно выступает старожил пограничья. С невозмутимой серьезностью он повествует о нелепых происшествиях и фантастических событиях, разыгрывая слушателя-новичка и одновременно сообщая аудитории заряд веселья и оптимизма. По географической среде бытования подобный фольклор получил в истории литературы наименование “юго-западного юмора”: подразумевается, что Юг и Запад США сыграли равноправную роль, объединившись в процессе его формирования.

Непосредственно на литературу США опыт фронта оказал самое глубокое воздействие. Речь идет не только о взаимодействии литературного творчества с фольклором пограничья, хотя развитие, скажем, песенного и балладного творчества на Западе сказалось на тональности многих произведений американской поэзии XIX-XX веков. Прежде всего, это оказалось возможным только на основе живой традиции фронтирного фольклора, не

пропавшей и в XX в.: одним из ее проявлений донныне остается развитие ковбойской юмористической поэзии. Фронтир непосредственно повлиял на возникновение таких явлений в литературе США, как “местный колорит” конца XIX в. и регионализм (в узком его понимании, так же как и в более широком, охватывающем практически всю историю американской литературы). Наконец, самого серьезного рассмотрения заслуживает тема фронта в литературе США.

Очевидно, что феномен фронта и связанных с ним явлений в литературе США, равно как и осмысление его роли в формировании нации, национального самосознания и культуры, далеко выходит за хронологические рамки данного тома. Однако, чтобы точнее определить природу этого специфически американского феномена, выявить его место и значение для национальной литературной традиции, целесообразно рассмотреть проблему во всей целостности, проследив ее развитие в исторической протяженности, охватывающей несколько литературных эпох, не разбивая по томам, что позволит отчетливее обозначить динамику и направление процесса.

Тема фронта стала выделяться уже в творчестве первых поселенцев и писателей Нового Света, в автобиографиях конкистадоров, в “Историях”, подобных хроникам Джона Смита, затем у авторов колониального времени, от которых перешла к Кревкеру и Токвилю, постепенно выявляя свою масштабность. К тому времени, когда лицо фронта определилось яснее (начиная примерно с Американской революции), литература “пограничья”, все более разрастаясь, стала разделяться на произведения, создаваемые самими фронтисменами, и на литературу “фронтирной темы”. Та и другая оказали самое прямое воздействие на национальную культуру.

Несмотря на скромность художественного вклада, внесенного фронтисменами в литературу США, они сыграли роль своего рода питательной среды для формирования большого искусства. К числу авторов, начавших краеведческую и авантюрную тему в литературе фронтисменов, относятся миссионер и журналист Тимоти Флинт (1780–1840), Джеймс Холл (1793–1868) и Кэролайн Керкленд (1801–1864). Впоследствии их дело было продолжено Эдвардом Эгглстоном и другими литераторами. По характеру эти произведения имели преимущественно историко-нравоописательный и документальный характер.

Более заметным явлением стала группа авторов, получившая наименование “фронтирных юмористов”. Книги Огастеса Б. Лонгстрита (1790–1870), Хардена Талиаферро (1818–1875), Дж. Вашингтона Харриса (1814–1869), Джозефа Гловера Болдуина (1815–1864), У.Т.Томпсона (1812–1882) носили, в основном,

полуфольклорный характер и способствовали становлению одновременно и традиции американского юмора, и литературы “местного колорита”. Оба явления теснейшим образом связаны с фронтиром. Наибольшую известность среди представителей “юго-западного юмора” получили, хотя и по разным основаниям, Томас Б. Торп (Thomas B. Thorpe, 1815–1878) и Дэви Крокетт (David [Davy] Crockett, 1786–1836).

Уроженец Массачусетса, Торп долгое время жил в Луизиане и писал разнообразные истории, опираясь на материал фронта. Имя Торпа связано прежде всего с известной небылицей пограничья о “Большом медведе из Арканзаса” (1841), основанной на устном жанре “охотничьих историй”.

В отличие от Торпа, Дэви Крокетт имел непосредственное отношение к фронтиру, будучи связан с ним и личной судьбой. Степень достоверности повествуемых им о самом себе историй не поддается верификации. То же относится и к авторству основного произведения, “Рассказа о жизни Дэвида Крокетта из штата Теннесси” (*A Narrative of the Life of David Crockett of the State of Tennessee*, 1834), не говоря уже о ряде других, приписываемых ему аналогичных сочинений. В духе бесшабашной, невообразимой похвалы эти книги излагают события бурной жизни Дэви, участника Американской революции, непревзойденного охотника, истребителя дикарей, покорителя фронта, конгрессмена и правдоискателя-демократа. Эпизоды охотничьих приключений героя неоднократно включались позднее в антологии американского юмора и фольклора. Они носили анекдотический характер и перепечатывались в разнообразных альманахах. Столь же успешно, как он добывал медвежьи шкуры, счет которых шел на десятки и сотни, Дэви завоевывал голоса восхищенных избирателей. Секрет популярности личности и повествований Дэви — в колоритности языка и фигуры героя, в юмористической небывальщине, пронизанной остроумием и оптимизмом. Жизнь Дэви, окруженная плотной атмосферой легенд, способствовала утверждению образа легендарного лихого фронтисмена, на-все-руки-мастера, отвечающего представлениям американцев того времени о самих себе. Считается, что после многочисленных приключений на границе и провала политической карьеры он отправился в Техас, на помощь местным жителям, отстаивавшим право проживания на мексиканском пограничье, и погиб, сражаясь у стен Аламо. Дэви Крокетт сделался воплощением национального мифа о фронтире и об американском характере.

С первых десятилетий XIX в. начинается активное художественное осмысление феномена фронта. Проза, посвященная ему, в отличие от книг самих фронтисменов, становится бесспорным достоянием литературы. Тема пограничья и Дикого За-

пада оказывается предметом идеализации в сознании романтиков — в частности, у Вашингтона Ирвинга, который в ряде своих произведений (“Астория”, “Поездка в прерии”) отдал дань фронтиру, описанному им на основе личных впечатлений. Ряд новелл из “Книги эскизов” посвящен индейским войнам “пограничья” и осмыслению индейского характера в контексте становления характера национально-американского. Такие произведения, как “Приключения капитана Бонвиля”, а также эссеистика Ирвинга, позволяют критикам рассматривать его творчество в контексте развития литературы американского Запада. Самым ранним романтическим героем американского “пограничья”, в его национальном прочтении, можно считать Рипа Ван Винкля. В этой новелле американский исторический опыт в притчеобразном контексте соотнесен с временами первозданной дикости континента и патриархальным укладом первых колонистов. Однако подлинное открытие “пограничья”, во всей масштабности и многогранности его смысла, происходит в творчестве Фенимора Купера.

Под пером Купера “пограничье” предстало в виде эпопеи национальной истории. Писателем была найдена новая и органичная для этого материала литературная форма. Вместе с тем, говорить о единой разновидности жанра применительно к роману Купера невозможно: он каждый раз иной, в зависимости от аспектов поставленной проблемы и характера материала, положенного в основу сюжетов, связанных с “пограничьем”. Тема фронта прошла через все творчество писателя, но прежде всего она воплотилась в пенталогии о Кожаном Чулке, отдельные части которой объединены образом главного героя этого романного цикла — Натти Бампо.

Персонаж этот — многогранный исторический тип фронтирсмена, и сами его прозвища, меняющиеся в зависимости от смены времен, характеризуют аспекты социальной истории Америки: Зверобой, Соколиный Глаз, Следопыт, Кожаный Чулок, Траппер. У Купера создан богатый социо-культурный фон, включающий множество персонажей, однако Натти показан в контрасте со всеми. Он стоит особняком, будучи противопоставлен как индейцам, так и белым американцам, как англичанам, так и французам (т.е. представителям Европы в Америке). В нем сочетаются черты фольклорного и литературного героя, и его история воплощает противоречивый процесс американизации жителя Нового Света. Бампо, идеализированный Купером в своем историзме, наделяется возможностью отбирать все лучшее из различных культур, его окружающих, способностью заимствовать добрые качества у природы и ее “индейских детей”. За Натти стоит романтическая концепция личности, порожденная фронтиром: Бог понимается как природа в ее очистительном воздействии на челове-



ФЛЮГЕР "ИНДЕЙСКИЙ СТРЕЛОК ИЗ ЛУКА".

Неизвестный мастер. 1810.

ка. “Пуританином с ружьем” нарек Натти Дэвид Герберт Лоуренс, и это верно в том смысле, что персонаж этот, воплотивший духовный путь нации, ищет на нетронutom цивилизацией Западе разрешения своего провизионизма — в том числе и сохранения подлинной демократии.

Всматриваясь в фигуру Натти, мы обнаруживаем бóльшую близость Кожаного Чулка к индейцам, нежели к белым. Единственный в литературе США пример идеальной дружбы между белым и индейцем — отношения Соколиного Глаза и Чингачгука, вождя могикан. В утверждении самой возможности подобных отношений заложен важный урок, вынесенный писателем из опыта фронта: равенство культурных потенциалов, мысль об обогащении национальной культуры через приобщение к туземному опыту — совет, обращенный к молодой нации, строить будущее на плюралистической основе. Здесь выражена мысль о необходимости гармонии американца с диким краем, о возможности неантагонистического сосуществования с ним.

Спор, завязавшийся вокруг индейской темы у Купера и затронувший проблему односторонности изображения аборигенов, был только частью более масштабного историко-культурного спора, растянувшегося на всю историю фронта и пережившего “пограничье”. Этот спор обладает сложной природой: с одной стороны, — спор о цивилизации и дикости, постоянно актуальный для Америки (по отношению к Старому Свету Новый выступает как “дикость”, но по отношению к фронтиру — обретает черты цивилизации). С другой стороны, это спор о судьбе исконных обитателей континента, их “предназначении”, а затем — и о роли “иных культур” в целом применительно к опыту американской истории. Романтически-двойственный подход к индейцам у Купера (“плохой и “хороший” индейцы: кровожадные и коварные Магуа, Матори, Эрроухед, или благородные Ункас, Твердое Сердце, Чингачгук) воплотил двойственное отношение американцев к проблеме иноэтничности, а косвенно — к роли неосвоенных территорий и самого фронта.

Роберт Монтгомери Берд (Robert Montgomery Bird, 1806—1854), автор “Ника-Лесовика” (*Nick of the Woods*, 1837), всю жизнь оставался антагонистом Купера в плане изображения индейцев, которых он воспринимал только отрицательно; в своем варианте исторического романа он впервые вывел образ безжалостного истребителя дикарей, нетерпимого ко всей “краснокожей породе” — образ, продолженный затем в прозе реалистов, от Твена до Лондона и далее — у авторов вестернов.

Фронтир предстал у Купера в виде национальной драмы, имевшей всемирное, трансцендентное значение. Об этом говорят названия первых трех романов цикла о Кожаном Чулке; они

представляют собой общечеловеческие по смыслу символы, ставшие важными историко-культурными понятиями, напрямую отразившими роль фронта: “Пионеры”, “Последний из могижан”, “Прерия”.

В первом романе писатель впервые выводит самый тип фронтисмена, показывая, какое множество проблем повлек за собой процесс превращения фронта в цивилизацию: по одну, “дикую”, сторону навсегда останутся Натти, Джон Могижанин и нетронутая природа; по другую — судья Темпл, его дочь и все жители Темплтауна. Символика имен персонажей, к которой часто прибегает Купер, присутствует и в “Пионерах”. Так, судья и основанный им городок носят имя судебной палаты в Лондоне — то есть, приносит с собой нормы Старого Света. Каждый из выведенных типажей городка словно являет собой тот или иной аспект покорения границы: священник, лесоруб, стряпчий, судья, шериф и др. Купер придал многозначность и нарицательный смысл понятию, вынесенному в название романа, противопоставив мораль первопроходцев и жителей патриархального края буржуазно-потребительской морали их преемников. При всем драматизме своей роли Натти здесь, однако, пока еще лишь тот “несогласный”, который отказывается от неудобного ему порядка, чтобы уйти дальше на запад.

В “Последнем из могижан” мы сталкиваемся с последствиями “пионерства”: с цивилизацией приходят войны с индейцами, захватнические замыслы, корысть. В сущности, теперь Натти уже не свободен выбирать свою участь, поскольку слишком глубоко вовлечен в происходящие исторические перемены. Яснее сказано и о судьбе индейской культуры: ей, по мысли Купера, неизбежно предстоит отступить под давлением пришельцев. Вместе с тем, именно в “Последнем из могижан” туземная культура впервые предстает в категориях мифологизма и эпичности, раскрываются ее эстетические возможности. Писатель отмечает в ней и ораторское красноречие, и мощь преданий, и величие характеров, и стремление к расовому равноправию как соединению двух различных культур — белой и индейской. Национальная драма, разыгравшаяся на фронте, влечет за собой исчезновение целых народов, и потому формула “последнего из могижан” сразу шагнула со страниц романа в общечеловеческий контекст, зазвучав предупреждением о трагедии геноцида, где бы он ни происходил.

Не меньший урок заключала в себе и “Прерия”. Знакомясь с литературой о фронте, перешагнувшем за Миссисипи, Купер учел, что на географических картах безграничные просторы прерий значились как “Великая Американская Пустыня”: соотечественники не представляли себе ценности этих земель и еще только пытались осмыслить самый факт их существования.

Вот где приволье дикое: на этих
Лугах некошенных и безграничных,
В английском языке им нет названия, —
То прерии... Я в первый раз их вижу”².

(перев. Мих. Зенкевича)

писал Брайант в поэме “Прерии” (1832), изображая их как исторически уникальный феномен, извечное место столкновения и смены народов и культур. Купер первым привел своих героев на эти просторы, в “американскую пустыню”, чтобы соизмерить человека с несоизмеримым — именно так воспринимал прерию фронтисмен; но сам фронтир разрастается у него до общечеловеческого философского символа. Прерия, мистическая и непредсказуемая, выступает адекватной мерой человеческой природы. Любые субъективные построения, будь то индивидуализм и патриархальная власть Ишмаэла Буша, оторванная от жизни наука Овида Бэта или интеллигентская неприспособленность Миддлтона — все должно выявиться при столкновении с прерией и послужить уроком для тех, кто способен его извлечь. Фронтисмен Натти — то ли уходящее прошлое страны, то ли прообраз ее будущего — выглядит героем-посредником, с которым связаны судьбы всего американского общества.

Американская критика, исследующая тему фронта в литературе США, традиционно уделяет внимание трансценденталистам, особое место отводя при этом Торо. В “Уолдене” и “Прогулках”, в “Мэнских лесах” и на страницах дневников писателя фронтир наполняется аллегорическим и философским содержанием. У Торо можно обнаружить немало высказываний, из которых следует, что Запад США предстал перед ним в мистическом и пророческом ореоле. Несомненно, Торо способствовал укреплению мифа о диком крае как о почве обновления индивида и нации, если не всего человечества, и в этом смысле предвосхищал многие мотивы специфически “западной” прозы. Уолденский отшельник размышлял о фронтире как о конфликте между дикостью и цивилизацией. Фронтир предполагал дуализм мировидения. Вот почему писатель избрал метод “прогулок”, словно в поисках места встреч прошлого и настоящего. Истинным местом встреч, однако, становилось сознание поэта. Притяжение Торо к девственному краю было связано с разгадкой тайны бытия. Американская “дикость”, приняв вид умозрительного фронта, послужила стимулом к созданию национально-самобытной модели натурфилософской прозы, целого направления, актуального в литературе США вплоть до конца XX в. Читая Торо, мы замечаем, как физическое и географическое понятие преобразуется в духовное. На фронтире

Торо искал откровения, поскольку внутренне ощущал недостаточность Цивилизации. Фронтир благодаря Торо стал восприниматься как залог национального обновления, а сам писатель расширил “пограничье” национального мышления и повествовательной традиции.

Освоение “второй границы” проходило в особую, переломную для страны эпоху и сопровождалось острыми дискуссиями. По одну сторону собрались сторонники доктрины “явственной судьбы”, апологеты искоренения любых препятствий на пути цивилизации, по другую — стали слышны одинокие голоса обличителей истребления природных богатств и аборигенных культур Дикого Запада. Если для Уолта Уитмена, затем Хэмлина Гарленда, Оуэна Уистера и Теодора Рузвельта (автора исторического сочинения “Завоевание Запада”, 1889—1896), процесс освоения “последней границы” был завершением великой национальной миссии, то для их современницы Хэлен Хант Джексон вторая половина девятнадцатого столетия была “веком позора”, выявить истинную суть которого пришлось уже ряду “разгребателей” после “закрытия” фронта.

Особая роль “второй границы” в национальной истории определялась стремительностью ее движения, пришедшегося на срок жизни одного поколения, причем речь шла о гораздо большей территории (почти двух третях континента), нежели было освоено за предшествующие два с половиной столетия. Учитывая обширность географических пространств и краткость исторических сроков, можно себе представить, сколь масштабным было психологическое и духовное воздействие эпохи на ее участников — как, впрочем, и на потомков. По выражению американского литературоведа Роберта Спиллера, “культурная история фронта по ту сторону Скалистых гор писалась заново — после того, как доктрина явственной судьбы перевернула новую страницу”³. Вместе с тем, культурная преемственность “пограничья” проявилась в своеобразной конденсации уже устоявшихся его признаков. Прежде всего, это касается динамизма “выплавления” национального характера: фронтир стал невиданным местом встречи этносов, культур и традиций — встречи, чаще всего приобретающей характер конфликтного столкновения. Для “второй границы” примечательна многонациональность участников завоевания Запада: среди них можно было встретить мексиканцев, китайцев и даже русских, не говоря уже о постоянном притоке американцев из восточных штатов, о новых волнах эмиграции, как и о массе аборигенных племен, противостоявших “колонистам”. Среди ассимилировавшихся американцев заметно возросла роль выходцев из Ирландии. Многие из них попадали на Запад, уже испытав жизнь на Юге, в освоении которого они в свое время также приняли деятельное участие. В их числе был и молодой



КАЛИФОРНИЙСКИЕ ТИПЫ.

Рисунок Аугусто Феррана и Хосе Багуроне. 1849.

Майн Рид, видевший в американской демократии пример освобождения масс из-под ига европейского деспотизма. Общедемократический “плавильный” дух, присущий “второй границе”, нашел воплощение в личности двух величайших выходцев с “пограничья”: Авраама Линкольна и Марка Твена, которые стали наиболее последовательными выразителями принципов американской демократии — один в политике, другой в литературе.

Необычность культурного освоения Запада состояла также и в том, что на втором его этапе устная традиция существовала параллельно с расцветом профессиональной журналистики, фотографией и телеграфом, а также техническими нововведениями, которые, покорив восток страны, стремительно продвигались на Запад; медведь-гризли, стоящий на рельсах железной дороги, и трансконтинентальный поезд, распугивающий бизонов, стали символами эпохи и меняющегося Запада. Именно в силу того, что аборигены, как и пришельцы, осознавали “конечность” последней границы, завоевание сопровождалось невиданной жестокостью индейских войн и столкновением соперничающих экономических компаний, став также ареной индивидуального произвола. Так что “уехать на Запад” (to go West) в контексте эпохи приобрело смысл “умереть, пропасть, сгинуть” — смысл, сохранившийся и поныне, когда условия коренным образом переменились.

Охватить стремительность и масштаб происходящих процессов писателям, жившим в ту эпоху, было практически невозможно. Намечая гротескные человеческие типы, они порой выражали лишь замешательство по поводу окружающего мира, нередко противореча себе, что и проявилось в творчестве Гарта, Гарленда, Твена, Лондона, Крейна и многих других. Их герои, пройдя через опыт “пограничья”, оказались не способны постичь суть исторических катаклизмов, в которые были вовлечены.

Наиболее ярко настроения и противоречия эпохи проявились в творчестве Уолта Уитмена. В литературе США он стал наиболее значительным интерпретатором и выразителем идеологии “второй границы”.

В “Листьях травы”, создавая впервые столь всеобщемонументальный образ Америки, Уитмен в соответствии со своим замыслом подошел и к восприятию феномена фронта. Поэт придал “пограничью” вселенский характер, переосмыслив сквозь призму этого понятия ряд важнейших американских идей, в чем-то перекликаясь с Торо: например, в мистике и пророчествах о будущем страны и мира, путь к которому лежит через дикий край фронта. Для Уитмена “последняя граница” стала финалом всечеловеческого исхода с Востока (чуть ли не с библейских времен) до Америки (“Моление Колумба”), и дальше — на Дикий Запад.

Ключевым оставалось для поэта понятие демократии и осмысление истории страны как практического воплощения ее идеалов. Поэтому в “Песне о топоре” (имеется в виду именно большой топор лесорубов, которым пользовались пионеры) он проследивает, как это орудие служило средством превращения “дикости” в цивилизацию за всю ее многовековую историю, и завершает поэму монументальным образом Демократии, “построенной” посредством этого орудия, ставшего инструментом трудовых усилий народа. Характерно, что топор выступает здесь созидательным, а не разрушительным орудием истории. В своем “воинствующем демократизме” Уитмен стремится к тому, чтобы быть певцом, передающим голоса всех и вся — человека и природы, американцев и остального человечества, которому также предстоит подняться до демократических высот. Ведь каждый человек носит в себе идею демократии, которой суждено было воплотиться в Америке. Но прежде всего поэт становится певцом рядовых труженников, строителей Нового Света, края, воплотившего в себе Новый Миропорядок. Эти мысли получили развитие в “Песне Секвойи”, где гибель дерева под топором лесоруба показана как благо, поскольку служит задачам преобразования мира на основах демократии — общества, “наконец, соответствующего Природе” (человеческой природе и миру естественному).

Чутко реагируя на идеологические веяния своей эпохи, отмеченной взлетом национального самосознания, Уитмен с наибольшей ясностью выразил его дух в поэме “Пионеры! о пионеры!”. Преобразующий пафос достигает в этом произведении своего апогея, хотя парадоксально, что он выражен скорее в образах разрушения, чем созидания:

Мы бросаемся отрядами
По перевалам и над кручами, по дорогам неизведанным,
Напролом, в атаку, грудь завоевать и сокрушить.
Пионеры! о пионеры!

Мы валим древние деревья,
Мы запруживаем реки, мы шахтами пронзаем землю,
Прерии мы измеряем, мы распахиваем нови
Пионеры! о пионеры!⁴

(Здесь и далее перев. К. Чуковского)

В этих строках звучит уверенность в исторической правоте совершаемых преобразований. Подхватывая образ, найденный Купером, Уитмен развивает и дополняет его. “Пионерство” — феномен чисто американский, которым поэт гордится, ибо в нем воплощаются лучшие качества национального характера. Вместе с тем, пионерство — страсть и неистовство в освоении мира, а зна-

чит, дар общечеловеческий. И потому США берут на себя у Старого Света, чьи силы угасли, ответственность за историю, чтобы осуществить вековую мечту человечества. Сын своей эпохи, поэт именует пионеров “людьми Запада” (westerners), напоминая, что “вторая граница” внесла в судьбу нации решающий вклад, в том числе и путем расширения эстетических горизонтов.

Подчеркивая вселенскую миссию американских фронтисменов, Уитмен вводит второй мотив, связанный с пограничьем: Америка не только идет впереди всего человечества, она олицетворяет вечное движение вперед, присущее всему живому:

Все живые пульсы мира
Влиты в наши, бьются с нашими, с западными, заодно...

Уитмен употребляет при этом слово “урок”, неоднократно возникающее в контексте осмысления исторической миссии Америки: она — урок для всего человечества и для каждой отдельной личности.

Однако взгляд на “Листья травы” в контексте эпохи выявляет в их авторе и глашатая экспансии, усматривающего в этом процессе однозначно благие последствия. Выступая в подобном качестве, Уитмен, несомненно, становится причастным к апологетике национального мифа об “американской мечте”. Имперские амбиции пронизывают немало стихотворений и поэм, входящих в “Листья”, достигая пика в тех же “Пионерах” и мистического пафоса в “Пути в Индию” и “Молении Колумба”. Показательно в этом смысле небольшое и чисто “фронтирное” по сюжету стихотворение “Из дальних каньонов Дакоты” (1881), посвященное битве при Литл-Бигхорн в 1876 г., когда усилиями союзных индейских племен потерпел поражение самонадеянный и беспринципный проводник имперской политики, генерал Джордж Армстронг Кастер. Сам он сделался популярнейшим символом фронта, его личности посвящено немало научных трудов, равно как и бульварных сочинений. Мало кто из среды серьезных историков и биографов решается рассматривать его в наши дни в апологетическом ореоле. Тем примечательнее взгляд на него Уолта Уитмена. Поэт видит в судьбе Кастера все тот же общечеловеческий “урок” героизма и продолжение “легенды нашей расы”.

Исторический эпизод, связанный с Кастером, оказал на поэта достаточно глубокое влияние; в небольшом очерке, написанном в том же году под впечатлением картины “Последний бой Кастера”, Уитмен более демократично определяет смысл “второй границы”, потому что теперь применяет к ней и эстетические критерии, размышляя над возможностями, которые она предоставляет художественному творчеству: “Совершенно западная, автохтонная фаза Америки, фронтитров; кульминация — типичная, смертель-

ная, героическая до самых глубин — ничего еще в книгах об этом, ничего у Гомера, ничего у Шекспира; мрачнее и грандиознее, чем у них, и все местное, наше собственное, и все — факт”⁵.

В подходе к теме фронта Уитмен оставался еще во многом романтиком, а отчасти и наследником пуританского провиденциализма. Раскрыть сущность происходящего, с его глубоким драматизмом, с его соединением высоких устремлений и низменных страстей, благородных порывов и безжалостной жестокости, в рамках такого подхода было невозможно, и Уитмен как поэтический феномен интересен именно своей многогранной и противоречивой переходностью, отразившейся в сочетании романтических и реалистических черт. Тем более задача эта оказалась не под силу поэтам-романтикам, таким, как Г.У.Лонгфелло и Хоакин Миллер, при всем различии между ними. Миллер-поэт в “Песнях Сьерры” предстал романтическим эпигоном (“Скачка Кита Карсона” рабски повторяет “Скачку Поля Ревира”). В поэзии он оказался менее убедителен, чем был в живом восприятии тех, кто соприкасался с этим человеком удивительной, неистовой судьбы, сформированной Диким Западом, — “Байроном из Орегона”, каким он запомнился современникам.

Только в творчестве “местных колористов” — у ранних Брета Гарта и Твена — состоялся переход к новой поэтике, и примечательно, что фронтиру в этом процессе принадлежала существенная роль. В облике золотоискателей Калифорнии, воплотивших в себе “поколение людей 49-го”, Гарт уловил общенациональный феномен, рожденный Дальним Западом, и его герои стали противоречивым символом эпохи. Фронтир не выглядел столь однородно, как в эпоху Купера, выявив множество новых типов, связанных с Дальним Западом. Очевидно, что эстетика реалистического правдоподобия не объясняла странности и немотивированности их поступков. Помимо сентиментальной идеализации, за подобной логикой характера стоял и определенный жизненный уклад. Отсюда и безграничная преданность безымянного героя своему другу-разбойнику (“Компаньон Теннесси”), нежность и самоотверженность грубого лесоруба по отношению к малому ребенку (“Счастье Ревущего Стана”), человечность и порядочность проститутки из бара (“Изгнанники Покер-Флета”) — все это символы не устоявшегося западного жизненного уклада. Опыт калифорнийского фронта позволил Гарту поднять вопрос о нравственных ценностях “позолоченного века”, а вскоре обозначилась и проблема наследия исчезающего “пограничья”. Фейерверк судеб героев, лихорадочно творящих и прожигающих собственные жизни, возникает на страницах Гарта, отражая стремительный динамизм освоения края, процесса столь же стихийного, как и его творцы, как движения души в переломные моменты. Споря с Купером о

принципах отражения реальности, в своих произведениях Гарт, однако, продолжает многие темы цикла о Кожаном Чулке. “Габриэль Конрой”, например, невольно заставляет вспомнить о концовке “Пионеров”: по завершении многочисленных перипетий, происходящих с героями, молодая чета наследует состояние, добытое для них безмянными пионерами-тружениками; разыгрывается все та же историческая драма фронта, проявившаяся еще в период “первой границы”. То же, что казалось критикам мелодраматичным в сюжетах Гарта, в чем им виделся спад психологической глубины изображения в результате утверждения романтики исключительного, было скорее феноменом более сложным, отчасти обусловленным эпохой, не проявившейся до конца в своем существе, отчасти — характером отпущенного писателю дарования. Сказывалось тут и другое обстоятельство: развитие презы на американском Западе происходило под действием иных закономерностей и обстоятельств, нежели на Востоке. Здесь была иная природа, иная социальная среда, действовали иные типы, порожденные ею. Сам по себе разбойник Теннесси в изображении Гарта мало убедителен, зато его компаньон, если всмотреться пристальнее, становится подлинным, хотя и безмянным героем освоения Запада, личностью, вызывающей ощущение нравственной прочности и человечности. Другими словами, он выступает прообразом того в полной мере демократичного героя, который появится в романе-вестерне уже в XX в.

Глубинная связь Марка Твена с пограничьем выразилась прежде всего в его основательном знакомстве с созданным здесь фольклором, переосмысленным в его произведениях с точки зрения социальной критики. В зарисовках Твена есть все жанровые признаки “небылицы” и байки, а характер-маска, им найденный, во многом был навеян юмором пограничья, предполагающим хорошо замаскированный и одновременно невероятный по замыслу розыгрыш. Показательно, что в большую литературу Твен вошел именно историей о “Скачущей лягушке”, основанной на устной фронтальной поэтике.

Опыт и традиции “пограничья” отразились в творчестве Твена весьма многообразно: здесь и юмористические состязания речников, описанные в “Жизни на Миссисипи”, и гротескность реалий и типажей Дикого Запада, представленных в книге “Налегке”, и притчеобразные сюжеты о диком крае, разбросанные в виде баек по страницам различных сочинений писателя. Так, в одной только книге “Налегке” Твен сменяет поочередно три маски: сатирика, грубоватого комедианта и восхищенного подростка. Последняя явилась отражением живого духа эпохи “второй границы”, воспринятой современниками как период национального обновления: физического (приток эмигрантов, рост

географических территорий) и духовного, посредством освоения диких пространств. Отсюда и образ ребенка или подростка, распространённый в американской литературе той поры, созвучной опыту индивида, “растущего вместе со страной”. В этом контексте возникают “Был ребенок, и он рос с каждым днем” Уитмена, и “Моя утраченная юность” Лонгфелло, и Гек Финн с Томом Сойером у Марка Твена. В сущности, это все тот же новый Адам, широко открытыми глазами всматривающийся в просторы “индейской территории”, с которой связывается будущее страны. Подростку этому предстоит пожинать плоды освоения края безграничных возможностей; какими они окажутся — продемонстрирует опыт американской прозы XX в.

Однако у Твена оптимистический юмор сочетается с осознанием двойственности процесса освоения фронтира, и от произведения к произведению углубляется видение и усиливается притчевость повествования, а вместе с тем и ощущение фарсовости происходящего: писатель видит, какие “дары” принесла “пограничью” цивилизация: среди них — виски, материальный успех, церковь и тюрьма.

Гек Финн — неподвластный времени персонаж Твена — настойчиво ищет компромисс между природой и цивилизацией, которая оказывается весьма сомнительным приобретением на фоне фронтира, тем более, что “дикость” и цивилизация, по сути, нередко меняются местами. Гек мечтает убежать на “индейскую территорию”, неся в себе ощущение неблагополучия в мире, где с одной стороны, царит зловеший индеец Джо (аборигены как деградировавшая раса мало привлекали Твена) — результат насильственного скрещивания цивилизации и “дикости”, а с другой, преуспевает сверхобаятельный Том Сойер, поднаторевший в искусстве “игры”, за которой часто стоят хитрость и приспособленчество. К тому же, за ним неотступно следуют Сид Сойер, вдова Дуглас, судья Тэтчер и множество других добропорядочных обывателей (Том слишком прочно связан с ними, чтобы взглянуть жизни в лицо и освободиться от этих уз).

Притчеобразна и история Янки из Коннектикута, объединившего в себе черты технократа (цивилизация) и ковбоя (дикость). Твена, как и Гарта, увлекала противоречивая стремительность превращения янки в калифорнийца, с присущим тому контрастным набором свойств: безразличием к материальному успеху в сочетании с лихорадочной жадностью обогащения, с романтикой разгула, алогизмом бытия — при наличии жесткого кодекса “чести”. Отражая стремительность этого исторического перевоплощения, Янки из Коннектикута рискует оказаться вне времени, сделавшись своего рода Рипом Ван Винклем эпохи “второй границы”.

* * *

Масштабное наследие, оставленное “пограничьем”, было подхвачено XX веком, когда, по выражению Оуэна Уистера, одного из основателей романа-вестерна, фронтир “из территории с будущим превратился в ряд штатов с прошлым”. Осмысление и переоценка “пограничья” стали одной из потребностей национального сознания.

В смысле реальной литературной традиции фронтир оставил неизгладимый след в творчестве своих последних представителей (Крейн, Лондон, О.Генри еще успели захватить реальный облик дикого края, приняв эстафету у Гарта и Твена). Примечательно, что их путь к реализму лежал через освоение наследия “пограничья”, и социально-нравственные конфликты фронта предстали в виде нерешенных конфликтов человеческой природы — в “Голубом отеле” Крейна, “Северной Одиссее” и “Лиге стариков” Лондона, в “Последнем из трубадуров” О.Генри. Такой ясный в период своего освоения, в XX в. фронтир внезапно утратил свою однозначность.

Развитие литературы США в XX в. показало, что материал, заключенный в опыте освоения фронта, оказался столь взрывчатым, что потребовал многих десятилетий осмысления. Вводя идею ныне “психологического фронта”, американская критика нередко склонна расширительно трактовать понятие “пограничья”, открыто проецируя его в XX век. Так возникают неправомерные понятия “индустриального пионерства” и “духовно-интеллектуального пионерства”, далеко уводящие от собственно фронтальной проблематики. И все же устойчивость мышления в парадигмах фронта сказывается в национальном сознании и во второй половине двадцатого столетия. Термин “последней границы” по-прежнему жив, от одноименного романа Говарда Фаста до популярного телесериала “Звездные войны” 60–90-х годов XX в. (фильм открывает фраза-заставка: “Космос. Окончательная граница...”). Жанр научной фантастики обновил ряд идей, продолжающих мифологию фронта: инокультурность, встречи человечества с неизведанным краем, напряжение духовных и физических сил, требующее неординарных решений, и т.д. Научно-фантастические произведения стали своего рода вестернами постиндустриальной эпохи, свободно обмениваясь сюжетными формулами с приключенческими романами о фронтире. Собственно, доктрину Монро и “Звездные войны” породила общая идеологическая тенденция, работавшая в единой мифологической системе.

Непосредственное продолжение литературной традиции, связанной с фронтиром, в двадцатом столетии происходит в романе-вестерне. С начала века до 70-х годов его развитие предстает в

виде двух тенденций: апологетического и критического, направленного против потребительского экспансионизма. Писатели-реалисты первой половины века, поначалу обратившись к воспеванию “пионерства” (Уилла Кэзер, Оле Рольваг, Джон Гнейзенау Нейхардт), вскоре либо открыли для себя драму аборигенов и наследие их культуры, либо претерпели кризис, вызванный чудовищными откровениями реальной судьбы фронта и Дикого Запада (особенно это проявилось у Джека Шефера, У.Ван Тильберга Кларка). По-новому отозвалось и наследие Купера — попытками продолжения эпических форм (в прозе Ф.Манфреда, “Пенталогия о людях в замше”, и К.Рихтера); в поэзии возникли стихи и целые циклы о завоевании Запада (В.Линдсей, Стивен Винсент Бене и Дж.Г.Нейхардт). Все эти линии, в сущности, обозначили самостоятельные пути разработки фронтирного наследия, доказав его созвучность современности.

Вторая половина XX в., пришедшаяся на послевоенную эпоху, повлекла за собой новый этап переоценки фронта. В результате военного геноцида в Корее и Вьетнаме, экологических катастроф, взрыва этнического самосознания в 60-е годы, резко изменилась сама концепция фронта, особенно “второй границы”. Теперь в сознании общественности утвердилась фраза: “пора, когда был завоеван Запад и утрачена цивилизация” (when the West was won, and the civilization was lost).

Критические работы 70-х годов отличает стремление к переосмыслению фронта как национальной мифологии. Фронтир наделил американца мифом об обновлении, и потому с его “закрытием” начался период избавления от этого мифа, полагает Г.Симонсон. “Представление о том, будто граница сулила Америке освобождение от бремени истории, было сутью великой “американской мечты”. Современный опыт развития США ставит, наконец, проблему ответственности американцев перед историей. ...Только в идее закрытия границы, в обретении трагического видения мира для Америки возникает надежда”, — заключает он⁶. 700-страничное исследование Р.Слоткина, “Возрождение через насилие”, носит характер историко-культурного манифеста. Здесь “оборачивается вспять” традиционная идея нового Адама: впервые внимание концентрируется на способах освоения дикого края и на механизме возникновения национальной мифологии. Литература, а не фольклор, как в других странах, сформировала образ фронта в США. Поэтому вывод, к которому в результате анализа произведений приходит критик, малоутешителен: “Наши персонажи и их создатели являются указателем к нашему национальному характеру и пониманию нашего места во Вселенной: уитменовский лесоруб, обретающий исполинские размеры в процессе превращения чащи в планки и брусья во имя цивилизации

и духовности; Ахав и “Пекод”, одержимые погоней за своей добычей; Бенджамин Черч, увешанный скальпами и трофеями, снятыми с убитого Филипа; Кожаный Чулок, принимающий мифологическое имя от своего застреленного индейского врага; Дэви Крокетт, ухмыляющийся рядом с горой из 105 медвежьих шкур; Бун, которому в звуках выстрелов ружья слышатся молитва и поэзия, — сотворитель кумира, вечно приносящий ему жертвы”⁷.

Опыт развития литературы США в XX в. постепенно подводит к сходному выводу. Картину способны дополнить образы рыбака Сантьяго у Хемингуэя и героев “Медведя” Фолкнера, исполненные мистики и ностальгии по уходящей дикости и первозданной чистоте. Мыслью об отмщении людям, которое совершит природа их же собственными руками, завершает Фолкнер новеллу “Осень в Пойме”. В целом о насущности проблемы фронта как непреходящего духовного фактора в национальном сознании, быть может, ярче всего сказал Стивен Винсент Бене в поэме “Звезда Запада”:

You shall not win without remembering them,
For they won every shadow of the moon,
All the vast shadows, and you shall not lose
Without a dark remembrance of their loss
For they lost all and none remembered them⁸.

Не ведать вам побед, не вспомнив их,
Ведь их победы — от земли до звезд,
до лунных гор; и вам не знать утрат,
Не вспомнив темной бездны их потерь,
Лишившихся всего. Простыл и след.

(перев. А.В.Ващенко)

Все это говорит о жизненности наследия фронта в современную эпоху, как и в пору его реального существования⁹. Каждый период американской истории вносил существенный вклад в понимание феномена “пограничья”, поскольку был нераздельно с ним связан. Это наследие оказалось сложным, глубоко противоречивым, подлежало постоянному и напряженному пересмотру; таков процесс, которому суждено продолжаться и в будущем. На всем пути развития американская литература не подвергала сомнению лишь один факт, связанный с фронтиром: непреходящего значения “пограничья” в судьбе страны. В процессе ее становления состоялось самое важное — открытие множества человеческих судеб, простых и часто безымянных, сделавших наследие фронта достоянием нации, ставших материалом для “вечных” образов и характеров, — факт, подлежащий уже не пересмотру, а лишь углубленному изучению.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Turner, Frederick Jackson*. The Frontier in American History. N.Y., 1958, p. 37.
- ² *Брайант, Уильям Каллен*. Прерии. // "Поэзия США". М., Художественная литература, 1981, с. 104.
- ³ *Spiller, Robert*. A Cycle of American Literature. New York, 1956, p. 107.
- ⁴ *Уитмен*. Уолт. Листья травы. М., Художественная литература, 1982, с. 208.
- ⁵ *Whitman, Walt*. Complete Poetry and Selected Prose and Letters. Ed. by Emory Holloway, London, 1938, p. 793.
- ⁶ *Simonson, Harold P.* The Closed Frontier. Studies in American Literary Tragedy. N.Y., 1970, p. 14.
- ⁷ *Slotkin, Richard*. Regeneration through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1860. Middletown, Conn., 1973, p. 563.
- ⁸ *Benet, Stephen Vincent*. Western Star. N.Y., 1943, p. VII.
- ⁹ По проблеме фронта в литературе и культуре США существует значительное число исследований, множество антологий и сборников. Среди классических научных работ, посвященных "второй границе", стоит упомянуть: *Smith, Henry Nash*. Virgin Land. The American West as Symbol and Myth. N.Y., 1950. На русском языке важным источником является статья *А.П. Саруханян* "Проблема фронта в американской литературе". // Проблемы становления американской литературы. М., Наука, 1981, с. 217.

ЗАРОЖДЕНИЕ АМЕРИКАНСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Первая половина девятнадцатого столетия, отметившая расцвет и закат романтизма в странах Европы, стала первой стадией его развития в США, где этот процесс начался позже. Романтическая эпоха пришлась здесь на первые десятилетия в жизни самостоятельного государства, которому вновь предстояло отстаивать независимость в войнах за территории с европейскими державами в Новом Свете. В этом процессе страна устремилась на Юг присоединив Луизиану, а затем и на Запад, вытесняя аборигенов, в результате войн с Мексикой образовав Техас и Нью-Мексико с Аризоной. Как и в области социально-политической, в сфере литературы эпоха отмечена освоением огромного и разнообразного материала; консолидации этого материала способствовал процесс превращения определенной его части в фольклор.

Формирование американского фольклора отличалось поэтапностью и многослойностью; "открытие" отдельных его составляющих происходило постепенно; вместе с тем, очевидно, что важный рубеж в этом смысле приходится уже на первую половину XIX века и связан с эпохой романтизма. Именно тогда возникли первые попытки записи и осмысления аборигенного фольклора, возросла роль фронта, как среды формирования народного творчества, проявился национально-исторический феномен регионализма, стал обретать лицо американский юмор.

Естественно, что быстрее всего проявился интерес к аборигенному фольклору, наметилась тенденция к его сбору и систематизации. Произошло это по двум причинам. Во-первых, индейский фольклор единственный к тому времени обладал на континенте прочными и давними традициями и подчас даже казался, в глазах европейцев, весьма однородным. Во-вторых, он был связан с прошлым края, облеченным в тайны, и окрашен экзотикой и потому послужил серьезным подспорьем в решении выдвинутых романтиками художественных задач, связанных с "местным колоритом", субъективно понимаемым историзмом и с критикой современности.

В Европе, впервые возведя народное творчество в ранг большого искусства, романтики, как правило, апеллировали к собственному национальному наследию, бытовавшему на родном языке (что, конечно, отнюдь не исключало обращения к любым экзотическим источникам, в том числе и к американским индейцам — так, например, возникли “Озеро унылой топи” Томаса Мура, “Нагчезы” Шатобриана или индейские баллады Николауса Ленау). Разработке народных источников и традиций в Европе были посвящены целые направления: Гейдельбергский кружок в Германии, Томас Перси, Вальтер Скотт и Макферсон в Англии. В Америке аналогов этому не существовало, но можно ли сделать вывод, что в США не нашлось собственных братьев Гримм и каждому из романтиков приходилось самостоятельно выполнять эту функцию — задачу собирателя и исследователя?

Точности ради следует отметить, что исследователем аборигенного фольклора ни один из крупных американских романтиков так и не стал. Само это понятие появилось лишь в середине XIX в. Вместе с тем, на роль братьев Гримм в какой-то степени могут претендовать отдельные энтузиасты, которые, вследствие своеобразия подхода к предмету, получили в США наименование “антиквариев”. К таковым в равной мере могут быть отнесены Джон Экевелдер, Эфраим Сквайр, Константин Рафинеск и особенно Генри Рау Скулкрафт. Все они отличались живым интересом, даже страстью, к изучению и собиранию аборигенного наследия, в котором зачастую не отделяли духовной культуры от материальной, видя в той и другой “диловины”, “курьезы”, причудливо-фантастичные образчики “преданий старины глубокой”.

Однако легко заметить, что стараниями этих одиночек наследие аборигенов сделалось тем, чем ранее никогда не было: важным художественным средством, способным активно помочь формированию национальной литературной традиции. От Ирвинга (“Черты индейского характера” и др.) до Лонгфелло и Уитмена практически каждый ведущий представитель американского романтизма (разве что за исключением По да Эмерсона) неоднократно припадал к аборигенному источнику, а порой, как Купер и Лонгфелло, и строил на этой основе поэтику своих произведений. Бесчисленные, отличающиеся редкостной глубиной пассажи, посвященные различным сторонам культуры и фольклора индейцев, рассыпаны по страницам книг Торо, который, как известно, намеревался создать о них отдельную книгу и даже умер, согласно легенде, со словом “индеец” на устах¹. Кому же выпала на американской почве роль “братьев Гримм”?

Наиболее ранним среди романтических “антиквариев”, по существу, следует считать Джона Экевелдера (John Heckewelder, 1743–1823). Этот миссионер из Германии, приехавший в Пен-

силыванию в возрасте 11 лет, стал впоследствии одним из активнейших подвижников общины Моравских Братьев, проповедовавших язычникам слово божие. В отличие от других деноминаций, отношения у братьев-моравов сложились с аборигенами куда искреннее и ближе.

Личность Экевелдера выделяется среди старших соратников, Д.Зайсбергера и Лоскиела, также оставивших описания индейских племен. Именно его труд стал настольной книгой романтического поколения. Произошло это потому, что “Рассказ об истории, нравах и обычаях индейских народов, некогда населявших Пенсильванию и соседние штаты”, впервые опубликованный в 1818 г., помимо сведений по археологии, истории, обычаям, языку, характеру, содержал и описания более нетрадиционных предметов — таких, как народная кухня и травничество, знахарство. Но еще важнее, что ряд глав был посвящен устному народному творчеству, фольклору и мифологии (“Ораторское искусство”, “Метафорические выражения”, “Имена”, “Индийская мифология”); да и остальной текст был обильно снабжен преданиями и легендарными сюжетами. Живой стиль повествования напоминал скорее книгу для чтения, обращенную, конечно же, к широкой “белой” аудитории, которую Экевелдер знакомит с предысторией края с большой любовью к предмету, и созданную, по словам автора, “неискусным, но преданным пером”. Уже в 1821 г. она была переведена на немецкий, а год спустя — на французский язык, став источником знаний об аборигенах и для романтиков Европы.

Как известно, из книги Экевелдера почерпнул основной материал Фенимор Купер для его “индейских” романов, среди которых выделяется пенталогия повестей о Кожаном Чулке. Купер не только всесторонне использовал записи Экевелдера — в том числе передавая своеобразие речи своих героев, — не только заимствовал образы, пользуясь готовой идеализацией (вроде вождя Таменунда), или же целые предания (как о миграции предков ленни-ленапов). Купер придал региональному сочинению Экевелдера посредством своего романа “Последний из могикиан” смысл национальный. Собственно, глубинный уровень содержания предисловия к роману или главы III (беседа Натти с Чингачгуком, напоминающая аналогичную беседу-зачин в “Айвенго” между Вамбой и Гуртом), не может быть понят без Экевелдера. Но писатель, а вслед за ним его современники, впитал и большее: взгляды предшественника, уже отмеченные романтической субъективностью. Она оборачивалась, в частности, и допускаясь произволом по отношению к фактическому смыслу имен, образов, содержания. Среди аборигенных культур Экевелдер сильно возвышал делаваров, считая их противников-ирокезов коварней-

шими и злонравнейшими из существ, и идеи I главы его книги перешли по наследству к Куперу, став фундаментом романтической (и постромантической) оппозиции благородного туземца и краснокожего дьявола.

Вторая, не менее мощная идея — обреченности краснокожей расы — составила драматический аккорд “Последнего из моги-кан”, отлившись в чеканную формулу, но высказана она была Экевелдером: “Я был свидетелем их добродетелей и доброты. Я обязан вернуть долг благодарности, чего не в силах достичь вернее, нежели поведав миру эту неприкрашенную картину, нарисовав ее в духе прямоты и искренности. Увы! быть может, через несколько лет они полностью исчезнут с лица земли, и все, что о них будут помнить — это то, что они существовали как одно из варварских племен, населявших этот континент. По крайней мере, пусть не будет повода говорить, что среди всего рода христианского не нашлось ни одного, кто, поднявшись над тьмой предрассудков, которыми гордыня цивилизации окружила исконных обитателей этой земли, предпринял попытку воздать должное множеству превосходных качеств, их отличавших, и воздвигнуть хрупкий памятник в их честь”².

Личность Константина Сэмюэля Рафинеска (Constantine Samuel Rafinesque, 1783–1840) была романтически загадочна, а его одержимость тайнами природы и былого вызывала порой у современников ироническое отношение. Натуралист, историк, путешественник, собиратель краеведческих редкостей, стремившийся к славе американского Гумбольдта, в 1820 г. Рафинеск обнаружил примечательное аборигенное произведение — эпическую хронику делаваров “Валламолум”, природу которой, вероятно, субъективно интерпретировал. Перевод предания занял у него несколько лет и вошел частью в монументально задуманный труд “Американские народы” (1836). Не ведая об открытии Рафинеска, Купер смог использовать только пересказ этого предания по Экевелдеру. Важно, однако, отметить, что задолго до выделения американской этнологии в отдельную науку, до появления лингвистики и фольклористики, “антиквариям” и вправду приходилось выступать в роли первооткрывателей, решая задачи, беспрецедентные и для их европейских современников.

Эфраим Г. Сквайр (Ephraim G. Squier, 1821–1888) в своих изысканиях занимался различными сторонами аборигенного культурного наследия, особенно проблемой индейских курганов. Многие из них он описал в труде “Древности верховьев Миссисипи” (1848). Тайна индейских курганов, неотделимая от предыстории Америки, глубоко захватила романтиков, составив одну из постоянных тем романтической эпохи. В особенности она привлекла Брайанта, который, несомненно, перелистывал красочные

тома Сквайра со множеством рисунков индейских курганов, когда работал над поэмами “Танатопсис” и “Прерии”, где возникает романтический облик легендарного народа, прозванного “Строителями Курганов”. Сквайр позднее отдал дань публикациям Рафинеска — после смерти этого “антиквариария” к нему попала часть его архива. Он выделил “Валламолум” как подлинно аборигенное предание и переиздал его в полном виде, отчасти даже с пиктограммами, присущими оригиналу. Этому памятнику еще суждено было и позднее напоминать о себе в американской литературе, в том числе романтической.

И все же подлинным наследником славы Гриммов на американском континенте может считаться только Генри Рау Скулкрафт (Henry Rowe Schoolcraft, 1793—1864). Его небезосновательно считают предшественником американской этнологии и фольклористики, поскольку задолго до возникновения этих наук Скулкрафт занялся записью и переводом индейских мифов и (меньше) поэзии; в позднем возрасте он, выполняя поручение, данное правительством, предпринял монументальную для своего времени попытку всестороннего обобщения накопленных материалов по аборигенной культуре. Скулкрафт немало путешествовал по американской глубинке, сопровождал знаменитую экспедицию на Запад Льюиса и Кларка и даже открыл истоки Миссисипи.

Первые четыре “легенды” (речь шла, конечно, о мифах) в пересказе Скулкрафта появились в книге “Путешествия в центральной части долины Миссисипи” (1825). Последующие публикации Скулкрафта явились плодом его длительного интереса, а затем также и следствием его назначения правительственным агентом по индейским делам в г. Со-Сент-Мари (Мичиган). Средний Запад в северной его части был давним местом встреч множества аборигенных культур; и если Купер мог создавать своих индейских героев только по трудам Экевелдера, то Скулкрафт наблюдал их в натуре. Преимущественно то были, однако, алгонкинские племена озерно-лесной зоны — отсюда предрасположенность исследователя к записи этого материала и особая точка зрения на аборигенное наследие в целом. Немаловажно к тому же, что первым браком Скулкрафт был женат на Джейн Джонстон, образованной метиске, дочери оджибвейского вождя, и можно только гадать, сколь велика доля ее авторства и влияния в оставшемся от исследователя наследии. Благодаря этим обстоятельствам, Скулкрафт неплохо владел некоторыми аборигенными языками — в частности, оджибвейским.

В 1839 г. увидел свет известнейший труд Скулкрафта — два тома “Алгических исследований” (*Algic Researches*), целиком со-

стоявших из индейских мифов (18 в первом и 28 во втором); книга явилась новаторским предприятием. Поясняя смысл вводимого новообразования “алгический”, автор указывал, что относит его к культуре и языкам родственной группы племен алгонкинов. Тексты в записях Скулкрафта отличались необработанностью — этим отчасти объяснялись трудности с первоизданием книги: сюжеты в том виде, как они появились из-под пера Скулкрафта, слишком сильно отличались от господствовавших сентиментально-романтических штампов и нарушали ограничения, установленные соображениями благопристойности. Другими словами, для своего времени они были значительно ближе к сути народной культуры, в которую призваны были ввести читателя. Практически впервые перед “белой” аудиторией предстал фантастичный и иррациональный, таинственный мир алгонкинских племен озерно-лесной зоны. Труд принес Скулкрафту славу и послужил отправной точкой воображению американских романтиков (и даже их эпигонов).

Однако “Алгические исследования” отразили и подверженность автора той предвзятости, что характерна для романтической эпохи. Прежде всего, мифы он трактовал как “легенды”, обрабатывая их в духе литературности, из-за чего по отношению к сюжетам Скулкрафта неоднократно возникал вопрос о достоверности передачи устного оригинала. Это сказалось на последующей судьбе всего скулкрафтовского наследия. Ментор Уильямс, издатель “Алгических исследований” в XX в., полагал, будто Скулкрафт мог сокращать, но не переделывать сюжеты по своему усмотрению. Однако даже этот апологет пионера-“антиквария”, комментируя его тексты, считал ряд из них плодом изобретательства Скулкрафта: в том, что касается отражения аборигенного духа, часто подменяемого понятием “колорита”, тексты Скулкрафта весьма неравноценны.

Излагая миф, Скулкрафт порой переходил на его интерпретацию или комментарий (как в “Манабозо” или “Шавондази”), а некоторые его записи выглядят скорее литературными композициями или обработками, о чем свидетельствуют характерные подзаголовки: “Пебоан и Сигвун: аллегория времен года. По мотивам оджибвеев.”; “алгическое предание”; “с оджибвейского”; “аллегория личной независимости” и др.

Зачин одной из наиболее ярких легенд способен дать ясное представление о стиле — кто бы ни являлся автором текстов. Вот как выглядел зачин мифа “Мишоша, или Кудесник и его дочери”: “На заре мира, когда на земле было менее обитателей, чем ныне, в уединенном месте жил индеец, имевший жену и двоих детей. Погребенный во глубине лесов, нечасто видел он кого-либо, кроме членов собственной семьи. Подобное положение дел

казалось ему естественным, и жизнь его протекала в бесконечном счастье, пока не столкнулся он с недостойными помыслами собственной жены”³. Временами приближаясь к устной речи индейцев, стиль автора часто несвободен от книжности и архаизмов, а столкновение двух повествовательных культур рождает подчас конфликты смыслового порядка. В то же время следует помнить, что многие легенды, опубликованные Скулкрафтом, доньше являются единственными и ранними версиями аборигенных преданий, выразивших народное мировосприятие. Таковы “Розовый лебедь”, “Осseo, или Сын Вечерней звезды”, “Вассамо, или Огненное перо” и ряд других. Избирательный подход к наследию этого “антиквариара”, по мнению современных специалистов, способен дать немало для понимания аборигенного фольклора⁴.

Говоря о противоречивости личного облика Скулкрафта, человека романтической эпохи, следует добавить, что после успеха “Песни о Гайавате” Лонгфелло он подобрал материал из собственных публикаций, уже стараясь следовать логике лонгфелловской поэмы. Сильно отредактировав таким образом “Алгические исследования”, он дал им новое название, “Миф о Гайавате” (1856). Это случилось через год после выхода знаменитой поэмы. Здесь впервые Скулкрафт слил образы ирокезского Гайаваты и оджибвейского Манабозо, как бы научно подтверждая поэтический замысел Лонгфелло. Многие прежние тексты претерпели значительную редактуру в пользу этой поэтической версии (например, Квазинд оказался сюжетно связан с Гайаватой/Манабозо). Из-за искажения образов индейского фольклора, “поправленных” по законам романтического вымысла, упрек в необъективности стали обращать к Лонгфелло и Скулкрафту на равных, так что слова видного ироколога конца XIX в. Г.Хейла отражают характер произведенной трансформации: “Если бы китайский путешественник эпохи средневековья, знакомясь с культурой Запада, смешал в одно короля Альфреда с королем Артуром, и обоих — с богом Одним, он не сумел бы породить хаоса более нелепого в именах собственных”⁵.

Тем не менее, индейские “легенды” Скулкрафта, в особенности вошедшие в “Алгические исследования”, стали важной поворотной вехой в истории американской культуры и обрели статус литературного памятника. Сборники, составленные “на основе” Скулкрафта, обработанные для детей, со ссылкой на первоисточник, а часто и без таковой, неоднократно появлялись уже во второй половине XIX в., и на всем протяжении XX. Они все дальше отходили от оригинала; в результате Скулкрафт оказался косвенно причастным к укоренению стереотипов восприятия аборигенного наследия.

После “Алгических исследований” Скулкрафт продолжил собирательскую работу, и новые тексты были объединены в книгу “Онеота, или Краснокожая раса Америки” (1848); вышли в свет “Заметки об ирокезах” (1846). Именно в это время исследования Скулкрафта получили национальное признание, поскольку Конгресс дал ему официальное поручение собрать всестороннюю информацию по индейским племенам и подготовить ее к публикации. Получив материальную поддержку, Скулкрафт, с учетом особенностей эпохи, сделал, что мог, и с 1851 по 1857 год в свет один за другим вышли шесть составленных им огромных томов.

С точки зрения систематики и общего типа издания, они несколько напоминали романтические сборники, ибо включали самый разнообразный материал, подаваемый также весьма прихотливо. “Легенды” (то-есть, мифы) различных племен соседствовали с описанием памятников материальной культуры, пиктографические изображения, раскрашенные в самые неожиданные цвета, перемежались сведениями об археологических находках, не получавших никакой интерпретации и комментирования. Эти книги можно было читать и профессионалу-этнографу, и поэту-романтику.

Так или иначе, в результате увлеченных трудов и подвижничества “антиквариев” аборигенный фольклор входил в американскую культуру, становясь национальным наследием, а значит — и частью американского фольклора.

* * *

Факторы, формировавшие в начале XIX в. американский фольклор, были как нельзя более различными для “белой” и “цветной” Америки. Так например, путь развития афро-американского фольклора США определялся в ту пору почти исключительно действительностью южной плантации, и хотя его оформление приходилось на тот же период, результаты сказались несколько позднее.

Что касается фольклора белых, формирующими факторами послужили, скорее всего, соперничество устного слова с печатным станком (для восточных штатов, наиболее освоенных индустриально и урбанизированных), а для глубинки — фактор пограничья (фронтира). Оба эти фактора, однако, тесно взаимосвязаны. Реальное состояние фольклора едва ли позволяет говорить, например, о Дэви Крокетте только как о феномене пограничья, или американского Юга (он родился и вырос в штате Теннесси), или — литературы. В его личности, как и в характере многих других современников, слились достоверность и предание, причем не

соотносимое с каким-то одним регионом. Слитность разнообразных черт приобщает Крокетта к эпохе романтизма, впервые в истории установившей связь между устным народным творчеством и письменным. Кроме того, в характере Дэви Крокетта проявились неповторимые особенности, соединившие образ янки с обликом “кавалера”.

Генетически фольклорные черты янки, определившись в восточных штатах, сделались важнейшей составляющей национального фольклора. К началу XIX в. стало ясно, что устное народное творчество старой родины не в силах отвечать энергичному развитию и реальности Нового Света. “Нулевая ситуация”, создавшаяся здесь в сфере фольклора, исторически быстро восполнялась материалом, промежуточным между устной традицией и литературой. Наиболее широко он был представлен изданиями “массового” характера, календарями и альманахами, которые обычно поступали из восточных штатов.

“Об американцах, — замечает одна из пионеров американской фольклористики Констанс Рурк, — говорят, это народ, не знавший детства. И этим обстоятельством объясняют накопившееся у них чувство горечи и ущербности. Но янки выступил из тьмы, которая представляется доисторической”⁶. Другими словами, выделение фольклорного образа Янки стало показателем активизации процессов фольклорообразования на переходе от колониального периода к Американской революции. Последствия этого выделения на новом уровне сказались в романтическую эпоху.

В классической работе “Американский юмор” Рурк выделяет фигуру янки-разносчика (peddler, pedlar) как тип фольклорный, генерирующий и распространяющий фольклор. Разносчик не только являлся носителем и передатчиком небылиц, источником шуток (в том числе знаменитых “практических”); сама его личность и сознание явились фольклорным феноменом величайшей значимости. Он был воплощением предприимчивого, находчивого, уверенного в себе “янки в пути” — в прямом и метафорическом смысле — готового к безудержному сочинительству и меновому торгу. Известный собиратель и интерпретатор американского фольклора Б.А.Боткин помещает сюжеты, связанные с образом Янки, в раздел “проделок и шуток”⁷; именно этот малый жанр, без сомнения, прежде всего ассоциировался с обликом Янки.

Любопытно, что, описывая эту фигуру, Рурк вводит понятие “маски” как основного игрового и психологического аспекта, присущего натуре Янки. Маска эта способна обернуться множеством разнообразных ипостасей, а оттенки смысла нередко контрастны до противоположности. Здесь и неспособность признать собственное поражение, и особый дар выживания, и — основной



ДЖОРДЖ ВАШИНГТОН
Неизвестный скульптор. 1825.

предмет исследования Рурк — специфика американского юмора, вобравшего массу оттенков. Мало-помалу эти аспекты фольклорной “маски” становились национальными: Франклин, тоже молодой янки из Филадельфии, сумел придать этой маске облик практической мудрости, предложив читателю собрание полуфольклорных афоризмов в “Альманахе Бедного Ричарда”. То был тип человека, которые сделал себя сам, — и в то же время историческая метафора становления нации, черта национального характера. В романтическую эпоху Эмерсон осмысляет тот же принцип по-новому, сформулировав лозунг “доверия к себе”, а в конце “позолоченного века” американский прагматизм придает практицизму Янки новый акцент — “истинно все, что полезно”. Пока же за разработку образа Янки взялись романтики: Купер в облике разносчика Гарви Берча создал еще одну маску — человека, вынужденного во имя высоких идеалов скрывать свою суть, вести жизнь двойника. Позднее у Мелвилла сходная маска обернется “Шарлатаном” (хотя обе, в сущности, объединяются типом личности, воплощенным в Дэви Крокетте). Бесконечные вариации найдет эта маска в творчестве Марка Твена, О.Генри, Брета Гарта и других мастеров национального юмора, глубоко усвоивших романтические находки и опыт первой половины XIX в.

Маска, таким образом, предполагала установление особых отношений между реальностью и вымыслом — прежде всего, в национальном сознании. Брат Джонатан — ранняя ипостась Янки, послужившая в период революции воплощением практицизма и здравого смысла, — не смог обрести столь убедительного фольклорного качества вследствие своей негибкости. Для заполнения фольклорной ниши потребовалось новое преломление найденных образов и идей. Письменный полуфольклорный пласт фермерских альманахов и “листков”, лубочных изданий о похождениях полувымышленных героев выполнил эту задачу.

Альманахи считают едва ли не первым из печатных изданий, получивших распространение в колониях, поскольку настольной книгой для каждой семьи являлись на равных правах Библия и альманах. Этот последний со временем стал типично национальным установлением, сохраненным во все периоды американской истории⁸. В альманахах сочетались календарь, дневник, погодные приметы и предсказания, сведения познавательного характера и юмор. Образ Янки присутствовал здесь постоянно на правах героя, хотя прием составления подобных изданий был старым: чаще всего традиционные шутки рассказывались на новый лад.

Развитие американского юмора и особенно его бурный взлет в XIX в. связывают с ослаблением влияния пуританства. “В течение этих формирующих лет, — пишет Макс Херцберг, имея в виду

первую половину столетия, — происходила трансформация пуританина в янки. Простейшим объяснением может служить тот факт, что пуританин лишь на время подавил елизаветинский элемент, а тот затем вышел на поверхность во всем блеске, лишь окрепнув в своем мирском неверии”⁹. Подъем “елизаветинского”, светского начала, на американской почве нередко объясняют укоренением ирландско-шотландского влияния. Последний компонент населения, как известно, в значительной мере оседал на Юге; поэтому “фронтирно-южный” колорит стал играть в этом процессе не последнюю роль, обозначив одновременно единство и преемственность по отношению к образу Янки, и в то же время — своеобразное ему противостояние.

Для развития сюжетики, превращения шутки в повествование требовались время и пространство. То и другое как раз и предоставил фронтир. Здесь шутка янки стала цепочкой шуток, превратившись в типично американскую “небылицу” (tall tale). Произошло это почти мгновенно, но жанровые особенности американской небылицы явились следствием уникальных исторических обстоятельств. Европейцы пришли в Новый Свет в ту пору, когда волшебной сказки — жанра архетипичного для Европы — у аборигенов еще не существовало (в их фольклоре господствовал миф). У самих же поселенцев и иммигрантов волшебной сказки уже не было, поскольку время королей и царевен давно миновало, к тому же разрыв с родной традицией усугубился расстоянием. По выражению одного фольклориста, ирландцы в приатлантической зоне США приступили было к разведению картофеля и фей; феи вымерли, тогда как картофель прижился. Признаки волшебной сказки и мифа (жанровых продуктов эпох, не пройденных в Новом Свете) как бы “стянулись” на фронтире в новую разновидность жанра — небылицу. Сам фронтир, впрочем, являясь посреднической территорией между политическим миром Вашингтона (следовательно, миром литературным) и патриархальной дикостью (царством устного слова), и выдвинулся он на авансцену в джексоновскую эпоху экспансии, когда демократизм соединился с колониализмом. Жанр небылицы отразил эту противоречивую особенность времени.

Отдельные небылицы разрастались в циклы вокруг реальных исторических личностей, каковыми были Поль Бэньян, эпический предводитель лесорубов, фронтирсмен-лесовик Дэви Крокетт или “король речников” Майк Финк. Небылица превращает их в героев-исполинов: между глаз верного помощника Бэньяна, Поля Синего Вола, укладывалось “две рукояти топора да пачка жевательного табаку”. Герой небылицы — фигура одновременно величественная и комичная: это краснобай, фантазер и сверхъестественный силач, твердый орешек, но и бахвал. Общее для этих

персонажей — пионерский дух, созвучный массовому американскому сознанию того времени, а впоследствии — и эпохе покорения Дикого Запада, где их миссия в какой-то мере наследуется персонажами вроде Пекоса Билла и Буффало Билла, Кита Карсона и других. Однако поскольку образ Дэви Крокетта оказался во многом авто-имиджем, как и распространявшийся с теми же изданиями альманахов образ Майка Финка, возникает как бы проекция уже знакомой маски Янки на “дикий край”, с одновременным тиражированием этого образа для аудитории, не без элемента “розыгрыша” читателя. Герои-исполины Нового Света в романтическую эпоху при посредстве печатного станка выполнили роль эпических героев Европы. Предоставим слово фольклористу Ститу Томпсону: “Дэви Крокетт, ярче всех воплотивший этот тип, достигает апофеоза в историях о нем и в его собственных сочинениях и речах. “Рожденный в лотке для кленового сока, обернутый в енотовую шкуру”, он стал “желтым цветком лесов..., весь из серы с головы до ног, а уши — из неразбавленной царской водки”... “Я тот самый Дэви Крокетт, только что из чащи, полуконь, полуаллигатор, и дальний родич кусачей черепахи; могу переплыть Миссисипи, перескочить Огайо, прокатиться верхом на молнии, пробраться невредимым сквозь заросли колючек; я способен представить собственный вес в диких кошках, а по желанию джентльменов, за десятку долларов, можно подкинуть и пантеру, могу обнять медведя крепче, чем это окажется ему по нраву, и проглотить живьем любого противника Джексона”. Утверждалось, комментирует Томпсон, будто миф о Крокетте был сфабрикован в Вашингтоне с откровенно политическими целями. С другой стороны, никто не выявил личности его создателей и не связал их с альманахами, издаваемыми Крокеттом или от его имени, между 1835 и 1856 годами. В них, как и в сказках, распространенных на Старом Юго-Западе, которые по-прежнему еще встречаются в Теннесси, Техасе и краю Озарк, этот борец с индейцами и охотник, со своим длинноствольным ружьем Бетси, собаками Бирюком и Колокольчиком, медведем Мертвая Хватка, “сгоняет улыбкой енота с дерева, крутит хвосты кометам, оттаивает и смазывает земную ось и возвращается к спутникам с кусочком утренней зари в кармане”¹⁰.

Другой сказочный герой, Джонни Яблочное Зернышко, своей святостью и самоотверженностью составил антипод героям-исполинам: благодаря неантагонистичному отношению к природе этот символ фермера-первопроходца сильно расходится с персонажами “небылиц”. Его прототип — Джон Чэпмен (John Chapman, 1774–1845.) Впрочем, миссионерство Джонни, бродящего по фронтиру с яблочными зёрнами в одной руке и томиком Сведенборга в другой, выглядит книжной редакцией реального истори-



УИЛЪЯМ ГРОППЕР. ПОЛЬ БЭНЬЯН

Ок. 1945.

ческого материала. Несомненно, впрочем, что он отражал энергию романтического движения страны на Запад и одновременно — его неоднородность: от агрессивности до жертвенного альтуизма.

Поскольку жанр “небылиц” сложился в Новом Свете вокруг реальных личностей, он нес в себе и жанровые признаки “народной легенды” (folk legend). Анализируя его, У.Д.Хэнд отмечал, что механизм созидания легенд в Америке работал по-своему, когда реальность претворялась в фольклорной форме нередко прямо противоположным образом. Первостепенная роль отводилась не исходному материалу, а принадлежала чаще всего автоимиджу-маске¹¹. Впоследствии жанр “небылицы”, перевалив за Миссисипи, во второй половине века сильно изменил свою этику и смысл: Брат Джонатан становился Дядей Сэмом. Одни сюжеты выстроились вслед за “Скачущей лягушкой” Твена, приведя к “Человеку из Солано” и другим ловкачам потока массовой литературы США XX в. Другие отразили, вслед за Джонни Яблочным Зернышком, недостижимый идеал нереализованных возможностей, романтизирував обстоятельства и способствовав развитию типично американского жанра вестерна.

Дух г-мора фронта нашел, быть может, наиболее яркое воплощение в “арканзасской” тематике, отразившись в популярных сюжетах об “Арканзасском медведе” и “Арканзасском путнике”. Оба сочетали в себе черты “небылицы” и притчи. На какое-то время Арканзас стал символом американской глубинки.

Томас Торп (Thomas Thorpe), уроженец Массачусетса, получил известность как юморист фронта: обрабатывая сюжеты пограничья, он прославился историей о “Большом медведе из Арканзаса” (The Big Bear of Arkansas, 1841). Она представляет собой охотничью небылицу и повествует о комичных попытках подстрелить непобедимого зверя, который в конце концов мистически расстается с жизнью — лишь потому, что “пришло его время”. Рассказчик, истовый и бывалый лесовик-охотник, уже вполне последовательно провозглашает свою эпичность и геройство по сравнению со слушателями (аудитория состоит явно из жителей восточных штатов), но и он преклоняется перед непостижимой тайной неуловимого Медведя, воплощающего дух непознаваемого края. “Медведь из Арканзаса” явно предшествует мелвилловскому Белому Киту и “Медведю” У.Фолкнера, с которым находится в дальнем родстве.

Другой общенациональный сюжет, воплотивший черты фронта и южного духа, касается многочисленных историй об “Арканзасском путнике”. Впоследствии то же наименование закрепилось за пьесой, песней и особым типом узора на лоскутных одеялах, что свидетельствует о популярности “Арканзасца”. Это



ЭСТЕР С. БРЭДФОРД. ПОКРЫВАЛО. 1807.

повествование о конном путнике, прототипом которого, по отдельным версиям, также является реальная личность — полковник Сэнди Фолкнер. Посреди американской глуши тот подбегает к одинокой хижине, на пороге которой хозяин играет на скрипке мелодию, постоянно прерывая ее на одном и том же месте. В примечательном диалоге, завязавшемся между ними, происходит соревнование между наивной, но напористой прямоотой путника, задающего вопросы, и изобретательной хитрецей хозяина, уклоняющегося от прямых ответов. Одновременно, конечно, перед нами и диалог Востока и Запада, встреча и спор двух мировосприятий — городского и сельского. На пример:

Путник: Как далеко до следующего жилья?

Хозяин: Путник! Не ведаю, никогда там не бывал.

Путник: А здесь-то хоть знаешь, кто живет?

Хозяин: Ага.

...

Путник: Сэр! Не скажете ли, куда идет эта дорога?

Хозяин: Да никуда не идет, с тех самых пор, как я тут поселился. Как ни встану поутру — она всегда на месте.

Путник: Ну, а далеко ли до места, где она разветвляется?

Хозяин: Да не разветвляется она! Просто множится на глазах на тропки, так что сам черт ногу сломит”...

(7; p. 347, pp. 321–322).

Наконец, путник предлагает “доиграть” мелодию по-своему — ту, что хозяин сыграть не в силах. После этого ситуация, как по волшебству, меняется противоположным образом: путник получает радужный прием. Перед нами — старый сюжет-состязание, получающий в американских условиях метафорический смысл, связанный с противопоставлением “интеллектуального” Востока страны и неосвоенного Запада, тяготеющего к устности и “простоте”.

Пока печатный станок творил идеализированные “маски” массового сознания, региональные разновидности фольклора, связанные с профессиональными или этническими особенностями населения, проявляли свою неповторимость. Так, собственной традицией устного слова жил “приморский” фольклор США, аккумулировавший сюжеты, ориентированные на морскую тематику. В романтическую эпоху они немало способствовали становлению национального самосознания, что говорит о роли и значении флота для молодой республики. Морские “небылицы” типа сюжета о “покупке ветра” или богатырские истории о чудесных похождениях могучего Старины Шторм-Идет (Old Storm-along); сюжеты

о Летучем Голландце или пиратах, китобоях или морских чудесах сыграли важную роль в развитии американской литературы: от колониального периода (Кревкер) до Купера и Мелвилла. Без этого фольклорного пласта невозможно себе представить китобойного фона “Моби Дика”, как и центрального образа книги Мелвилла, который, в свою очередь, позднее отзовется в фольклоре Запада, где есть Белый Мустанг, столь же мистичный и неувовимо-роковой.

Ирвинговские Никербокер и Рип Ван Винкль, куперовские Гарви Берч и Натти Бампо, лонгфелловский Гайавата и мелвилловский Ахав с Белым Китом — все они имели своих прототипов или параллели в фольклоре, в массовом сознании романтической эпохи. Этот период показал, что страна обладает устной народной культурой — и не одной, а несколькими, развивающимися одновременно и параллельно. Тогда же обнаружилось, что процесс формирования понятия “американский фольклор” вступил в начальную стадию, что путь его становления не имеет исторических прецедентов, что развивается он по собственной логике, постепенно “прививая” живые ветви к единому национальному древу.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См. об этом, например, статью *Fussell, Edwin S. The Red Face of Man. // Thoreau. A Collection of Critical Essays. Ed. by Sherman Paul. Englewood Cliffs, N.J., 1962, p. 142.*
- ² *Heckewelder, John. History, Manners, and Customs of the Indian Nations Who Once Inhabited Pennsylvania and the Neighboring States. Arno Press & The New York Times, 1971, p. XI.*
- ³ *The Heath Anthology of American Literature. Gen. ed. Paul Lauter. Lexington, a.o., 1994, v. 1, p. 1264.*
- ⁴ Речь идет о переоценке трудов Скулкрафта в работах Бирхорста: *The Fire Plume: Legends of The American Indians (Collected by Henry Rowe Schoolcraft), Ed. by John Bierhorst. N.Y., 1969; The Ring in the Prairie: A Shawnee Legend (Collected by Henry Rowe Schoolcraft). Ed. by John Bierhorst. N.Y., 1970, а также другие работы этого автора.*
- ⁵ *Hale, Horatio. The Iroquois Book of Rites. Univ. of Toronto Press, 1963, p. XXII.*
- ⁶ *Рурк, Констанс. Американский юмор. Исследование национального характера. Краснодар, Кубанский государственный университет, 1994, с. 16.*
- ⁷ *Botkin В.А. Treasury of American Folklore. N.Y., 1944, pp. 358–405.*
- ⁸ Продолжение традиции альманахов сегодня можно найти как в художественном (К.Воннегут, Л.Мармон Силко), так и документально-справочном контексте (например, тип издания *Information Please Almanac*).

- ⁹ *Herzberg, Max*. The Reader's Encyclopedia of American Literature. N.Y., 1962, p. 86.
- ¹⁰ *Spiller, Robert*, a.o., Literary History of the United States. N.Y., 1974, pp. 719–720.
- ¹¹ American Folk Legend. Ed. by Wayland D. Hand. Berkeley /a.o./, Univ. of Calif. Press, 1971.

V. ОРАТОРСКАЯ ТРАДИЦИЯ

РИТОРИКА И ЛИТЕРАТУРА

Ораторская речь и проповедь главенствуют в колониях Нового Света, составляя, наряду с немногочисленными образцами поэзии, единственные формы проявления духовной жизни, получившие статус, близкий к литературному жанру, хотя, разумеется, не являющиеся литературой в полном смысле слова. Вплоть до конца XVIII века сохраняют устойчивость канонические нормы высокой риторики, изначально доминировавшие в этой сфере. Однако романтизм привел и в ней к существенным качественным переменам, предопределив новизну истолкования основных коллизий, получавших отклик и на ораторской трибуне, и на церковной кафедре, но еще более — новизну стилистики, трансформацию риторических приемов и всего литературного оформления, становящегося все более изощренным и у ораторов, и у проповедников этой эпохи. «Простой стиль», считавшийся нормативным, что соответствовало духу пуританства, особенно дорожившего риторической словесностью, становится архаичным. Риторика сближается с литературой романтической направленности. Особенно это заметно в проповедях таких выдающихся пастырей, как Лайман Бичер.

Система жанров раннего романтизма не может быть охарактеризована без рассмотрения достижений в ораторском искусстве и в проповеди, и это одно из отличительных свойств американского литературного развития: для Европы в эпоху романтизма риторические жанры не обладают сколько-нибудь существенным значением. Подобная ситуация объясняется как особой важностью риторики в культуре пуританской Америки, создавшей очень прочные традиции, так и тем обстоятельством, что и ораторская речь, и проповедь становились аутентичным способом для того, чтобы передать сугубо американские верования, те представления как о злободневных, так и о метафизических проблемах, которые наиболее глубоко укоренены в народной массе. Риторические формы становились той литературной областью, где по-своему очень отчетливо сказались сложности формирования национального характера, символов, мифов, ритуалов и т.п. В этом смысле правомерно их сближение с формами фольклора, в котором тот же процесс запечатлен еще более отчетливо.

ОРАТОРЫ И ПРОПОВЕДНИКИ

На всем протяжении американской истории ораторское искусство играло исключительно важную роль в религиозной, политической и культурной жизни страны. Церковные традиции протестантизма служили постоянным мощным импульсом к развитию искусства проповеди. Параллельно в Америке росла и укреплялась политическая традиция демократии, которая со времен Демосфена и Цицерона почитается матерью красноречия.

Было бы неверно забывать, что ораторское искусство более любого другого зависимо от политических условий. В государстве, где нет свободы слова и собраний, может существовать высокая литература, но не ораторское искусство. Возможность непосредственно влиять на ход общественной жизни — необходимая предпосылка творчества оратора, аудитория современников — его полноправный соавтор.

Критическое осмысление ораторских обращений — задача особой дисциплины, “риторической критики”, которая исходит из того, что критерии оценки художественных произведений (эстетическое совершенство) и ораторских речей (эффективность воздействия, действенность обращения) различны¹.

В свете современного “неориторического” подхода ораторское искусство выделяется в особую область исследования, прежде всего как “искусство целенаправленного речевого воздействия на аудиторию”². В ораторском обращении могут присутствовать элементы художественности, но цель его всегда шире, чем достижение литературного эффекта.

В силу специфики ораторского искусства, речи и обращения дают наиболее полное представление об идеологической, общекультурной, литературной норме эпохи в ее необходимой динамике, которую по-своему учитывают и художники слова. Но помимо опосредованных связей ораторского искусства и собственно литературы, существуют, конечно, и прямые влияния.

Давно стали общим местом рассуждения о том, что многие характерные черты русской литературы были обусловлены ее особым положением единственной общественной трибуны в стране. В своей противоположности не менее уникальными были взаимо-

отношения ораторской и литературно-художественной традиции в Америке во все периоды ее развития.

В колониальной Америке слово, обращенное к согражданам, звучало в церквях, законодательных собраниях и судах, в городских залах и на площадях Новой Англии, в колледжах и университетах. Речи и проповеди составляли большую часть печатной продукции колоний: к 1760 г. здесь было издано 200 проповедей и 300 светских речей. В XVII-XVIII веках развитие церковного и светского красноречия сдерживалось политической и религиозной нетерпимостью. Кроме того, обучение риторике в американских колледжах велось на латыни — единственном вплоть до революции языке академического красноречия. Возможность литературного использования английского языка в учебном заведении открыли литературные и дебатные общества, возникшие после 1750 г. во всех крупных колледжах. В программу обществ входило обсуждение сочинений, речей и диалогов, написанных студентами по-английски, как в качестве упражнений и предметов свободных дискуссий, так и предназначенных для публичных церемоний различного характера.

Революция и последовавшие за ней демократизация избирательной системы, принятие федеральной Конституции, образование национального Конгресса и Верховного Суда, новых выборных органов власти в штатах вызвали ощутимый рост общественной потребности в светском ораторском искусстве. А Билль о правах стал гарантией его свободного развития.

В 1806 г. Джон Квинси Адамс (John Quincy Adams, 1767—1848) в первой лекции первого в истории американских университетов самостоятельного курса “риторики и ораторского искусства” в Гарварде провозгласил вслед за древними: “Красноречие — дитя свободы”, — и предсказал грядущий расцвет ораторского искусства в Америке, не уступающий тому, который видела античность: “Как и они (греки — *Н.Я.*), мы разделены на отдельные сообщества, которые все основаны на принципах самой широкой социальной и гражданской свободы. Как и их, нас побуждают к сплочению великие национальные интересы, объединяет союз... Убеждение или воздействие на разум и чувства — вот великий, если не единственный инструмент, с помощью которого можно влиять на решения всех наших коллективных органов”. Америка — “то место, где родится подлинное красноречие и, процветая, достигнет величайшего совершенства”³.

Разнообразными пророчествами, основывающимися на вере в американскую исключительность, постоянно пополнялась национальная мифология. Но слова Дж.К.Адамса оказались точным прогнозом. Те 50 лет, которые предшествовали Гражданской войне, исследователи называют теперь “золотым веком” амери-

канского ораторского искусства, в достижения которого Адамс внес свой вклад (см. ниже, а также т. 1), и считают доказанной истиной, что “ни один народ, со времен древних греков, не говорил так много, так свободно и, в целом, так хорошо, как американцы”⁴.

“Лекции по риторике и ораторскому искусству” (1810) Дж.К.Адамса были первым и единственным, но едва ли значительным вкладом американцев в риторическую теорию первой половины XIX в. Классицистские по духу, не очень самостоятельные по мысли, “Лекции” тем не менее сыграли в Америке свою положительную роль, служа учебником красноречия не для одного поколения американских студентов. Не в теории, а на практике американцам было суждено достичь подлинных вершин.

Адвокат и проповедник — две центральные фигуры общественной жизни первых десятилетий XIX в., когда искусство красноречия (судебного, политического, торжественного, церковного) было наиболее влиятельным и социально престижным видом публичной деятельности. В Америке “большинство людей выдающегося таланта и ума не становится писателями... Честолюбивые замыслы здесь связывают с активной жизнью”⁵, — констатировал в 1810 г. Тимоти Дуайт, проповедник, посвящавший досуг литературным занятиям. Справедливость его наблюдения подтверждают многие судьбы.

Дэниэл Уэбстер чувствовал явную склонность к литературному труду, в колледже писал стихи, переводил Горация, печатал статьи и обзоры в литературных журналах, но избрал для себя профессию адвоката и путь, ведущий в Америке к вершинам успеха и славы, — путь оратора. Как проповедник начинал и Эмерсон, но, даже расставшись с церковной кафедрой, продолжал искать прямых контактов с аудиторией, нуждался в слушателях больше, чем в читателях. Его лекции произносились не один раз, прежде чем принимали форму эссе.

Особенно благоприятствовала развитию ораторского искусства эпоха, которую отличали оптимистическая вера в прогресс и стремление к совершенству, убеждение, что “роль индивида, — по словам молодого Эмерсона, — может быть огромной. Природа человека и облик общества чудно податливы”⁶.

Созерцательность чужда природе ораторского искусства. Любое публичное обращение, “всякая аргументация имеет своей целью то или иное изменение существующего положения вещей”⁷, — замечал основоположник “новой риторики” Х.Перельман. Американские ораторы-политики, используя всевозможные средства убеждения, апеллировали к человеку как члену регионального или общенационального сообщества, как к гражданину

и патриоту; проповедники с меньшей страстью звали к душе и нравственному чувству христианина.

После Билля о правах, который, в частности, запрещал Конгрессу “принимать любой закон, устанавливающий государственную религию или ограничивающий свободу вероисповедания”, создаются особые отношения церкви и государства. С одной стороны, американское государственное устройство целенаправленно “препятствовало... ортодоксии вновь захватить контроль над обществом”⁸. Охранялись права религиозных меньшинств, поощрялся религиозный плюрализм. С другой стороны, разнообразными церквями и религиозными деноминациями Америки поддерживался дух “критического несогласия” с существующим порядком вещей, культивировалось то “ощущение несоответствия “высших идеалов” сиюминутной практике” (8; pp. 187–188), которое неотделимо от христианства.

В годы, последовавшие за победой революции, закончилось двухвековое преобладание в Америке церковного красноречия: вступившее в пору зрелости светское ораторское искусство сформировало особую систему национальных ценностей, приоритетов, символов, преданий и мифов. Были выработаны и свои выразительные средства, хотя взаимовлияние традиций церковного и гражданского красноречия сохранилось в это время и даже стало, пожалуй, сильным, как никогда.

Более тридцати лет “властителем национального воображения”⁹, по выражению американского исследователя Дж.У.Джонсона, оставался триумвират ораторов — Г.Клей, Д.Уэбстер, Дж.Кэлхун. Джонсон считал даже возможным доказывать, что “страна, которая известна нам под именем Соединенных Штатов, ведет отсчет не с 4 июля 1776 г., а с 4 ноября 1811 г., дня, когда Г.Клей занял свое место в Палате представителей американского Конгресса” (9; p. 55).

Генри Клей (Henry Clay, 1777–1852), уроженец Виргинии, сделавший на Западе блестящую адвокатскую, а затем и политическую карьеру, неизменно представлял в Конгрессе штат Кентукки, сначала как член и спикер Палаты представителей, потом как сенатор. Но его политическое видение не было ограничено региональными рамками.

Ни один американский политик и оратор не отстаивал в первые десятилетия XIX в. так последовательно и страстно идеалы и принципы национальной самобытности и единства, как Клей. Он верил, что путь к величию и процветанию для провинциальной, разобщенной страны с неразвитой экономикой, какой была Америка в начале XIX в., лежит через укрепление союза штатов. В изыскании путей, способных “превратить американцев в сплоченный народ, единый в своих чувствах, интересах и привязан-

ностях так же, как мы едины в политическом отношении”¹⁰, Клей был неутомимым новатором.

Его крупномасштабные проекты и среди них такой значительный, как план создания единой, сбалансированной, способной к самообеспечению экономики страны (так называемая “Американская система”), с течением времени устарели или обнаружили свою нежизнеспособность. Но свершения Клея-оратора, как оказалось, обладали непреходящей ценностью. Они стали частью национального самосознания.

Как заметил еще Генри Адамс в своей “Истории Соединенных Штатов”, Клей первым начал включать в свои речи восхваления “отцов-основателей”. К 1811 г. прошло совсем немного времени с тех пор, как умер Вашингтон, удалились от дел Джефферсон и Адамс, а Клей уже говорил о них как о “наших революционных предках, оказавших первое сопротивление посягательствам британской тирании”, как об “основателях нашей свободы”, “бесстрашных и прозорливых отцах” (10; pp. 19, 45, 85).

Воспевание Союза, успевшее стать к 30-м годам XIX в. общим местом американских ораторских обращений, также было новацией Клея. “Союз” и “Конфедерация” в 10-е годы — взаимозаменяемые синонимы для многих ораторов, но не для Клея, который говорит всегда только о преимуществах и выгодах Союза и об опасности его разрушения.

В 1813 г. Клей ввел новое ключевое понятие — “компромисс”, утверждая, что сама американская “Конституция была результатом компромисса, посредством которого пытались примирить заведомо противоречивые интересы” различных регионов страны (10; p. 42). Впоследствии Клей стал автором не только целого ряда компромиссных законодательных актов, принятых американским Конгрессом с целью ослабить противоречия между свободными и рабовладельческими штатами (“Миссурийский компромисс”, 1820, “О компромиссных мерах”, 1850), но и творцом знаменитого, исполненного глубокого смысла дифирамба компромиссу: “Всегда и во всем я выступаю за почетный компромисс. Сама жизнь есть только компромисс между жизнью и смертью, борьба во все времена нашего существования, покуда не торжествует Великий Уничтожитель. Законодательство, правительство, общество основываются на принципах взаимной уступчивости, предупредительности, уважения, на этом все держится. Я кланяюсь тебе сегодня, потому что ты кланяешься мне,... не пристало презирать компромиссы тому, кто не превозмог своей природы”¹¹.

Терпимость не была личной добродетелью Клея, человека страстного и необузданного. Но речи Клея, несомненно, способ-

ствовали утверждению терпимости как политической добродетели в Америке.

Клей был первым идеологом американизма в широком смысле слова. Его речи разрушали стереотипы европоцентристского мировосприятия. В 1818 г. Клей первым заговорил об исконно “американской политике и американском чувстве”, о США как “естественной главе американской семьи” народов (10; р. 99), стране, долг которой — поддержать республики Южной Америки в борьбе против гнета европейских монархий. Общественное мнение в это время привычно руководствовалось концепциями Локка, поощряющими утилитаризм и эгоистическую замкнутость в международной политике. Оппонент Клея в Конгрессе, виргинец Дж.Рэндольф, вызывая одобрение аудитории, заявлял, что “не пошевелит пальцем ради свободы народов Южной Америки” (10; р. 114). Но спустя четыре года Клей одержал победу, добившись официального признания со стороны США независимости южноамериканских республик.

Мировосприятие Клея было во многом типично для наступающей романтической эпохи. Клей, как правило, не использовал в своих речах апелляции ни к абстрактным ценностям — Истине, Справедливости и т.д., возможно, понимая их реальную эфемерность, ни к абсолютным авторитетам — христианскому Богу или просветительскому Разуму. Как стилизация в пуританском духе, рассчитанная на привлечение симпатий депутатов от Новой Англии, воспринимается начало речи Клея “Об американской промышленности” (1824), где упоминание божьего имени предваряется характерной цепью оговорок: “Если бы нам сегодня было позволительно следовать древним образцам, то я бы призвал на помощь Всевышнего, я бы... искал божьей помощи, ...просил, чтобы он поддержал ...слабого человека, который стоит перед ним...” (10; р. 219).

Для самого Клея существовали прежде всего конкретные ценности — американская республика и права ее свободнорожденных граждан, и такие, пусть уже не столь незыблемые авторитеты, как американские отцы-основатели. Взгляды Клея были удивительно подвижными. Он мог говорить о Наполеоне как о человеке, постигшем “истинные интересы государства” лучше, чем даже “бесспорно выдающиеся Франклин, Джефферсон, Мэдисон, Гамильтон” (10; р. 259), хотя кумиром убежденного демократа Клея Наполеон и не был. Военачальник, узурпировавший власть, которая принадлежит народу, — этот образ Клей, лидер оппозиции при администрациях генералов-президентов Э.Джексона и З.Тэйлора, охотно использовал в политических целях. И только когда собственные имперские проекты не удавалось освятить авторитетом лидеров Американской революции, Клей прибегал к

имени Наполеона как “олицетворению господствующего духа века”.

Речи Клея порывали с главенствующей в Америке рационалистической риторической традицией, опирающейся на веру в существование некой “научной” или “божественной” истины, отыскиваемой на путях логических доказательств. Не логика, а психология была его главным оружием. Клей-адвокат первым использовал в американском суде понятие “аффективного состояния” при защите женщины, убившей свою родственницу, и добился ее оправдания. Клей-оратор все свои речи строил с учетом духовного состояния нации, принимая во внимание в том числе и психологические аспекты, и чаще других достигал успеха. Войну 1812–1814 годов называют без преувеличения “войной Г.Клея”¹². Историки сходятся в том, что главные причины и следствия этой войны были психологическими, — это было главным и в речах Клея. Призывая к войне, Клей утверждал, что Англия “заболевет, глядя на наше процветание, она полна ревности, она страшится нашего соперничества на море” (10; р. 20). Англия в это время имела сильнейший в мире военный и торговый флот, а Америка еще только мечтала о строительстве хотя бы 12 линейных кораблей и 15–20 фрегатов. Но мирное, стабильное развитие страны в течение почти четырех десятилетий способствовало укреплению веры нации в свои силы, и риторические преувеличения Клея вызвали восторг аудитории. Клею удалось убедить и народ, и Конгресс, что, “поддерживая мир, Америка наносила ущерб своей торговле, репутации и главному сокровищу нации — своей чести” (10; р. 18).

Речи Клея формировали в национальном сознании особый образ Америки — “великолепного корабля с благородной командой”. Это страна, которая готова дать отпор сильному, помочь слабому, быть снисходительной к униженному. Призывая Конгресс признать независимость южноамериканских республик (1818), Греции (1824), официально осудить неоправданно жестокие действия генерала Э.Джексона в войне с индейцами (“О семинольской войне”, 1819), Клей утверждал, что этого требует международный престиж Америки, ее репутация в цивилизованном мире. Он жил предвидением, что рано или поздно общественное мнение “будет управлять физическими действиями в случаях, когда затронуты величайшие интересы цивилизованного мира” (10; р. 187).

В речах Клея чувство чести становилось лучшим регулятором взаимоотношений индивидов и государств. Императивы христианской морали в этической системе Клея были заменены кодексом чести, воспринятым как система естественных принципов поведения благородного человека, благородной нации (“gal-

lant” — главное слово в словаре Клея). Клей-оратор воспитывал национальное сознание в рыцарском духе. Задача облегчалась тем, что за Клеем в данном случае стояла традиция “виргинских кавалеров” и незыблемое для Запада понятие “честной игры”, своеобразный исторический аналог “кодекса чести”. Однако наследие южной традиции сказывалось не только на форме, но и на содержании речей Клея, который отнюдь не был незаинтересованным поборником “рыцарских” добродетелей. За ними открывается позиция убежденного сторонника рабовладения, который, абстрагируя реальные явления в риторические фигуры “кодекса чести”, преобразает рабовладение в справедливое социальное устройство с организацией труда, возрождающей систему патриархального патроната.

В речах Клея базой для аргументации, по сути дела, служили осмысленные с психологической стороны нормы поведения в обществе. Характерен в этом смысле конфликт между Клеем и депутатом от Новой Англии, Дж.Квинси. Во время дебатов в Конгрессе Клей удостоил своего политического противника замечательной инвективы, назвав его человеком, “которому недостает чувства чести и приличия, чтобы не марать ковер, по которому он ходит” (10; р. 41). Дж.Квинси дождался своего часа в 1827 г., когда Клей был обвинен в продажности и сговоре с Дж.К.Адамсом, которого поддерживал во время президентской кампании, чтобы, как утверждали, занять место государственного секретаря в его администрации. Дж.Квинси в праведном гневе упомянул о Клее как о “существе, сколь блестящем, столь и испорченном, которое, как гниющая скумбрия, источает вонь, пусть даже оно выглядит ослепительно при лунном свете” (12; р. 79). Естественным продолжением парламентских дебатов в этом и подобных случаях становилась дуэль. Известными дуэлянтами были многие американские конгрессмены. Клей дрался на дуэлях дважды. Понимание настроений аудитории и умелая игра ими были одной из главных причин его успеха как оратора. Речи Клея, утверждавшие такие добродетели, как смелость, великодушие, гордость, рождали непосредственный отклик в душах американцев.

Поэтическими приемами и риторическими фигурами Клей пользовался очень умеренно и осторожно. Его речи были ориентированы на нормы разговорного языка, хотя в них присутствовали и элементы драматизации, стилизации и т.д. Такие речи были бы неуместны на торжественных церемониях, и Клей-оратор никогда не принимал в них участия. Однако они идеально подходили для ведения политических дебатов.

Как заметил Ю.М.Лотман, “ораторская речь ощущается аудиторией как “сдвинутая” устная речь, в которую внесены подчеркнутые элементы письменности”¹³. В обращениях Клея эти эле-

менты не были “подчеркнутыми”. Особенности его ораторской манеры только до некоторой степени можно объяснить спецификой “совещательного” рода красноречия, менее других его видов, согласно Аристотелю, требующего рассказа, живописания словом и т.д., предполагающего спонтанность выступления¹⁴. Клей блестяще использовал выразительные возможности разговорного языка, выработав в то же время совершенно новый для Америки романтический тип аргументации.

Иную традицию и тенденцию развития искусства красноречия в Америке представлял Джон К.Кэлхун (John Calhoun, 1782—1850). Слава оратора пришла к адвокату из Южной Каролины, когда он уже был известным государственным деятелем, побывавшим на посту военного министра, государственного секретаря и вице-президента США. Прославили же Кэлхуна речи, произнесенные в Сенате в 30—40-х годах. Там с безукоризненной четкостью и логичностью были изложены и обоснованы те политические принципы, которые впоследствии неразрывно слились с понятием “южного курса”.

В самом общем виде в утверждаемых Кэлхуном доктринах “нуллификации” и “отделения” (подразумевалось право штатов аннулировать законодательные акты Конгресса, которые они сочтут неконституционными, оказывать в случае необходимости сопротивление властям и защищать свои интересы вплоть до выхода из союза) не было ничего нового для американской политической мысли. В 1798 г. эти же принципы были взяты на вооружение республиканскими силами Юга, находившимися в оппозиции к администрации Джона Адамса (“Виргинская” и “Кентуккская” резолюции). С 1800 по 1820 г. их использовали уже федералисты Новой Англии в борьбе против администрации президента “виргинской династии” (“Хартфордское соглашение”). Борьба центробежных и центростремительных тенденций обеспечивала прогресс американской системы. В первые десятилетия XIX в. призывы к консолидации и единению, усилению власти центрального правительства, провозглашаемые идеологами национального единства, такими как Клей, уравнивались восхвалениями свободы и предостережениями против деспотизма центра, которые звучали из уст защитников прав штатов.

Положение существенно изменилось в 30-е годы, когда тема суверенитета штатов стала монополией политиков и ораторов Юга, связавших ее с проблемой сохранения рабства, которое они отстаивали, а идея единства сблизила представителей свободных штатов. Благодаря тому, что население на промышленном Севере росло быстрее, чем на Юге, Север получил постоянное преимущество в Палате представителей. Паритет до 1850 г. сохранялся только в Сенате. Для современников была очевидна экономическая

подоплека политических разногласий (12; р. 88). Но с ростом либеральных и гуманистических настроений противоречия между Севером и Югом перестали восприниматься как сугубо экономические и политические. Набирало силу аболиционистское движение, вопрос о рабстве обрел моральный статус и оказался в центре общественных дискуссий.

Кэлхун, насколько это было возможно, старался избежать обсуждения проблемы рабства в моральном плане и представить конфликт между Севером и Югом как результат разногласий по сугубо конституционным вопросам, как спор, единственным судьей в котором может и должен быть разум.

Метафизический склад ума и способность к обобщениям позволяли Кэлхуну осмыслить конфликт между Севером и Югом как частное проявление главной проблемы демократии, создающей реальную возможность для большинства в условиях демократического правления установить тираническую власть над несогласным меньшинством, лишив его свободы действий. На отношения белого и черного населения Юга Кэлхун, конечно, не распространял свой главный принцип, требующий, чтобы были обеспечены гарантии против этой тирании. Однако размышления Кэлхуна над проблемами демократии и тирании отнюдь не носили абстрактно-теоретического характера. Историческая ситуация того времени с ее противоречиями и конфликтами определила содержание и направленность его политической и государственной деятельности. Одной из ее форм были выступления Кэлхуна, безраздельно отдавшего свой ораторский дар защите интересов рабовладельческого Юга. Отстаивая права меньшинства, он совершенно недвусмысленно отстаивал сохранение рабства.

Усилия Кэлхуна, автора фундаментальных трудов по политической теории ("Размышления об управлении", "Рассуждение о Конституции и правительстве США", 1851) были направлены на то, чтобы выработать систему законодательных мер, гарантирующих Югу, а в идеале — каждому классу и региональному сообществу, за исключением, конечно, невольников, которые в системе его рассуждений выступали исключительно как "собственность", в рамках того или иного политического образования свободу защиты своих интересов. Его доктрины "двойного большинства" (своеобразная модификация принципа референдума, проводимого по отдельности каждой из заинтересованных сторон), признание права меньшинства на вето считаются самым значительным вкладом американцев в политическую теорию XIX в., а их реализацию некоторые исследователи видят в принципах устройства ООН (12; р. 157).

Речи Кэлхуна предельно рационалистичны. В них чрезвычайно велика роль фактов, с одной стороны, и логического анализа, с

другой. Риторическое мастерство Кэлхуна выражалось в его умении придать безличной логике характер этического и патетического доказательства. Аристотель утверждал: “Справедливо опираться в споре только на факты, так, чтобы все постороннее по отношению к доказательству было излишним. Однако оно забрало большую силу... вследствие развращенности слушателей” (14; с. 169). В Америке с обычной “развращенностью” слушателей успешно боролись проповедники с церковной кафедры. Поколения американцев-протестантов воспитывались в духе недоверия к воображению и чувству, и подчеркнутая аналитичность речей Кэлхуна воспринималась как доказательство того, что его позиция покоится на незыблемых основаниях разума, как свидетельство нравственной безупречности аргументации оратора. Он не нуждается в риторической мишуре и уловках, потому что не стремится ввести слушателей в заблуждение.

При помощи самохарактеристик, вводимых в текст речей, Кэлхун умело усиливал исходное впечатление. Чрезвычайно характерно в этом смысле заключение его известного “Форт-Хилльского обращения” (1831): “Меня побудила высказаться не надежда на изменение общественного мнения... Я пришел к своим убеждениям после самого тщательного и неторопливого изучения, отдав ему все силы своего разума и опыта. Я изложил их честно и беспристрастно, невзирая на те последствия, которые это может иметь лично для меня, понимая, как все это ничтожно в сравнении со свободой и счастьем нашей страны”¹⁵.

Современники знали его как “железного человека”, неподкупного и добродетельного. Хорошо известен восторженный отзыв о Кэлхуне журналиста-аболициониста: “Это был человек настолько чистый в нравственном и духовном отношении, что было редким удовольствием общаться с ним” (12; р. 156). Сильной стороной Кэлхуна-оратора была логическая стройность аргументации, но только до той поры, пока он не бывал вынуждаем обстоятельствами и оппонентами прямо высказать свое отношение к рабству, выступить на защиту “особого института” Юга как “безусловного блага”. В таких, весьма нередких случаях ему было трудно защищать свою позицию как нравственную, а его знаменитая логика и аналитичность рассыпались, уступая место нелепым и безрассудным измышлениям. Идеолог и политический лидер рабовладельческого Юга, Кэлхун отстаивал его интересы, используя просветительскую концепцию “общественного договора” и демократические принципы в русле пуританской ораторской традиции. Недаром он был выпускником Йейльского университета, оплота ново-английского конгрегационализма, и его талантами восхищался сам Т. Дуайт, “последний из пуритан”.

Образно и точно определил стиль речей и других сочинений Кэлхуна Д.Уэбстер, сказав об одном из посланий Кэлхуна к Конгрессу: “Его фразы совершенно военные. Оно читается как реляция, как штабное донесение. Оно полно наступлений, внезапных атак и оборонительных действий..., стремительность всех этих операций напоминает быстроту военных действий короля Пруссии во время Семилетней войны... Он всегда на марше, летит вперед, отступает, кружит на месте, наступает, обороняется, внезапно нападает; бьется везде и бьется все время”¹⁶. В 1850 г. смертельно больной Кэлхун выиграл свою последнюю битву в Сенате. Ультимативные требования Юга были удовлетворены компромиссным законодательным актом, ядро которого составил закон о беглых рабах, еще более обостривший отношения между Севером и Югом, а гражданская война, хотя и была отсрочена еще на одно десятилетие, стала почти неизбежной.

Для речей Кэлхуна были характерны апелляции к Истине, понимаемой как абсолютная правота лишь одной из сторон в споре, к Справедливости, трактуемой в политическом смысле как равный учет различных интересов, к Долгу и Праву. Если принять предложенное Х.Перельманом (7; с. 616) выделение двух типов аргументации — классицистского и романтического, то Кэлхун окажется ближе к первому. Не соответствуя в силу своей чрезмерной сухости аристотелевским канонам стиля (долженствующего, как известно, быть не только “ясным”, но и “полным чувства”), речи Кэлхуна ценны, по замечанию одного исследователя, как “исследование возможностей точного использования языка. Из коротких, широко употребляемых слов составлены простые и сложные предложения, которые легко доступны для понимания” (1; р. 560). Образные выражения, иллюстрации в речах Кэлхуна очень редки.

Сознательно игнорировавший эмоциональность своих сограждан, Кэлхун саркастически замечал, подразумевая при этом, главным образом, ораторские усилия своего политического противника, Д.Уэбстера: “Союз нельзя спасти панегириками, какими бы великолепными и многочисленными они ни были. Возгласы: “Союз, Союз, о великий Союз! способны предотвратить раскол не больше, чем крики врача: “Здоровье, здоровье, о великое Здоровье!” способны излечить опасно больного человека”¹⁷. Но понять, как страна, разрывающаяся противоречиями, сохраняла стабильность на протяжении десятилетий, нельзя, не учитывая преданности нации идее Союза, воли к единству, неизмеримо возросших, благодаря ораторской деятельности Дэниэла Уэбстера (Daniel Webster, 1782–1852).

Адвокат Д.Уэбстер был одной из самых влиятельных политических фигур в США: конгрессмен, сенатор от Массачусетса, го-

сударственный секретарь США. Судебные и политические речи — важная часть его ораторского наследия. Но кроме того, с именем Уэбстера связаны вершинные достижения в Америке искусства торжественного, или эпидейктического, красноречия.

“Общественное пристрастие” к речам торжественного рода Дж.К.Адамс отметил в 1810 г. как “отличительную черту американского национального характера” (3; pp. 179–180). Жанры панегирика, надгробного слова, прочно забытые в Англии, во Франции сохранившиеся только в Академии, в литературных и научных обществах, пережили в Америке в начале XIX в. бурный расцвет. Увековеченье памяти людей и событий стало в Америке функциональной ролью торжественного красноречия, тогда как в большинстве стран это оставалось прерогативой церкви. По случаю смерти и похорон известного гражданина, помимо погребальной проповеди, ораторы по всей стране произносили надгробные слова и панегирики. 22 февраля, когда страна праздновала день рождения Вашингтона, повсюду в народных собраниях и на торжественных общественных обедах звучали панегирики первому американскому президенту.

В стране ежегодно проводился День благодарственных молений, или День благодарения. Но большинство национальных праздников имело чисто светский характер, и выступления ораторов были обязательной частью праздничной церемонии. В 1783 г. Бостон впервые отметил День Независимости 4 июля торжественным ораторским обращением, а с 1791 г. эта традиция стала общенациональной. В Новой Англии издавна памятным днем считали 22 декабря, день высадки отцов-пилигримов в Плимуте. Первая речь в ознаменование этого события была произнесена в 1770 г. В 1820 г. в связи с образованием Общества Пилигримов празднества приобрели новый размах. В 1777 г. Конгресс США принял решение увековечить память одного из самых значительных сражений Войны за независимость — битвы при Банкер-Хилле, и ее героя, генерала Уоррена, павшего и похороненного на поле боя. Церемония закладки памятника состоялась в 1825 г., в год пятидесятилетия битвы. Это торжество, по свидетельству современников, “превосходило своим великолепием все, что когда-либо видела Новая Англия”¹⁸.

Торжественные речи, произносимые у памятников, гробниц героев, на полях сражений и в исторических местах, стали для Америки одним из важнейших проявлений коллективного опыта, памяти нации. XIX век осмыслялся современниками как “ретроспективный” — в том смысле, что зарождались исторические празднества, символы и мифы, которые сохраняли устойчивость и впоследствии.



МЕМОРИАЛ ДЖОРДЖА Х. ХИЛЛЗА.

Неизвестный художник. 1839.

Исторические темы были главными для американского эпидейктического красноречия. Роль американских ораторов, по остроумному замечанию критиков У.С.Хоуэлла и Х.Х.Хадсона, была сродни той, которую “в другие времена и в других землях исполняли эпические поэты или пророки” (1; р. 691). Ораторы воспевали прошлое Америки и ее героев, трансформируя реальные исторические события в символы и мифы. Но, в отличие от эпических поэм, торжественные речи имели еще и четкую целевую установку — они поддерживали в нации дух единства.

Обязательной частью торжественной речи был рассказ о тех деяниях, по поводу которых она произносилась. Оратор должен был, следуя фактам, не отстраненно, а картинно-эмоционально обрисовать исходную сцену и ее главных героев. В Америке это лучше других удавалось Уэбстеру, который был наделен воображением и несомненным даром живописной изобразительности.

В речах Уэбстера дела минувшие не только бывали “разыграны”, представлены как происходящие на глазах у слушателей, хотя классическое риторическое требование наглядности этим ограничивалось. В них возникал эффект постоянного присутствия прошлого в настоящем. Образ самой истории — цепи, связующей прошлое, настоящее и будущее, — центральный для ораторской прозы Уэбстера. Наглядность приобретает главная мысль автора о единстве американской истории, нерасторжимости той связи, которая существует между разными поколениями американцев.

На примере речей Уэбстера прекрасно видно, что эпидейктический оратор никогда не использовал свои, подчас весьма обширные, исторические познания для того, чтобы нарисовать объективную картину прошлого, но пересоздавал ее, хотя и не так, как это делает художник.

Торжественные речи Уэбстера утвердили национальные стереотипы восприятия и осмысления узловых моментов прошлого — колонизации Америки (“Первое поселение в Новой Англии”, 1820), Войны за независимость (речи при закладке и открытии памятника на Банкер-Хилле, 1825, 1843). А в панегирике “Адамс и Джефферсон” Уэбстер настолько мастерски обрисовал сцену принятия Декларации независимости на заседании Континентального Конгресса, имитировал речи ее защитника Джона Адамса и противников, что стилизация долгое время воспринималась и использовалась как аутентичный текст, тем более, что подлинные документы не сохранились. Речи Уэбстера печатались в тысячах экземплярах (текст их предварительно правился автором) и расходились по всей стране. Отрывки из них включались в школьные книги для чтения и сборники для декламации.

Сознательно игнорируя реальные противоречия и сложности, Уэбстер творил цельный, упорядоченный, внушающий уверенность образ былого: “Америка ведет свое происхождение от разума, она всегда дышала воздухом свободы, и ее первым принципом была истина божественной религии” (16; р. 36). Высадка пуритан в Плимуте превращалась не только в “первую сцену истории” Америки (хотя, разумеется, Уэбстер знал и даже оговаривал, что Плимутское поселение не было первым на территории нынешних США), но выступала и как поворотный пункт в развитии человечества. Новая Англия становилась колыбелью не только американской истории, но и американского образа жизни, американского характера. Олицетворение всего истинно национального — отцы-пилигримы, “совершенство, которое покинуло мир”. Этот главный культурный символ Новой Англии в речах Уэбстера включал такие смысловые регистры, как “добродетель”, “благочестие”, “труды праведные”, “страдания во имя истины”, “принципы религиозной и гражданской свободы”. Речи Уэбстера воспитывали в аудитории чувство ответственности за судьбы страны, за наследие, которое получено от предков и должно быть передано потомкам.

Уэбстер довольно быстро отошел от сухой, рационалистической традиции ново-английского красноречия. Декларировав, что “человеческим существам присущ не только разум, но и воображение и чувства”, Уэбстер овладел искусством “давать верное направление этим чувствам и открывать новые источники чувствительности в человеческом сердце” (16; р. 125). Он виртуозно использовал средства эмоциональной риторики — повторения, гиперболы, контрасты — для усиления воздействия на аудиторию.

С течением времени стиль его речей становился все более патетическим, в них множились восклицания, прямые обращения к слушателям, возвышенные похвалы национальному герою, возбуждающие патриотический энтузиазм, метафоры и поэтические сравнения. Но ораторская проза Уэбстера все-таки оставалась интеллектуальной в своей основе, что и спасало ее от пустой патетики. Главная прелесть многих метафор Уэбстера, в полном соответствии с положениями классической риторики, состоит в том, что они “за кратчайшее время и при наименьших затратах усилий со стороны слушателя сообщают ему максимум новых мыслей и представлений”¹⁹. Характерно, что емкие метафоры сам оратор очень часто “переводит” на язык логических рассуждений.

Показательным примером может служить проделанное Уэбстером сопоставление Американской и Французской революции. Ключевой ход подсказан метафорой: “Колесо политической революции начало раскручиваться в Америке. Здесь его вращение было правильным, безопасным и управляемым. Перенесенное на

другой континент..., оно стало вращаться с пугающей скоростью, пока, наконец, как колесница на бегах античности, не возгорелось от собственного движения, и пылая, покатилося вперед, распространяя пожары и ужас". Но далее оратор раскрывает смысл метафоры, объясняя, что "в Американской революции никто не желал большего, чем имел", что здесь не свергали троны и не сбрасывали привилегированные классы и т.д. (16; р. 129).

В поздних речах Уэбстер гораздо реже придает своим метафорам иллюстративный характер. Но поэтический способ выражения никогда не становится для него самодавливающим.

Речи Уэбстера давали слушателям ясное ощущение исторической перспективы, рождали в американцах гордое сознание, что они способствуют великому делу созидания свободного гражданского общества. В чеканных фразах оратора: "Пусть нашей целью будет наша страна, вся наша страна, ничего, кроме нашей страны", — Америка черпала свое вдохновение.

Патриотизм постепенно занял место главной добродетели в той этической системе, которая обоснована речами Уэбстера. Одновременно произошла весьма своеобразная трансформация того религиозного элемента, который был им изначально присущ. Обязательный в ранних речах Уэбстера образ всеведущего Бога — отца человечества, оказался в итоге замещен собирательным образом американских отцов-основателей, в котором, разумеется, совершенно не различимы черты реальных Вашингтона, Джефферсона, Адамса, Мэдисона, Гамильтона. И уже не казались неуместными или кощунственными клятвы их именем: "Я буду действовать так, как если бы наши Отцы..., создавшие для нас Конституцию..., смотрели на меня... с небес" (16; р. 457).

Уэбстер доказал справедливость мысли, высказанной другим уроженцем Новой Англии, проповедником Х.Бушнеллом: "Подлинная лояльность не может родиться до тех пор, пока законы и нация не будут казаться священными или, по крайней мере, более чем человеческими"²⁰.

Путь, на котором становилась возможной сакрализация американского политического опыта, был намечен Г.Клеем. Уэбстер раскрыл огромный поэтический и эмоциональный потенциал символов, введенных в оборот Клеем, и создал подлинный романтический культ американского государства. Можно согласиться с одним из первых исследователей ораторской прозы Уэбстера, Э.Р.Уипплом, в том, что "Уэбстер более всего поэт" благодаря его возвышенной идеализации или обожествлению Конституции и союза штатов: "Он умел внушать гражданам свободных штатов смутную, величественную идею, что Конституция есть священный инструмент правительства, святейшее хранилище основного

закона... и таинственные существа, полубоги-полулюди... создали этот замечательный документ”²¹.

Речи Уэбстера, произнесенные в Сенате, внутренне родственны его торжественным обращениям. Уэбстер одерживал блестящие победы в дебатах над представителями Юга не только благодаря силе логики (не уступающей, по мнению современников, логике Кэлхуна), но и при помощи прямых апелляций к патриотическим чувствам сограждан. Заключительные пассажи “Второго совета Хейну” (1830) декламировала вся страна.

Нашли отклик у многих американцев и призывы Уэбстера к лояльности и терпимости (под которой подразумевалась терпимость к рабству на Юге), прозвучавшие в речи 7 марта 1850 г. “Конституция и Союз”. Но интеллектуальная элита Новой Англи обрушила проклятия на своего бывшего кумира, расценив его речь как нравственное падение. “Громадный ум и гнилое сердце”, — такого определения удостоил Уэбстера в проповеди Т.Паркер. Под именем “Икабода” обличал его в одноименном стихотворении Уиттьер. Эмерсона речь Уэбстера, обеспечившая принятие закона о беглых рабах, привела в такое сильное негодование, что он, дотоле державшийся в стороне от аболиционистского движения, занял активную антирабовладельческую позицию. Выступая с лекциями, Эмерсон резко осуждал Уэбстера за предательство высших нравственных идеалов и беспринципность, показывая, что ему не удалось достигнуть поставленной цели: компромисс, явно игравший на руку рабовладельцам, не только не примирил общество, но и вызвал еще более сильный раскол. Он публично говорил об Уэбстере, как о человеке, недостойном уважения, а Дж.Р.Лоуэлл назвал его “государственным деятелем, который не способствовал развитию ни одной из великих идей века”(12; р. 106).

Художники и мыслители судили оратора по тем абсолютным законам нравственности, следовать которым он как государственный деятель и честолюбивый политик считал не всегда необходимым для себя. Делая уступки рабовладельцам ради сохранения Союза, Уэбстер оправдывал свою позицию тем, что за уничтожение рабства стране придется заплатить гражданской войной. Он считал эту плату непомерно большой. “Есть люди, — говорил Уэбстер о непреклонных поборниках высоких принципов, — которые не видят, что слишком страстное и ревностное служение одной правде заставляет пренебрегать другими, не менее важными... Они склонны думать, что не должно быть никаких компромиссов или уступок, когда люди расходятся во мнениях... Они не делают различий между моралью и математикой и считают, что добро можно отделить от зла с точностью, присущей алгебраическому уравнению. Это нетерпеливые люди, слишком нетерпели-

вы, чтобы ожидать медленного нравственного прогресса в человечестве” (16; р. 600). Отступничество не принесло Уэбстеру успеха — его отвергли те самые южане, ради которых он добивался компромисса. На собрании партии вигов в Балтиморе (1852) по выдвижению кандидатов в президенты он получил ничтожное число голосов и вскоре не только сошел со сцены истории, но и ушел из жизни.

В борьбе с духом “нетерпения”, овладевшим американским обществом в 30–60-е годы XIX в., ораторы-охранители утверждали в политической сфере новую систему ценностей, выдвигавшую понятия “многообразия” и “компромисса”, чрезвычайно важные для американской культуры.

Аболиционизм был наиболее сильным (см. т. 3), но не единственным либеральным движением, охватившим Америку. В стране возникло множество разнообразных обществ, вдохновлявшихся идеями утопического коммунизма, женского равноправия и пацифизма, вегетарианства, борьбы против курения и алкоголизма, улучшения содержания преступников и душевнобольных, даже нудизма и свободной любви. Одним из главных действующих лиц реформаторского движения был агитатор-профессионал, оратор нового для Америки типа. Крайние, непривычные для аудитории идеи зачастую сознательно облекались в эксцентричную форму. Речи многих агитаторов строились в расчете на шоковое воздействие на публику как способ выведения ее из привычного самодовольного состояния.

Учительница-аболиционистка из Новой Англии, Эбби Келли, награждала своих слушателей такими эпитетами, как “грабители”, “лжецы”, “убийцы”, а Г.Клея, который олицетворял, в ее глазах, американскую политическую ортодоксию, грозила “освежать своим острым ножом”, содрав с волка “овечью шкуру” (1; р. 167).

Многие агитаторы пользовались славой “безумных фанатиков”, но были и такие, которых аудитория принимала спокойно и доброжелательно. С успехом проходили на Севере выступления обличавших рабство сестер Ангелины и Сары Гримке, по-квакерски умеренной Лукреции Мотт и др.

В стенах Конгресса борьба за реформы принимала иные, более привычные для общественного сознания формы. Вопрос о рабстве стал пружиной дискуссии о свободе слова и петиций, в которую вовлек Палату представителей в 1837–1838 годах Джон Квинси Адамс, бывший президент и автор “Лекций по риторике”, раскрывшийся в конце жизни, по мнению Р.Т.Оливера, как оратор редкого независимого типа (12; р. 109). Адамс добивался отмены резолюции палаты, запрещающей гласное обсуждение антирабовладельческих петиций, и выступал при этом умелым защитником

целого комплекса непопулярных идей. Он отстаивал право на обращение к правительству самых бесправных жителей страны — рабов, женщин и индейцев, утверждал, что “рабство — это грех перед Богом”; ссылаясь на богатый опыт священной, античной и американской истории, дабы опровергнуть принятое мнение, что “дело женщин — заботиться о своих отцах, мужьях и детях..., а не бросаться в жестокие политические битвы”²². И обнаруживая гибкость, разносторонность своего ораторского дара, вызывал всеобщее веселье пересказом якобы присланной ему петиции, где автор, “прирожденный сатирик”, требовал лишить английскую королеву престола на том основании, что она — женщина.

Адамс демонстрировал редкую в Америке раскрепощенность восприятия и способность к самоиронии, сравнивая разногласия сторонников “расширенного” и “строгого” толкования американской Конституции с распрями свифтовских лилипутов и блефускуанцев — “тупоконечников” и “остроконечников”. В то же время он не пренебрегал принятыми правилами политической игры и вел со своими оппонентами по большей части конституционный спор, хотя сам склонялся к тому, что в ранг священного текста Америки должно возвести не Конституцию, а Декларацию независимости, провозгласившую всех людей “равными и свободными”.

Просветительская независимость суждения в сочетании с пуританской приверженностью религиозному долгу, ясность и простота стиля, лишенная сухости, сделали Дж.К.Адамса ярким и своеобразным представителем ново-английской традиции красноречия.

Совершенно иные качества демонстрировали речи другого прославленного оратора Новой Англии, Эдварда Эверетта (1794—1865) — унитариянского священника, профессора греческой литературы, президента Гарварда и государственного деятеля. Эверетт четыре с половиной года провел в путешествиях по Европе, учился в Геттингенском университете, был знаком со многими европейскими знаменитостями — Шатобрианом, Б.Констаном, Байроном, В.Скоттом. Эверетту была глубоко чужда пуританская риторическая традиция. Тем более, что в родном для него унитариянском Бостоне искусство красноречия давно уже сбросило оковы “простого стиля”. Успех имели литературно-утонченные проповеди и речи, использующие стилистические возможности рококо, созданные с ориентацией на европейские образцы. Богатая орнаментальность принесла славу и торжественным речам Эверетта, среди которых наибольшей известностью пользовался панегирик “Характер Вашингтона” (впервые произнесен в 1856 г., затем повторен более 150 раз в разных частях страны). О речах Эверетта известны восторженные отзывы Лоуэлла и Эмерсона,

и даже Дж.К.Адамсу, оратору противоположного склада, их красочность не казалась чрезмерной²³. Речи Эверетта наиболее точно отражали европейскую риторическую норму эпохи. При жизни оратора его ценили наравне с Уэбстером, хотя такое сравнение не могло не обнаруживать весьма малой оригинальности Эверетта в разработке традиционных тем американского эпидейктического красноречия.

Эверетт чрезвычайно любил словесные и театральные эффекты. В подходящий момент патриотической речи он мог извлечь заранее приготовленный национальный флаг и размахивать им, вызывая восторг аудитории. Риторическая избыточность прозы Эверетта классически иллюстрируется сопоставлением его двухчасового Геттисбергского обращения с произнесенной на этой же церемонии 19 ноября 1863 г. двухминутной речью Линкольна. После Линкольна традиция “торжественного стиля”, утверждению которой способствовал не только Эверетт, но и Уэбстер, сам, впрочем, обладавший классическим чувством меры, стала восприниматься как механическая, отжившая.

По наблюдению Ю.М.Лотмана, “в культуре, для которой риторическая насыщенность сделалась традицией и вошла в инерцию читательского ожидания, троп входит в нейтральный фонд языка. ...на этом фоне “антириторический” текст начинает восприниматься как мета-троп” (13; с. 18). Возможно, это и есть объяснение огромного успеха Линкольна-оратора.

Значительным фактом в истории американского ораторского искусства были знаменитые дебаты Линкольна — Дугласа (1858) в ходе предвыборной борьбы за место в Сенате от штата Иллинойс.

Дебаты с Линкольном сенатор С.А.Дуглас (1813–1861) начал как верный и одаренный наследник ораторских принципов Уэбстера, но под влиянием своего соперника проделал существенную эволюцию. Трудно было говорить в возвышенном тоне об авторах Конституции как о “мудрецах”, “революционных отцах”, когда для Линкольна они были всего лишь “этими старыми людьми” или, в лучшем случае, “железными людьми”. Еще труднее было проявлять показное великодушие по отношению к сопернику — “достойному джентльмену”, прежде чем обвинить его в связи с продажными политиками, если Линкольн, иронизируя, парировал аргументы не по правилам. Величественные по тону, велеречивые вступления Дугласа (“Я не могу найти слов, чтобы выразить мою бесконечную благодарность за великолепный прием, который мне оказан”) переставали выглядеть уместными и приличествующими случаю рядом с безыскусными зачинами Линкольна (“Джентльмены, читать речь — занятие очень утомительное, особенно для старого человека, который должен надевать очки”)²⁴.

Не только по форме, но и по содержанию речи Дугласа и Линкольна как будто принадлежали разным эпохам. Во время дебатов Дуглас, автор билля “Канзас-Небраска” (1854), при помощи конституционных аргументов, ссылаясь на теорию “народного суверенитета”, продолжал отстаивать право каждого штата самостоятельно решать, быть ему рабовладельческим или нет. Таким образом, в контексте речей Дугласа, расовая проблема маскировалась как проблема прав и свобод, в которых он отказывал неграм и индейцам, не скрывая, что считает людей неевропейского происхождения представителями “низшей расы”, и выступая против расового равенства, за сохранение чистоты американской крови и правления, “созданного белыми людьми, для белых людей и осуществляемого белыми людьми” (24; р. 22). (Фраза Дугласа, кстати, стала главным источником знаменитой формулы Линкольна в 1863 г.: “правление народа, осуществляемое народом и для народа”). Аргументы Линкольна были, напротив, морального свойства. Он отказывался рассматривать вопрос о рабстве как чисто законодательную проблему, трактуя рабство как огромное моральное, социальное и политическое зло и грех перед Богом. В речах Линкольна, обращенных к узловым проблемам национального бытия, но никогда не замыкающихся на узко политических задачах, одухотворенных сознанием высших нравственных истин и в то же время исполненных пониманием ограниченности реальных возможностей их претворения в жизнь, отмеченных подлинной — в масштабе всей нации — широтой видения, несовместимой с групповым или сектантским подходом, ораторское искусство в Америке поднялось в эту эпоху на необычайную высоту. Эти речи с их выстраданной ясностью и простым слогом, чуждые пышной риторике, соединяющие глубину мысли и чувства, остались непревзойденными образцами в этой области словесного творчества. Появление Линкольна на политической арене знаменовало окончание эры конституционных споров. Политика утратила свою мнимую обособленность от проблем морали и религии. И только Дуглас и после объявления войны продолжал призывать к взаимному признанию Севера и Юга как суверенных государств.

Во время Гражданской войны по конституционным аргументам южан, как с удовлетворением замечал в своей проповеди 1864 г. Х. Бушнелл, “шли походным маршем войска, их расстреливали из артиллерийских орудий”²⁵. Стремительная политизация церковного красноречия — такая же характерная черта эпохи 40–50-х годов XIX в. (как и эпохи Американской революции) в истории американского ораторского искусства, как и ассимиляция светской речью опыта проповеди.

В этот период было решительно пересмотрено, казалось, неизблемое убеждение, что общественные проблемы не подобает

обсуждать с церковной кафедры. Проповедники различных церквей и деноминаций — пресвитериане, конгрегационалисты, уни-тарины, методисты, баптисты, универсалисты — начинают говорить с паствой о проблемах избирательного права для женщин и рабстве, о системе образования и коммерции, об общественных развлечениях, о вреде спиртных напитков, курения, невоздержанности в еде и т.д. Они разъясняют американцам, в каком отношении к заветам Священного писания находятся те или иные события общественной жизни. Церковь активно занимается миссионерской и филантропической деятельностью. Проповедники старой закалки негодовали: “В старые добрые времена, — вспоминал преподобный М.Р.Мильтон из Нью-Йорка, — религия была единственной темой для проповеди, сейчас — все про ром и про негров” (1; p. 83).

Каким бы противоречивым ни было отношение американской церкви в целом к вопросу о рабстве, нельзя отрицать, что проповедники-реформаторы играли огромную роль в антирабовладельческом движении. Лекции агитаторов-аболиционистов нередко заканчивались публичными скандалами, проповеди же Генри У.Бичера, Ф.Брукса, Теодора Паркера, обличавших рабство, — слезами прихожан.

Церковная кафедра в первые десятилетия XIX в. по многим вопросам оказывается в оппозиции к государству. Суровая оценка многих явлений американской действительности с позиций религии и нравственности была постоянной антитезой узаконенным рассуждениям ораторов об американской исключительности. Церковь последовательно дегероизировала послереволюционную историю США, препятствуя возникновению культа государственной власти. Отцы-основатели и, в первую очередь, Джефферсон — постоянные герои торжественных речей и панегириков — в проповедях могли открыто аттестоваться как “безбожники”, распространяющие тлетворное французское влияние на американской земле. Такой взгляд оказался перенесен и в Россию свящ. К.Л.Кустодиевым, который, следуя за одним из первых американских историков религии, Р.Бэрдом, писал о Джефферсоне как о “последователе Вольтера и атеисте”, “питавшем против христианства тем бóльшую ненависть, что принужден был скрывать ее”²⁶. Американский религиозный опыт вообще вызывал в России, где в 60-е годы XIX в. возникло требование свободы совести, обостренный интерес.

Америка в условиях свободы совести в период 1795—1835 годов пережила второе “Великое Пробуждение”. Но благотворность принципа, закрепленного в Конституции, была осознана церковью далеко не сразу. К 1800 г. пункт, запрещающий установление государственного вероисповедания, появился в консти-

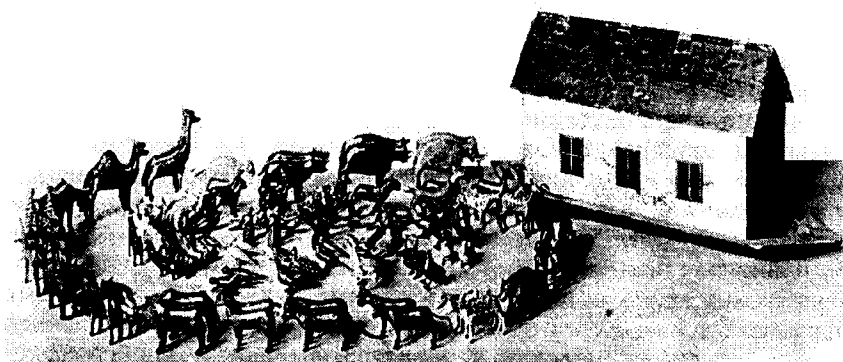
туциях всех штатов, за исключением Коннектикута и Массачусетса, где конгрегационализм сохранял господствующее положение вплоть до 1818 г. и 1833 г. соответственно. Мощным средством борьбы ново-английской ортодоксии против демократии, “безбожия”, которое они отождествляли с принципом свободы совести и унитарийской “ересью”, стала организация евангелических религиозных “возрождений” (revivals).

Исключительно важная для Америки традиция “возрождений” восходит к эпохе первого “Великого Пробуждения” (приблизительно 1734–1750) и связана с именами Джонатана Эдвардса и Джорджа Уайтфилда. Как отмечают историки религии, в XIX в. представление о сущности “возрождения” было значительно переосмыслено, акцент был сделан на его зависимости от усилий проповедника, в то время как для Эдвардса “возрождение” всегда было непредугадываемым свидетельством Божьего промысла²⁷.

Новое отношение к религиозным “возрождениям” было результатом дальнейшего теологического сдвига в сторону от ортодоксального кальвинизма, который был осуществлен группой “нью-хейвенских теологов” и проповедников — С.Тэйлором, Т.Дуайтом, Л.Бичером. Они признали идею верховной власти Бога совместимой с принципом свободы воли и выбора, дали определение греха как акта сознательного нарушения нравственного закона и пришли к утверждению моральной ответственности человека, не отрицая в то же время изначальной греховности его природы. Новые для кальвинизма образы справедливого Бога, воздающего каждому строго по заслугам, и своевольного грешника-человека выдвигали в центр учения о спасении идею раскаяния и определяли проповеди роль главного средства приготовления души грешника к покаянию, переживанию божественного откровения и обращению. Массовые “обращения” были знаком начавшегося “возрождения” религии, которое могло охватить отдельные церкви, целый город и даже регион.

Принципиальную схему религиозного “возрождения”, “сообразную с общими законами человеческой психики”, очертил еще в 1844 г. преп. Р.Бэрд²⁸. На языке современной науки она описывается так: “Человек должен был осознать присутствие греха. Он бывал принужден прочувствовать грех с такой силой, что в ритуальном смысле становился как бы мертвым”. Очевидцы отмечали возникновение трансовых состояний, (дрожь, рыданий, вскриков) в момент, предшествующий ритуальному воскрешению или “обращению”. Наконец, вся конгрегация исполнялась чувством радости и удовлетворения (8; pp. 26–27).

Американские проповедники-евангелисты использовали разнообразные риторические средства, чтобы вызвать подъем религиозных чувств у слушателей. Официальному осуждению подверг-



НОЕВ КОВЧЕГ.

Неизвестный художник. 1810.

лись “сенсационные” методы проведения “возрождений”, под влиянием которых конгрегации вели себя непристойно, обнаруживая следы “животного возбуждения”. Считалось, что “присутствие святого Духа” надо встречать “молчанием и благоговением” (28; р. 74). В 1802 г. образцовое религиозное “возрождение” пережил Йейльский университет под руководством своего президента Тимоти Дуайта (1752–1817), внука Дж.Эдвардса по материнской линии, проповедника старого рационалистического склада и откровенно консервативного толка, одного из “Хартфордских остроумцев”, чья оппозиция демократическим преобразованиям в постреволюционной Америке носила консервативно-охранительный характер (см. т. 1).

Дуайт был непоколебим в убеждении, что “путь к сердцу человека лежит через совесть”, т.е. “разум, судящий о моральных предметах”, а не через воображение и страсти²⁹. Он верил, что главное орудие проповедника — правда, выявляемая при помощи серьезных и неопровержимых доказательств. Его идеал слушателя-верующего — “трезвомыслящий человек”, который способен “подвергнуть непредвзятому и серьезному рассмотрению все те вещи, которые имеют отношение к его покою, и обнаружить разумную и непоколебимую заботу о своем спасении” (9; р. 23). Эпоха явно склонялась к другим воззрениям, но Дуайт не уставал порицать проповедников, которые ищут случая блеснуть ораторскими талантами, украшают проповеди “яркими образами, метафорическими выражениями, восклицаниями, напыщенными словами” (29; р. 455).

В то же время Дуайт был противником и старомодной полемической проповеди. Метафизические проблемы, толкование доктрины живо интересовали Дуайта — автора “Теологии”. Но с церковной кафедры Дуайт преподносит истины Священного писания только в дидактическом ключе. Его проповеди были результатом адаптации к аудитории и эпохе. Они существенно способствовали обновлению традиции. Хотя со временем консервативные и реакционные тенденции, присущие всему, что выходило из-под пера Дуайта, возрастали.

Дуайт становился выразителем новых общественных веяний, когда отказывался придавать прежнее значение тем различиям в трактовках религиозных догматов, “которые в высшей степени способствуют отчуждению людей друг от друга”. Новый объединительный девиз — “церковь, секта — ничто... сердце все” (29; р. 387), — для религиозного деятеля, стремившегося укрепить и расширить влияние церкви на общество, имел, конечно, огромное тактическое значение. В 1801 г. Дуайт способствовал принятию “плана союза”, который прочно связал конгрегационалистские и пресвитерианские церкви Америки. Консолидация христи-

анских сил в борьбе против “безбожной философии” французских и американских просветителей была делом жизни для Дуайта, мечтавшего искоренить дух вольтерьянства, влияние которого в Америке он связывал прежде всего с именем Джефферсона.

Но среди своих непосредственных слушателей, студентов Йейла, Дуайт видит не безбожников — только нераскаявшихся грешников. Для них он открывает в Писании и толкует в проповедях практические истины пуританского толка: “Опасность потерять ощущение собственной греховности”, “Грех доверия к собственному сердцу”, “Долгая жизнь не желательна”, “Знание собственного характера и ощущение присутствия Бога ведут к покаянию”, “Опасность пребывания в плохой компании” и т.д.

Успех Дуайта как проповедника-евангелиста, организатора религиозных “возрождений” определялся его умением привести слушателей в надлежащее “трезвое” расположение духа, которое ассоциируется прежде всего с осознанием человеком собственной малости, греховности и уязвимости. Дуайт так строил свои обращения к пастве, что каждый из присутствующих должен был почувствовать: речь идет именно о нем, это он погряз в грехе, и его судьба решается в эту минуту. Итогом становилась жажда раскаяния. Большинство проповедей Дуайта, используя его собственное сравнение, можно уподобить “зонду, вводимому в рану”. Они избилуют “фигурами суровой речи”³⁰: глаголами в повелительном наклонении, обличительными вопросами. Их смысловой центр — образ смерти, подстерегающей человека. Стремясь к усилению воздействия на слушателей, пробуждению в них воли к спасению, Дуайт использует и традиционные поэтические метафоры, раскрывающие эфемерность земного существования (люди-мотыльки, люди-кузнечики: “вчера возникли из пыли, чтоб завтра сойти в могилу”), но чаще — сухой язык фактов и цифр. Он вводит в проповеди статистические данные, предлагая пастве простые задачки: “Население земли равно 900 млн. человек. Средняя продолжительность человеческой жизни — 30 лет. Сколько людей умирает за год?” (29; р. 238). Чтобы слушателям, в большинстве своем молодым людям, легче было отождествить себя с миллионами умерших, Дуайт предлагает им регулярно посещать университетское кладбище и читать надписи на надгробиях: “Эти люди были не старше вас”.

Дуайт рассматривает сам феномен смертности человека не в абсолютном, онтологическом, а дидактическом плане. Напоминания о смерти трактуются как воспитательная мера: если смерти нет или она далека, человечество лишается главного стимула к раскаянию и исправлению. (Дуайта так же, как и его аудиторию, разумется, не посещают сомнения в реальности загробной жизни

и воздаяния). В то же время он, пусть не часто, но использует в своих проповедях и иные способы воздействия на аудиторию. Исподволь приходит сознание, что важно не только наполнить человеческую душу страхом, но и вселить в нее надежду. И Дуайт прибегает к уподоблению человека блудному сыну, возвращения которого терпеливо ждет милосердный и любящий отец — Бог, чтобы одарить его блаженством бессмертия. В недрах пуританства, по наблюдениям исследователей, всегда действовали “колебательные импульсы”, которые позволяли удерживать в равновесии противоположные идеи (27; р. 53). Такие “импульсы” очевидны и в проповедях Дуайта.

На фоне традиционных пуританских воззрений начала или даже середины XVIII в. проповеди Дуайта должны были выглядеть олицетворением той новой, более “мягкой”, “приятной” и “привлекательной” веры, о которой с удовлетворением писал сам Дуайт в книге “Путешествия по Новой Англии” (5; р. 276). Но процесс стремительной либерализации религиозных доктрин в Америке в 30–40-е годы XIX в. перечеркнул достижения Дуайта в этой области, закрепив за ним репутацию “последнего из пуритан”.

При жизни Дуайта считалось, что “с таким же успехом можно пытаться революционизировать царство небесное, как и штат Коннектикут”³¹. Но уже ученик и друг Дуайта, Лайман Бичер (Lyman Beecher, 1775–1863), стал свидетелем краха теократического режима в родном штате. В унитарном Бостоне, где Л.Бичер был в течение двух лет (1826–1827) проповедником в одной из немногих конгрегационалистских церквей, кальвинизм и вовсе стал “презираемым и преследуемым вероучением”. Преодолевая растущее внутреннее сопротивление слушателей “жесткой” вере их предков, Л.Бичер еще больше трансформировал теорию и практику кальвинизма. Он утверждал, что человек свободен в моральном выборе, и на этом основании был обвинен в ереси. Это привело к расколу пресвитерианской церкви Америки, во главе так называемой “новой школы” встал Л.Бичер. Но как бы ни смягчились и сама доктрина, и способы увещания слушателей (“за время проповеди ни одного упрека, язвительного или саркастического замечания” — 31; р. 403), Бичер сохранил верность главному принципу кальвинизма, продолжая требовать от каждого верующего интенсивного переживания вины и греха.

Чрезвычайно интересным и ценным в литературном отношении документом является “Автобиография Лаймана Бичера” (1864), которую составили и опубликовали его дети — романистка Гарриет Бичер-Стоу, проповедник Генри Уорд Бичер, Кэтрин Бичер, реформатор американской системы школьного образования, теолог Эдвард Бичер. Проповеди, письма и дневниковые записи Л.Бичера,

воспоминания его детей позволяют понять и почувствовать, какой напряженной, сложной и внутренне противоречивой была духовная жизнь незаурядной кальвинистской семьи в первые десятилетия XIX в. Письма Л.Бичера к сыну Уильяму (1819), цель которых — помочь благонавному юноше ощутить всю громаду давящих на него грехов; воспоминания Г.Бичер-Стоу, написавшей, возможно, лучшие свои страницы для “Автобиографии” отца, о мучительной противоречивости собственных юношеских взаимоотношений с религией; рассказы членов семьи о пережитых ими озарениях и обращениях — все это производит особенно сильное впечатление в сочетании с идиллическими картинами домашнего быта.

Ново-английская пуританская культура духовной жизни и проповеди оказали сильнейшее воздействие на американскую литературу, завещав ей традиции внутренней рефлексии, изощренного анализа мира человеческой души, разработанную оппозицию видимого и сущего, плотского и духовного³². Но в собственно религиозной жизни Америки рассматриваемого времени пуританство утратило прежнее значение.

Дух либерализма и гуманности способствовал не только внутренней трансформации ортодоксального кальвинизма, но и обеспечил расцвет новых вероучений, таких, как унитаризм и универсализм. Американский историк Э.Кэссэра рассматривает универсализм как низовую разновидность либерального христианства. Унитаризм Чаннинга и Паркера, по его мнению, оставался религией интеллектуальной элиты³³. В 1791 г. в США, главным образом в Пенсильвании, было всего 16–18 священников-универсалистов, проповедующих всеобщее опасение, отрицающих деление людей на проклятых и избранных. В 1850 г. число членов универсалистских общин достигло 800 тысяч.

Особую роль в распространении идей универсализма сыграл Хосеа Баллу (1771–1852), теолог и проповедник бостонской церкви на Скулстрит. Т.Паркер после смерти Баллу говорил о нем как о подвижнике, который шел по стране, провозглашая великую истину, что “Бог есть отец и друг всего человечества”, и произвел более мощный переворот в умах, чем “все государственные деятели Америки, вместе взятые” (33; p. 167).

Баллу, сын неграмотного баптистского проповедника-пионера, верил в Бога неизменной и бесконечной любви, отрицал существование дьявола, ада и вечных мук, ибо полагал, что человека искушает только его плоть. В смерти душа обретает свободу от грешного тела, очищается и просветляется, и потому спасутся все — грешники и праведники, христиане и не знающие истинного Бога: в душе каждого человека живет Христос. Многие поколения христиан только в мыслях о будущем воздаянии черпали уте-

шение, наблюдая, как бедствуют в этом мире добродетельные и процветают порочные. Мысли Баллу устремляются совершенно по иному руслу, когда он утверждает, что порок и добродетель заключают наказание в себе самих, что “грешники всегда несчастливы” и только тот, кто любит правду, “ощущает небесный свет в груди, покоен и счастлив”³⁴. Баллу боролся против вредного, как он считал, предрассудка, поддерживаемого церковью, которая также находит, что грех приятен и притягателен. Он первым заговорил о том, что страх — не самый эффективный способ держать человека в узде: тюрьмы полны теми, кто верит в загробное воздаяние. Баллу был провозвестником новой радостной веры, основанной на любви. Его теологические труды начали появляться с 1805 г. Теолог-новатор, он в то же время использовал старое оружие доктринальной проповеди, обильно уснащенной цитатами из Библии и держащейся на логических построениях. Баллу-проповедник в конце концов перестал устраивать даже собственную паству и был вынужден покинуть церковную кафедру.

С точки зрения русских православных мыслителей, “религиозная жизнь Запада тем и погрешила, что ...ее (религию) поставили в процесс развития”³⁵. В Америке и религиозная мысль приверженцев ортодоксальной веры не остановилась на “мягкой” модификации кальвинизма, которую отстаивали идеологи “пробуждений”.

Началом “либеральной эры” в американской тринитарианской теологии, которая продолжалась вплоть до 20-х годов XX в., принято считать 1849 г. — дату публикации книги Хорэса Бушнелла (Hogase Bushnell, 1802-1876), пастора Северной Конгрегационалистской церкви в Хартфорде (Коннектикут), “Бог во Христе”³⁶. В основе этого и многих других теологических трудов Бушнелла лежали его лекции и проповеди. Совмещение функций теолога и проповедника в одном лице — давняя и специфическая американская традиция. Но она стала прерываться как раз в первые десятилетия XIX в., когда в Америке появились теологи, не являющиеся проповедниками.

К их числу принадлежал Эндрю Нортон, с 1818 г. профессор духовной литературы Гарвардского университета, главный теоретик унитаризма в его рационалистической, не трансценденталистской разновидности, “тиран Кембриджского Парнаса”, как его окрестил Эмерсон, и постоянный оппонент Бушнелла. Используя методы исторической герменевтики, Нортон доказывал абсурдность догмата о божественной Троице. В своих “Трактатах о христианстве” (1852) он объяснял появление тех “темных мест”, которые традиционно связывались в тринитарианском духе со специфическими особенностями “восточного и народного стиля” Библии, адресованной неискушенным в теологии древним

евреям. Приверженец рационалистически-просветительской концепции языка, Нортон верил в возможность адекватного логического изложения всех трудных поэтических мест в Библии.

Тенденция к разделению проповеди и теологического трактата намечалась уже в деятельности Т. Дуайта. Бушнелл же предложил радикальное решение проблемы, рассмотрев теологию сквозь призму практических потребностей религиозной жизни.

Бушнелл исходит из того, что в век, когда и наука, и литература “все подвергают сомнению — и творение, и Творца”, уже нельзя отрицать, что “религиозные истины — всего лишь вероятные, но никоим образом не очевидные истины, каковы аксиомы алгебры и геометрии”³⁷. Бушнелл решительно отвергает рассудочное, аналитическое отношение к религии, господствующее в Америке, провозглашая приоритет веры над разумом, религиозного чувства — над доктриной и догмой. В эпоху романтизма протестантизм не только в Европе, но и в Америке выходит на новый уровень своего развития. В своем бунте против основ американской “рационалистической” религии Бушнелл выступает как протестантский мыслитель, сохраняющий верность духу учения — жажде богооткрываемой нецерковной истины: идее прямой, отчетливо личной ответственности перед Богом. Он призывает вернуться к опыту ранней христианской церкви, когда учение было не схоластическим, а свободным и шло от сердца.

Бушнелл выделяет несколько религиозных эпох в истории человечества. В период деятельности “докторов западной церкви” возникли догмы и теология. В средние века, эпоху господства католицизма, церковь превратилась в организацию с системой церемоний, обрядов, институтов. Реформация освободила религию только из-под власти церкви, но не теологии: “Формулы все так же господствовали над верой... Естественный разум стал хранителем сверхъестественной божественной истины”³⁸. Бушнелл верит в наступление в XIX в. “новой религиозной эры”, когда “власть догмы и секты” сменится обетованием Духа. И как истинный сын Америки, верящий в ее миссию спасительницы человечества, он пророчит ей исключительную роль в великом возрождении религии: “Мы — единственный народ, который может идти впереди..., потому что во всех остальных протестантских странах религиозная доктрина все еще тесно сплетена с гражданским законодательством и им держится” (38; pp. 354–355).

Новое духовное возрождение, по мысли Бушнелла, должно свершиться в Америке на совершенно иных путях, чем ставшие обычными “пробуждения”. Бушнелл не приемлет ни по сути, ни по форме деятельности проповедников-“возрожденцев”, которые заставляют христиан “долго и тягостно терзаться сознанием соб-

ственной греховности, каяться в надежде на спасение” (37; р. 51). Их души становятся “угрюмыми и сухими”, в их сердцах “умолкает музыка”. “Трезвомыслящие верующие”, в изображении Бушнелла, выглядят весьма непривлекательно: “Они подавлены, скорбно идут по жизни с печальными лицами или с видом суровым, строгим и пугающим. Они служат Богу, повинувшись закону, следуют за ним, не восхищаясь и радуясь, а болезненно содрогаются от ужаса” (20; р. 354).

По вопросу о свободе воли Бушнелл придерживается ортодоксальных взглядов, утверждая приоритет божественного начала в обращении грешника. Но сама схема спасения выглядит по-новому. Главное — “любить Бога”, а это значит “позволить Богу любить нас”. Надо стать “прозрачным для Бога, чтобы он мог воссиять через нас”. В религиозном созерцании человек пассивен, он — объект воздействия. Ему нужна только “простая первоначальная вера”, в основе которой — “чувство и понимание того, что есть Бог в его любви”. Для веры нужно сердце — “доброе, правильно чувствующее сердце” (38; р. 302).

Таким образом, задача проповедника существенно усложнилась. Ему надо было научить человека не просто правильно думать и правильно поступать, к чему стремились пуритане, но и “правильно чувствовать”, свободно повиноваться божественному закону.

В проповедях и теологии Бушнелла естественным образом сочетались черты поэзии и прагматизма, тенденции к эстетизации и утилитаризации религии.

Бушнелл идет к трактовке основных христианских догматов — о единстве Бога и Троицизме, богочеловечности Искупителя и искупительной жертве — через понятие “эффektivности”. Христианство для него — это “преобразующая религия” (и против унитаризма он восстает прежде всего как против “приятной, льстящей человеку” веры). Истины христианства, утверждает Бушнелл, рассчитаны на то, чтобы оказывать воздействие на жизнь человека, а не выражать Бога в его метафизической сущности. Бог “спускается на человеческий уровень и тем производит наиболее сильное впечатление на человеческие чувства” (20; р. 41). Знаменитая формула Бушнелла: “Христос — метафора Бога, его последняя метафора”, — наиболее полно отражает его представление об “эстетической природе” религии. Поэзия провозглашается родной сестрой религии, поэты — “истинными метафизиками”, более других людей способными к постижению универсума и человека в их нерасчленимой целостности. Воображение в духе романтизма осознается как главная познавательная способность человека, при помощи которой он читает книгу бытия (25; р. 269). Поэтическая метафора, художественный образ

становится единственным способом подвести читателя к пониманию истины и вчувствоваться в нее.

Следуя за Гердером, Бушнелл видит в Библии поэтическое творение, которое выражает истину в образной форме. Божественная истина многогранна, и потому Библия — “самая противоречивая книга в мире” (38; р. 70). На пути логического анализа, дробления на части истина не достижима. Символом неисчерпаемого богатства воплощений христианской веры выступают апостолы: диалектик Павел, мистик Иоанн, моралист Иаков, проповедник Петр. Как ни один апостол не является единственным хранителем божественной истины, так и ни одна церковь, ни одно вероисповедание не должны претендовать на это. Бушнелл, убежденный борец против догматизма любого вида, призывает конгрегационалистскую церковь Америки пересматривать свои догматы и символы веры каждые 50 лет: “меняется не правда, но меняемся мы”. Американцы XIX в. — это “республиканцы, люди железных дорог и коммерции, астрономы, химики, геологи и даже в высшей степени рационалисты” — по его собственному парадоксальному выражению, существа “достаточно разумные, чтобы понять недостаточность разума и необходимость веры” (38; р. 302).

Бушнелл трактовал все качества Бога в утешительном для человека смысле: “Бог всеведущ... Многие из нас содрогаются от этой истины. Мы, виновные, не можем переносить без страдания мысль о том, что Бог всегда рядом, всегда наблюдает за нами, видит даже самые тайные, тщательно скрываемые наши деяния. Да, но насколько сильнее мы содрогаемся, когда представим обратное, например, что у нас есть враги, которые тайно замышляют зло против нас,... и никто, даже Бог, не знает об этом!.. В конечном смысле, какое это великое утешение — сознавать, что есть хотя бы одно Существо, справедливое и полное сочувствия, которое все о нас знает” (20; pp. 205–206).

Кроме того, нравственное совершенство, душевная гармония, покой, единение с миром вне религии невозможны: “Ни один индивид не найдет удовлетворения в себе самом как в человеке, действующем, полагаясь исключительно на себя самого. В таком состоянии он болезненно сжимается, теряет всякое величие, усыхает до размеров точки, превращается в пустое место”³⁹. Иное дело верующий христианин. Он избавлен от мучительной заботы о себе самом. Кальвинистская доктрина абсолютного предопределения в трактовке Бушнелла утрачивает трагические черты, исчезает обычное для нее деление людей на “избранных” и “проклятых”. Согласно Бушнеллу, замысел Бога — сделать так, чтобы в каждом человеке “изобразился Христос”. При необходимых усилиях каждый человек сможет вести “христианскую жизнь”, упо-

добиться апостолам и святым людям. Главная же радость христианской жизни — чувство освобождения из темницы собственного “я”, обретаемое посредством любви, которая объемлет весь мир.

Бушнелл был провозвестником романтической религии чувства, и его теология — явление, хотя и родственное трансцендентализму Эмерсона, но независимое. Исследователи отмечают в трудах Бушнелла следы влияния теории “практического разума” Канта, теологии Ф. Шлейермахера, а кроме того — взглядов Кольриджа и Сведенборга (36; pp. 11, 96, 135).

Органическая теория языка Гумбольдта, бесспорно, повлияла на лингвистическую концепцию Бушнелла, изложенную в “Рассуждении о языке”, которое было предпослано книге “Бог во Христе”. В ней Бушнелл выступил как критик философии языка Локка, которая служила руководством для многих поколений американских проповедников. От теорий “простого”, “ясного” стиля не осталось и следа, когда языковой нормой было провозглашено метафорическое употребление слова. Парадокс рассматривался как способ раскрытия истины в ее органичной противоречивости. Эмоциональность считалась неотъемлемой чертой религиозного дискурса.

Теории Бушнелла в момент их обнародования были отвергнуты ортодоксальным американским конгрегационализмом. Как вспоминали современники, “только немногие священники отваживались покупать или читать книги Бушнелла; “бушнеллизм” был клеймом, и “честолюбивый проповедник не мог позволить себе быть им отмеченным” (8; p. 69). При всем том, в проповедях Бушнелла нет идеального соответствия его же теории. Их стиль — действительно “нервный, чистый и живой”⁴⁰, в них встречаются превосходные, подлинно поэтические метафоры и сравнения. Образы смерти и огня как двух “величайших аналитиков в мире, которые оставляют после себя лишь пепел и распад”, после Бушнелла будут использовать в Америке многие. И все же в проповедях Бушнелла запечатлелось не только равновесие между “головой и сердцем”, как между “двумя палатами американского Конгресса”⁴¹, к чему он стремился, — пожалуй, “голова” получила в конечном счете перевес. Сила и оригинальность мысли — главное достоинство Бушнелла-проповедника. Реализовать же его мечты о подлинно эмоциональной поэтической проповеди, покоряющей сердца, суждено было Генри Уорду Бичеру (Henry Ward Beecher, 1813–1887), сыну Лаймана Бичера и брату Гарриет Бичер-Стоу.

“Шекспир американской церковной кафедры” (12; p. 376), как назвал его один из критиков, не придавая самостоятельного значения теологии, широко использовал для практических нужд идеи, высказанные Бушнеллом.



ЭДВАРД ХИКС. МИРНОЕ ЦАРСТВО.

Ок. 1830.

Проповедник для Бичера — прежде всего “ловец человеков”. Эту евангельскую метафору он множество раз обыгрывал в проповедях. Уметь проповедовать — значит изучить людей, “знать, на какую наживку они клюют”⁴². Бичер считал чрезвычайно полезными для проповедника науками физиогномику и френологию, которые доставляют сведения “об устройстве человеческого ума” и помогают различать и фиксировать те душевные состояния, которые не выражают себя в слове⁴³. Следующей эпохе 70–80-х годов принадлежало страстное увлечение Бичера биологией и эволюционной теорией. Центр тяжести был окончательно перенесен с теологии на “изучение природы человека” и условий его существования — так была названа и одна из лекций в курсе “О проповеди”, читанном Бичером в Йейле в 1872 г. Расширилась тематика проповедей, стали использоваться более разнообразные способы воздействия на слушателей. Бичер гордился тем, что проповедует о жизни в свете религиозной истины, вместо того, чтобы произносить банальные обращения на формально религиозные темы.

Бичер был удачливым “ловцом человеков”. Об этом свидетельствовали достоверные цифры, которые он приводил в своих проповедях. В 1847 г. Плимутская церковь в Бруклине, пригласившая Бичера, насчитывала 25 членов, спустя 13 лет их число приближалось в полутора тысячам, а в 1866 г. уже равнялось 1700⁴⁴. Плимутская церковь стала национальным символом. Из неизвестного проповедника с Запада (его первый приход располагался в Индианополисе) Бичер превратился в национальную знаменитость. На его воскресные проповеди утром и вечером в течение 32 лет собиралось не менее трех тысяч человек. Текст проповедей по телеграфу передавался в редакции крупнейших газет центральных и западных штатов и тут же печатался. Сборники проповедей, книги, статьи Бичера публиковали не только в США, но и в Англии. Он совершал триумфальные лекционные туры по Америке и Европе.

Восторженным почитателем проповеднического таланта Бичера был Уолт Уитмен, и традиционно считается, что Бичер оказал на поэта определенное влияние (1; р. 276).

Радикал-реформатор, борец против рабовладения, принимавший самое активное участие в формировании в 1856 г. Республиканской партии, друг Линкольна, президент образованной в 1869 г. Американской женской избирательной ассоциации, редактор журнала “Индепендент” (с 1861 г.), Бичер был заметной фигурой в общественной и политической жизни страны. К социальной активности он призывал и свою паству. Эскапистские настроения предавались анафеме с кафедры Плимутской церкви. Уединенная и праздная “жизнь в лесу”, утверждал Бичер, скрыто

полемизируя с Торо, вероятно, может быть добродетельной только “в условиях деспотического правления, когда... активность на политическом поприще есть предательство, на религиозном — святотатство”⁴⁵. Американское же общество представлялось Бичеру благодатной сферой для приложения и развития индивидуальных способностей и талантов. Американская церковь традиционно поощряла идею самореализации личности через общественную активность. Представление о праздности как об одном из тягчайших грехов, культ деятельной жизни и неприятие созерцательного отношения к бытию, унаследованные от пуританства, нашли новое преломление в проповедях Бичера.

Бичер воспринимал христианство как мощную силу, способную обеспечить нравственный прогресс общества. Его образ Христа в миру — это образ “величайшего радикала”, “реформатора”. Именем Христа Бичер осуждал американские политические компромиссы, стремление государственных деятелей Севера и Юга сохранять мир в ущерб принципам и, подобно многим другим проповедникам, приветствовал начало Гражданской войны.

Так же, как и Бушнелл, Бичер верил в силу только “личного Бога”, а не абстрактной идеи. И свое общение с паствой во время проповедей он строит по этому же принципу личностного общения: от индивида к индивиду. Он уснащает проповеди случаями из собственной жизни, пересказом газетных статей и книг, воспоминаниями о собственных ощущениях при встречах с Ниагарским водопадом, красотами Швейцарии и т.д. Бичер не стремится играть роль оракула истины. В текстах проповедей появляются подчеркнута трезвые самохарактеристики. “Я человек, обуреваемый теми же страстями, что и вы. Я человек гордый и вспыльчивый”⁴⁶. В проповедях Бичера больше слов любви, чем осуждения. Он не отрицает идеи греховности человека, но отвергает кальвинистскую концепцию Бога — “сурового, непреклонного властелина, который восседает на престоле Справедливости”. Не государство, а семья — главная для Бичера метафора, выражающая отношения человека и Бога. Причем характерно, что Бог мыслится в семье уже не на месте отца, но матери: “Подлинные матери подобны Богу на земле” (46; р. 99). Любовь, кротость, снисхождение, великодушные — вот главные атрибуты того Бога, к которому Бичер призывает обратиться американцев, “слишком гордых, слишком мужественных”, чтобы “поддаться запугиванию” (46; р. 112).

Бичер судит как психолог, полагая, что “любовь сильнее негодования”. С этих позиций он позволяет себе прямые выпады против Дж.Эдвардса, который, по его словам, устраивал “что-то вроде моральной инквизиции, вздергивал грешников на дыбу аргументов, зажимал в тиски и, приводя в ужасное движение вели-

кую истину, медленно и непреклонно раздавливал их” (43; р. 111). В то же время Бичер не случайно восхищался силой воображения Эдвардса. Именно Эдвардс, создатель оригинальной теории символов, пришедший к пониманию природы как языка, был непосредственным предшественником религиозного движения в Америке XIX в., которое представляли по-разному и Бушнелл, и Бичер.

Бичер не был самостоятельным мыслителем. Изложенная им, например, в проповеди “Гроза и ее уроки” (1859) теория природных символов — лишь значительно обедненное воспроизведение идей Бушнелла. Снижая теорию, Бичер максимально приспособлял ее для нужд практического убеждения. Тропы, образные описания природы, притчи и стих в Библии, утверждает Бичер вслед за Бушнеллом, — “это не просто изящные украшения... Это — язык” (46; р. 223), при помощи которого, если и не высказываются прямо, то обозначаются истины, невыразимые на языке разума и логики. Мир природы — школа для человека, Бог в ней — учитель, — этой метафорой Бушнелла охотно пользуется и Бичер, но абсолютизируя и огрубляя ее. Идее поэтической множественности смыслов, которую Бушнелл положил в основу толкования Библии, сделав значительный шаг вперед по сравнению с Эдвардсом, Бичер в проповедях не нашел, да, вероятно, и не мог найти применения.

Бичер обладал незаурядным даром живописания словом: он оживлял для слушателей евангельские сцены и библейских персонажей, делая зримыми и приход апостола Павла в Коринф, и встречу Христа со слепым на дороге, ведущей из Иерихона, разворачивая в пространное драматическое повествование скупой изложенную в Библии историю Иакова и Рахили. А проповедь Бичера “Гробница в саду” (1860) его редактор и биограф Л. Эббот по праву называл “стихотворением в прозе” (46; р. VII). Проповеди Бичера изобиловали подлинно поэтическими описаниями природных явлений: весеннего пробуждения и осеннего увядания, зимнего сна и летнего цветения, снегопадов и дождей. Они будили воображение, волновали, а часто развлекали и веселили слушателей; Бичер не считал шутки предосудительными.

В то же время все богатство образов в конечном итоге бывало сведено к плоскостной системе прямых аналогий и соответствий. Именно таким способом Бичер извлекал обязательные “практические моральные уроки” из собственных поэтических картин. Поэзия должна была стать неким “моральным поручением”. Проповеди Бичера были иллюстративными и дидактическими. Традиции XVIII в., отмеченные критиками в книге литературных заметок Бичера “Глаза и уши”⁴⁷ (1862), давали о себе знать и в его проповедях. Бичер широко прибегал к афористическим сентенци-

ям, дабы облегчить слушателям запоминание божественных истин, и его сборники афоризмов (“Мысли о жизни”, 1877) пользовались заслуженным успехом. Но единственный роман Бичера “Норвуд, или Сельская жизнь в Новой Англии” не был удачным: автор изначально определил своему богатому воображению прикладную роль — отыскивать аналогии, расшифровывать знаменья, извлекать нравственные уроки. Проповедник, наделенный литературным даром, так и не стал художником.

Появление такой фигуры, как Бичер, подрывало аскетический пуританский идеал “простой жизни и возвышенного образа мыслей”⁴⁸. Бичер был очень богат: имел роскошные особняки, держал лошадей, славился коллекциями драгоценных камней и картин, был известным меломаном, завсегдаем концертов⁴⁹. Он верил в нравственную основу эстетического чувства и в преобразующую силу красоты, даже “роскоши”. Человек, который мог остаться равнодушным при виде произведения искусства или величественной картины природы, казался ему потерянным и для религии. Идеальный верующий для Бичера — человек, подверженный тому, что он обозначал неологизмом “сердцетрясение”. Романтический культ чувства в Америке имел своим истоком именно сферу религиозного опыта. Трансценденталисты придали ему универсальный характер.

Ранний романтизм заявлял о себе в ораторском искусстве так же, как и в литературе. Риторическая насыщенность стала стилистической нормой эпохи, американская словесность освободилась от оков нормативного “простого” стиля. Романтическая философия слова, осененная авторитетом теологии, способствовала повышению общественного престижа поэзии.

Однако на этой стадии романтического движения в Америке ораторы и проповедники все еще превосходили поэтов и прозаиков славой и степенью реального влияния на современников. Только “к концу Гражданской войны большинство образованных американцев осознали факт существования американской литературы”⁵⁰, достижениями же своего ораторского искусства нация гордилась уже долгое время. Едва ли случайно, что история сохранила множество высказываний, восторженных и гневных тирад и даже художественные произведения, в которых американские литераторы выражали свое отношение к ораторам и проповедникам. Свидетельств обратного рода почти нет. В американских речах и проповедях первой половины XIX в. обильно использовались литературные цитаты и аллюзии, но практически все они взяты не из национальной литературы.

Существование богатой ораторской и проповеднической традиции в Америке прямо влияло на развитие национальной литературы. Поэты перенимали ораторские жанры инвективы и пане-

гирика. “Ораторская убежденность”, черты проповеди отмечены в поэзии и прозе Лонгфелло, Лоуэлла, Холмса. Бесспорную проповедническую направленность имел “Уолден” Торо, задуманный как учебник жизни для американцев, а также эссе, выросшие из лекций Эмерсона.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 A History and Criticism of American Public Address. Ed. by W.N. Briganca. N.Y., 1960. In 2 vols., v. 1, p. VIII.
- 2 Дюбуа Ж. и др. Общая риторика. М., 1986, с. 60.
- 3 Adams, John Quincy. Lectures on Rhetoric and Oratory. In 2 vols. N.Y., 1962, v. 1, pp. 69, 70–71.
- 4 A History and Criticism of American Public Address. p. 119; *Oliver R.T.* A History of Public Speaking in America. Boston, 1965, p. XVIII.
- 5 *Dwight, Timothy.* Travels in New England and New York. Ed. by B.M. Solomon. In 4 vols. Cambridge, Mass., 1969, v. 4, p. 227.
- 6 *Emerson, Ralph Waldo.* Letters. Ed. by R.L. Rusk. N.Y., 1939, v. 1, p. 188.
- 7 *Perelman Ch.* The New Rhetoric and the Humanities. Dordrecht: Holland, 1979, p. 11.
- 8 Reinterpretation in American Church History. Ed. by J.C. Brauer. Chicago, 1968, p. 187.
- 9 *Johnson G.W.* America's Silver Age. N.Y. and L., 1939, p. 71.
- 10 The Life and Speeches of Henry Clay. In 2 vols. Philadelphia, 1859, v. 1, p. 65.
- 11 *Clay, Henry.* The Works. Ed. by C. Cotton. N.Y., 1897, v. VI, p. 412.
- 12 *Oliver R.T.* A History of Public Speaking in America. p. 77.
- 13 Лотман Ю.М. Риторика. // Структура и семиотика художественного текста. Уч. Зап. Тартуского унив. Вып. 515. Тарту, 1981, с. 24.
- 14 Античные риторика. Под ред. А.А. Тахо-Годи. М., 1978, с. 17.
- 15 *Calhoun, John C.* The Fort Hill Address, July 26, 1831. Repr. by The Virginia Commission on Constitution, 1960, p. 19.
- 16 *Webster, Daniel.* The Great Speeches and Orations of Daniel Webster. Boston, 1879, p. 453.
- 17 *Calhoun, John C.* Speeches of John C. Calhoun Delivered in the House of Representatives and in the Senate of the United States. N.Y., 1861, p. 554.
- 18 “The Bunker Hill Monument”, “Adams and Jefferson”: Two Orations by D. Webster with a Biographical Sketch. Boston, 1893, p. 9.
- 19 Аристотель и античная литература. М., 1978, с. 193.
- 20 *Bushnell, Horace.* The Spirit in Man. N.Y., 1903, p. 179.
- 21 *Whipple E.P.* Daniel Webster as a Master of English Style. // The Great Speeches and Orations of Daniel Webster. p. LIX.
- 22 The Anti-Slavery Crusade in America. Speeches of John Quincy Adams upon the Right of People to Petition. N.Y., 1969, p. 15.
- 23 *Brooks V.W.* The Flowering of New England. N.Y., 1957, pp. 105, 107.
- 24 Created Equal? The Complete Lincoln-Douglas Debate of 1858. Ed. by P.M. Angle. Chicago, 1958, pp. 12, 30.

- ²⁵ *Bushnell, Horace*. Building Eras in Religion. Literary Varieties III (1881). N.Y., 1903, pp. 312–313.
- ²⁶ *Кустодиев К.Л.* Церковь и государство в Североамериканских Соединенных Штатах. // *Православное обозрение*. М., 1868, № 1, с. 69.
- ²⁷ *Clebsch W.A.* American Religious Thought. A History. Chicago — L., 1973, p. 60.
- ²⁸ *Baird R.* Religion in the United States of America. Glasgow and Edinburgh, L., 1844, p. 468.
- ²⁹ *Dwight, Timothy*. Sermons. In 2 vols. Edinburgh, 1828, v. 2, p. 459.
- ³⁰ Античные теории языка и стиля. Под ред. О.М.Фрейденберг. М.—Л., 1936, с. 202.
- ³¹ *Beecher, Lyman*. The Autobiography. Ed. by B.M. Cross. In 2 vols., Cambridge, Mass., 1961, v. 1, p. 251.
- ³² *Коренева М.* Новая Англия и американская литература... // Проблемы становления американской литературы. М., 1981, с. 82–83.
- ³³ *Cassara E.* Hosea Ballou. A Challenge to Orthodoxy. Boston, 1961, p. VII.
- ³⁴ *Ballou, Hosea*. The Eleven Sermons. Philadelphia, 1822, pp. 136–137.
- ³⁵ *Православное обозрение*, 1869, № 1, с. 19.
- ³⁶ *Crosby D.A.* Horace Bushnell's Theory of Language. Hague-Paris, 1975, p. 9.
- ³⁷ *Bushnell H.* Sermons on Living Subjects (1872). N.Y., 1903, pp. 16, 169. В 1903 г. в честь столетия со дня рождения Бушнелла издательство “Скрибнерс” переиздало все ранее опубликованные работы Бушнелла и выпустило новый том, составленный из архивных материалов, “Spirit in Man”.
- ³⁸ *Bushnell H.* God in Christ (1852). N.Y., 1903, p. 292.
- ³⁹ *Bushnell H.* Sermons for the New Life (1858). N.Y., 1903, p. 43.
- ⁴⁰ The Cambridge History of American Literature. Ed. By W.P. Trent. In 3 vols. N.Y., 1965, v. 2, p. 213.
- ⁴¹ *Bushnell H.* Christ in Theology. Hartford, 1851, pp. 325–326.
- ⁴² *Beecher, Henry Ward*. Sermons. In 2 vols. L., 1868, v. 2, p. 17.
- ⁴³ *Beecher H.W.* Eyes and Ears. Boston, 1863, p. 24.
- ⁴⁴ *Beecher H.W.* Sermons, v. 1, p. 31; v. 2, p. 164.
- ⁴⁵ *Beecher, H.W.* Life Thoughts. L., 1877, 1 Series, pp. 40–41.
- ⁴⁶ *Beecher, H.W.* Sermons, v. 1, p. 32.
- ⁴⁷ The Cambridge History of American Literature, v. 1, p. 215.
- ⁴⁸ Исследованию этой традиции в американской культуре посвящена книга *Shid D.* The Simple Life. Plain Living and High Thinking in American Culture. N.Y., 1985.
- ⁴⁹ *Stowe, Lyman Beecher*. Saints, Sinners and Beechers. L., 1935, p. 306.
- ⁵⁰ Литературная история Соединенных Штатов Америки. М., 1978, т. 2, с. 150.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ*

- Аарон**, Дэниэл (Aaron, Daniel) 206
Агассис, Луи (Agassiz, Louis) 214, 303
Адамс, Генри (Adams, Henry) 401
 “История Соединенных Штатов” 401
Адамс, Джон (Adams, John) 405
Адамс, Джон Квинси (Adams, John Quincy) 398-399, 404, 409, 411, 413, 415-416, 417, 418, 436
 “Лекции по риторике и ораторскому искусству” (Lectures on Rhetoric and Oratory) 399, 415
Аддисон, Джозеф (Addison, Joseph) 61, 62, 199
Айвз, Чарльз (Ives, Charles) 270, 272, 304
 “Конкорд, штат Массачусетс, год 1845” 270
Аксаков С.Т. 150
 “Семейная хроника” 150
Александрова З.Е. 279
Алексеев М.П. 50, 88, 96
Аллен, Итен (Allen, Ethan) 171
Альфред Великий (Alfred the Great) 382
 “Аналектик мэгезин” (*Analectic Magazine*) 70, 73
Ариосто, Лудовико 117
Аристотель 405, 407, 436
 “Арктурус” (*Arcturus*) 44
Арсеньев Вл. Кл. 150
Артур, король (King Arthur) 382
Астор, Джон Джекоб (Astor, John Jacob) 56
Астуриас, Мигель Анхель 47
 “Атенеум” 173
Ахматова А. А. 88, 96
 “Последняя сказка Пушкина” 96
- Байрон**, Джордж Гордон (Byron, George Gordon) 10, 14, 52, 53, 55, 67, 70, 105, 146, 156, 170, 172, 369, 416, 417
 “Беппо” 67
 “Видение суда” 53
 “Дон Жуан” 67
 “Паломничество Чайльд Гарольда” 170
Баллу, Адин (Балу; Ballou, Adin) 300
Баллу, Хосеа (Балу; Ballou, Hosea) 425, 426, 437
Бальзак, Оноре де 47, 48, 50, 97, 140, 149, 151
Барлоу, Джоэл (Barlow, Joel) 130
Бартол, Сайрус (Bartol, Cyrus) 182
Батуроне, Хосе (Baturone, José) 365
Бейкон, Натаниэль (Bacon, Nathaniel) 338
Бейм, Макс (Baum, Max) 223, 245
Белинский В. Г. 6, 14, 48, 97, 140, 145, 150, 151
Бене, Стивен Винсент (Benet, Stephen Vincent) 355, 373, 374, 375
 “Звезда Запада” (*Western Star*) 374
Бентли, Ричард (Bentley, Richard) 149
Берд, Роберт Монтгомери (Bird, Robert Montgomery) 97, 361, 437
 “Ник-лесовик” (*Nick of the Woods*) 361
Беркли, Джордж (Berkeley, George) 184
Беркович, Сакван (Bercovitch, Sacvan) 188, 209, 242, 243, 246
Бернс, Роберт (Burns, Robert) 177, 265
Бернс, Энтони (Burns, Anthony) 295, 296, 300

* Составитель — М.В. Тлостанова

- Бертон, Роберт (Burton, Robert) 255
 “Анатомия меланхолии” 255
- Бестужев Н. А. 70
- Библия 152, 224, 266, 386, 426, 427, 429, 434
 Книга Иова 154
- Биерстадт, Альберт (Bierstadt, Albert) 355
- Бирс, Амброз (Bierce, Ambrose) 41
- Бирхорст, Джон (Bierhorst, John) 393
- Бичер, Генри Уорд (Beecher, Henry Ward) 419, 424, 430, 432-435, 437
 “Глаза и уши” (Eyes and Ears) 434
 “Гробница в саду” 434
 “Гроза и ее уроки” 434
 “Мысли о жизни” (Life Thoughts) 435
 “Норвуд, или Сельская жизнь в Новой Англии” 435
 “О проповеди” 432
 “Sermons” 437
- Бичер, Кэтрин (Beecher, Katherine) 424
- Бичер, Лайман (Beecher, Lyman) 396, 420, 424, 425, 430, 437
 “Автобиография Лаймана Бичера” (The Autobiography) 424, 425
- Бичер, Уильям (Beecher, William) 425
- Бичер Э. (Beecher E.) 424
- Бичер-Стоу, Гарриет (Stowe, Harriet Beecher) 268, 288, 424, 425, 430
 “Хижина дяди Тома” 268
- Блейк, Гаррисон (Blake, Harrison) 268, 275, 276
- Блейк, Уильям (Blake, William) 28, 229, 275, 276
- Блум, Гарольд (Bloom, Harold) 243, 245, 246
 “Блэквудс мэгезин” (Блэквуд; *Blackwood's Magazine*) 85
- Блэр, Роберт (Blair, Robert) 157
- Боабдил 91
- Бодлер, Шарль 21
 “Божественная комедия” 152
- Болдуин, Джозеф Гловер (Baldwin, Joseph Glover) 357
- Болингброк, Генри Сент Джон, ви-
 конт (Bolingbroke, Henry St. John) 71
 “Письма об изучении и пользе истории” 71
- Борим Ш. 166
 “Бостон куотерли ревью” (*The Boston Quarterly Review*) 203
- Боткин Б.А. (Botkin, B. A.) 384, 393
- Боткин В.П. 89, 96
 “Письма об Испании” 89, 96
- Брайант, Уильям Каллен (Bryant, William Cullen) 9, 14, 42, 52, 74, 152-178, 201, 222, 289, 331, 363, 375, 379
 “Аппенинам” 163
 “Африканский вождь” 171
 “Белоногая лань и другие стихотворения” (сб., *The White-Footed Doe, and Other Poems*) 154
 “Белогоная лань” (стих.) 164
 “Библиотека поэзии и песни” (A Library of Poetry and Song) 173
 “Блаженны плачущие” 169
 “Будущая жизнь” 169
 “Ветер, остановившийся отдохнуть” 163
 “Возвращение молодости” 169
 “Возвращение птиц” 172, 173
 “Гимн Полярной звезде” 159
 “Гимн смерти” 169
 “Гимны” (Hymns) 154
 “Голос осени” 163
 “Гора Монумент” 164
 “Греческая амазонка” 170
 “Греческий мальчик” 170
 “Две могилы” 168
 “Древность свободы” 170, 172
 “Еще нет” 171, 172
 “Желтофиоль” 161
 “Жизнь, которая есть” 169
 “Защитник Греции” 170
 “Земля” 166, 168
 “Зимний этюд” 163
 “Индеец у могил своих предков” 164
 “Испания” 170
 “Источник и другие стихотворе-

- ния" (сб., *The Fountain, and Other Poems*) 154
 "Источник" (стих.) 159, 164
 "Италия" 170, 172
 "Июнь" 168, 169
 "К водяной птице" (*To a Water-fowl*) 165, 166
 "К Земле сыны Земли стремятся" 167
 "Когда лучом дневного света уж озарится небосклон" 168
 "Коулу, художнику, отъезжающему в Европу" 161
 "Легенда делаваров" 164
 "Лекции о поэзии" (*Lectures on Poetry*) 173
 "Лесной гимн" 162
 "Людная улица" 165
 "Махровой горечавке" 161
 "Метель" 167
 "Моя осенняя прогулка" 172, 173
 "Надпись перед входом в лес" 162
 "Ночное путешествие реки" 163
 "Об использовании трехсложной стопы в ямбическом стихе" (*On the Use of Trisyllabic Feet in Iambic Verse*) 175
 "Облако в пути" 169
 "Облаку" 159
 "Об оригинальности и подражании" 173
 "О значении и пользе поэзии" 173
 "Октябрь, 1866" 168
 "О природе поэзии" 173
 "Охотник прерий" 161
 "Парни с Зеленой горы" 171
 "Перуанская девушка" 170
 "Песня мэрионцев" 171, 173
 "Поле битвы" 169
 "Поток жизни" 163
 "Поэзия в наш век и в нашей стране" 173
 "Поэтические произведения Уильяма Каллена Брайанта" (*The Poetical Works of William Cullen Bryant*) 154
 "Прерии" 74, 161-162, 164, 166, 363, 380
 "Призыв нашей страны" 171
 "Прогулка на закате" 164
 "Прошлое" 167, 169
 "Путь жизни" 166, 168
 "Раскрытая могила воина" 164
 "Резня в Хиосе" 170
 "Река времени" (*The Flood of Years*) 154, 167
 "Река Грин" 161, 163
 "Роберт из Линкольна" 161
 "Рождество в 1875" 170
 "Ромеро" 170
 "Ручеек" 159, 163
 "Семьдесят шестой" 171
 "Смерть рабства" 172
 "Снежный народец" (*The Little People of the Snow*) 154
 "Созвездия" 172
 "Солнце мая льет янтарный свет" 168
 "Союз Юпитера и Венеры" 170
 "Среди деревьев" (сб., *Among the Trees*) 154
 "Среди деревьев" (стих.) 163
 "Стихотворения" (*Poems*) 154
 "Сцена на берегах Гудзона" 163
 "Танатопсис" (*Thanatopsis*) 154, 162, 163, 165, 168, 380
 "Тридцать стихотворений" (*Thirty Poems*) 154
 "Эмбарго" (*The Embargo*) 154
 Браун, Джон (*Brown, John*) 248, 250, 262, 267, 293, 298, 300, 301, 302, 304
 Браун, Томас (*Browne, Thomas*) 264
 Браун, Чарльз Брокден (*Brown, Charles Brockden*) 52, 76
 Браунинг, Роберт (*Browning, Robert*) 312
 Браунсон, Орест (*Brownson, Orestes Augustus*) 182, 193, 197, 201-203, 250, 269

- “Новый взгляд на христианство” 202
 “Трудящиеся классы” 202
 “Чарльз Элвуд, или раскаявшийся-ся атеист” 203
 “Браунсон куотерли ревью” (*Brownson Quarterly Review*) 203
 Бревоорт Г. 96
 Брисбейн, Альберт (Brisbane, Albert) 256
 Брукс, Ван Вик (Brooks, Van Wick) 183, 208, 436
 “Писатель и американская жизнь” 208
 Брукс, Филипс (Brooks, Phillips) 419
 Брук-Фарм (Brook Farm) 34, 192, 193, 194, 195, 202, 220, 258, 276, 305
 Бруно, Джордано 184, 264
 Брэдфорд, Эстер С. (Bradford, Esther S.) 391
 Брэсуэлл, Уильям (Braswell, William) 210
 Будда 270
 Бун, Дэниэл (Boone, Daniel) 353, 356, 374
 “Буря и натиск” 52
 Буффало Билл (прозв., наст. имя Коди, Уильям; Buffalo Bill / Cody, William) 338
 Бушнелл, Хорэс (Bushnell, Horace) 413, 418, 426, 427, 428, 429, 430, 433, 434, 436, 437
 “Бог в Христе” (God in Christ) 426, 430, 437
 “Рассуждение о языке” 430
 “Building Eras in Religion” 437
 “Christ in Theology” 437
 “Sermons for the New Life” 437
 “Sermons on Living Subjects” 437
 “The Spirit in Man” 436, 437
 “Бхагават-Гита” 228
 Бьюэлл, Лоренс (Buell, Lawrence) 188, 209, 244
 Бэнкрофт, Джордж (Bancroft, George) 183, 185
 Бэньян, Джон (Bunyan, John) 100
 Бэньян, Поль (Paul Bunyan) 387, 389
 Бэрд Р. (Baird, R.) 419, 420, 437
 Бэрр, Аарон (Burr, Aaron) 57
 Бэрроуз, Джон (Burrroughs, John) 270
 Бюргер, Готфрид Август 73
 “Дикий Охотник” 73
 “Ленора” 73, 83
Ван Бюрен, Мартин (Van Buren, Martin) 328
 “Валламолум” (Wallamolum) 379, 380
 Вашингтон, Джордж (Washington, George) 55, 57, 95, 385, 401, 409, 413
 Вашенко А.В. 374, 375
 Введенская Т.Ю. 151
 Веблен, Торстен Бунд (Veblen, Thorstein Bunde) 233
 Вергилий 156
 Вери, Джонс (Very, Jones) 183, 202, 219
 Вильгельм Завоеватель 95, 324
 “Вишну Пурана” 228
 Вольтер (наст. имя Мари-Франсуа Аруз) 419
 Воннегут, Курт (Vonnegut, Kurt) 393
 Вордсворт, Уильям (Wordsworth, William) 10, 22, 70, 156, 157, 158, 212, 226
 “Лирические баллады” 52
 Вулсон, Констанс Фенимор (Woolson, Constance Fenimore) 342
Габриэл, Ральф (Gabriel, Ralph Henry) 277
 Гайе, Клод (Gayet, Claude) 303
 Гамильтон, Александр (Hamilton, Alexander) 402, 413
 Гамсун, Кнут 25
 Ганди, Мохандас 247, 294
 Гарленд, Хэмлин (Garland, Hamlin) 364, 366
 Гаррисон, Уильям Ллойд (Harrison, William Lloyd) 207, 218, 253, 258, 269, 288, 289, 291, 293, 294, 300, 301
 Гарт, Фрэнсис Брет (Harte, Francis Brett) 366, 369-370, 371, 372, 386

- “Габриэль Конрой” (Gabriel Conroy) 370
 “Изгнанники Покер-Флета” (The Outcasts of Poker Flat) 370
 “Компаньон Теннесси” (Tennessee’s Partner) 369
 “Счастье Ревущего Стана” 369
 “Человек из Солано” 390
- Гауф, Вильгельм 87
 Гегель, Георг Вильгельм Фридрих 13, 33, 215, 235, 236
 Гейдельбергский кружок 377
 Гейне, Генрих 40, 53, 63
 “Романтическая школа” 53
 “Геральд” (Бост., *Herald*) 298
 Гердер, Иоганн Готфрид 235, 238, 429
 Герцен А.И. 150
 Гершель, Уильям Фридрих Вильгельм (Herschel, Wilhelm Friedrich) 225
 Гессе, Герман 26
 Гете, Иоганн Вольфганг 53, 55, 97, 177, 183, 212
 “Фауст” 152
 Гилман, Каролин (Gilman, Caroline H.) 326
 “Воспоминания домохозяйки” 326
 Гласс, Хью 356
 Гоголь Н.В. 74, 89
 Годвин, Уильям (Godwin, William) 250, 288, 293
 Годдард, Гарольд (Goddard, Harold) 182, 208
 Голдсмит, Оливер (Goldsmith, Oliver) 60, 61, 64, 91
 “Векфильдский священник” 61
 “Гражданин мира” 61, 64
 “Покинутая деревня” 60
 Големба, Генри (Golembo, Henry) 304
 Гомер 37, 68, 150, 152, 369
 “Илиада” 152
 “Одиссея” 152
 Гораций (полн. имя Квинт Гораций Флакк) 156, 250, 399
 Горький М. (наст. имя Пешков А.М.) 150
 Готорн, Натаниэль (Hawthorne, Nathaniel) 16, 17, 18, 22-23, 33, 34, 37, 38, 42, 65, 85, 97, 115, 173, 193, 195, 198, 256, 258, 296, 305, 306, 315, 332
 “Алая буква” 23, 32, 115, 332
 “Великий каменный лик” 296
 “Дом о семи фронтонах” 32
 “Мраморный фавн” 23
 “Мхи старой усадьбы” 33
 “Роман о Блайтдейле” 195, 258, 305-306
 Готорн, София 193
 Готье, Теофиль 89
 Гофман, Эрнст Теодор Амадей 29, 50, 67
 Грей, Генри (Gray, Henry) 209, 244, 246
 Грей, Ф. (Gray F.C.) 102, 150
 Григорович Д.В. 150
 Грили, Хорэс (Greeley, Horace) 193, 253, 256, 258, 306
 Гримке, Ангелина (Grimké, Angelina) 415
 Гримке, Сара (Grimké, Sarah) 415
 Гримм (братья, Якоб и Вильгельм) 377, 380
 Грино, Горацио (Greenough, Horatio) 136, 137, 283
 Гроппер, Уильям (Gropper, William) 389
 “Грэмз мэгезин” (*Graham’s Magazine*) 268
 “Гудзонская школа” 100, 131, 160, 201, 202, 222, 254
 Гумбольдт, Вильгельм фон 379, 430
 Гус, Ян 270
 Гюго, Виктор 40, 97
 “Легенды веков” 40
 “Отверженные” 40
 “Эрнани” 49
- “Дайел” (*The Dial*) 183, 203, 204, 250, 257, 264, 288, 306, 307
 Дайкинк, Эверт (Duyskinck, Evert) 43, 44, 256, 260, 331
 “Энциклопедия американской литературы” 44

- Дана, Ричард Генри ст. (Dana, Richard Henry Sr.) 154
- Дана, Чарльз (Dana, Charles) 193, 201, 202
- Данлэп, Уильям (Dunlap, William) 100, 104
- Дарвин, Чарльз (Darwin, Charles) 215, 303
- “Происхождение видов” 303
- “Декларация независимости” 18, 31, 153, 287, 320, 411, 416
- “Демократик Ревью” (*Democratic Review*) 44, 203, 256, 260
- Демосфен 397
- Дефо, Даниэль (Defoe, Daniel) 142
- “Приключения капитана Синглтона” 142
- “Робинзон Крузо” 142
- Джарвис, Джон Уэсли (Jarvis, John Wesley) 66
- Джейкобсон, Д. (Jacobson, D.) 244, 246
- Джеймс, Генри ст. (James, Henry Sr.) 256
- Джеймс, Генри (James, Henry) 23-24, 41, 65, 321, 345
- Джексон, Хелен Хант (Jackson, Helen Hunt) 364
- Джексон, Эндрю (Jackson, Andrew) 133, 190, 211, 350, 402, 403
- Джефферсон, Томас (Jefferson, Thomas) 69, 105, 130, 133, 134, 135, 151, 287, 320, 324, 350, 401, 402, 413, 419
- Джонс, Джон Поль (Jones, John Paul) 144
- Джонсон Дж. У. (Jonson, G.W.) 400, 436
- Джонсон, Истмен (Johnson, Eastman) 213
- Джонстон, Джейн (Johnston, Jane) 380
- Джуитт, Сара Орн (Jewett, Sarah Orne) 342
- Джэпп, Александр (Japp, Alexander) 269
- Дикинсон, Эмили (Dickinson, Emily) 41, 156, 158, 191, 201, 223, 226, 229
- Диккенс, Чарльз (Dickens, Charles) 25
- Долгоруков Д.И. 89, 91
- Достоевский Ф. М. 34, 219
- “Записки из подполья” 34
- “Братья Карамазовы” 34
- Драйзер, Теодор (Dreiser, Theodore) 233, 247, 270, 304
- “Живые мысли Торо” 270
- Дуайт, Джон (Dwight, John) 183, 193, 201
- Дуайт, Тимоти (Dwight, Timothy) 399, 407, 420, 422-424, 427, 436, 437
- “Путешествия по Новой Англии” (Travels in New England and New York) 424
- “Теология” (Theology, Explained and Defended) 422
- Дуглас С. А. (Douglas S.A.) 417, 418
- “Канзас-Небраска” 418
- “Дух эпохи” 202
- Дюбуа Ж. 436
- Дюма, Александр 140
- Елистратова А.А. 5**
- Есенин С.А. 25
- Жуковский В.А. 73**
- Жюйен, Бернар 98
- Зайсбергер, Дэвид (Zeisberger, David) 378**
- “Звездные войны” (Star Trek) 372
- Звигильский А. 96
- Зенкевич М. 162, 363
- “Зеленая лампа” 89
- “Зритель” 61, 64
- Иванов, Всеv.В.150**
- “Ивнинг пост” (*Evening Post*) 9, 153
- Изабелла 90
- Иисус Христос 270, 274, 301, 433, 434
- “Индепендент” (*Independent*) 432
- Ирвинг, Вашингтон (Irving, Washington; псевд.— Дидрих Никербокер, Diedrich Knickerbocker, Джонатан Олдстайл, Jonathan Oldstyle, Лан-

- селот Лангстаф, Launcelot Langstaff, Вильям Визард, William Wizard, Джеффри Крайон, Geoffrey Crayon) 5, 6, 7-8, 9, 11, 13, 14, 30, 40, 42, 45, 48, 49, 52, 55-96, 154, 160, 164, 173, 177, 191, 199, 260, 261, 292, 323, 331, 342, 359, 377
- “Альгамбра” (The Alhambra) 85, 87-89, 91
- “Аннет Деларбр” 80
- “Астория” (Astoria) 45, 359
- “Брейсбридж-Холл” (Bracebridge Hall, or the Humorists) 55, 77, 79-80, 82-83, 342
- “Дольф Хейлигер” 80, 82
- “Дом с привидениями” 79, 82
- “Дьявол и Том Уокер” 85
- “Жених-призрак” 69, 73, 83
- “Жизнь Вашингтона” 55, 95
- “Загадочный корабль” 80
- “История Нью-Йорка” (A History of New York, from the Creation of the World to the End of the Dutch Dynasty) 59, 64-69, 70, 71, 76, 96
- “Кладоискатели” 84, 85
- “Книга эскизов” (The Sketch-Book) 69-71, 73-79, 80, 85, 154, 259, 359
- “Легенда об арабском звездочете” 88, 89
- “Легенда о Сонной Лощине” (The Legend of the Sleepy Hollow) 60, 69, 73, 74, 76
- “Немецкий студент” 84
- “Оливер Голдсмит. Биография” (Oliver Goldsmith. A Biography) 60
- “Поездка в прерии” (A Tour of the Prairies) 45, 93, 261, 359
- “Полный джентльмен” 83
- “Приключения капитана Бонвилля” (The Adventures of Captain Bonneville) 45, 93, 359
- “Рассказы путешественника” (Tales of a Traveller) 84-85
- “Рип Ван Винкль” (Rip Van Winkle) 7, 69, 70, 73, 74, 359
- “Сальмагунди” (Salmagundi) 61-64, 65, 95
- “Студент из Саламанки” 77, 80
- “Хроника завоевания Гранады” (A Chronicle of the Conquest of Granada) 90, 91
- “Черты индейского характера” 377
- Ирвинг, Питер (Irving, Peter) 61, 62, 82
- “Морнинг Кроникл” (*Morning Chronicle*) 61
- Ирвинг, Уильям (Irving, William) 62
- Йейтс**, Уильям Батлер (Yeats, William Butler) 247
- Кальвин**, Жан 186
- Камерон, Шарон (Cameron, Sharon) 304
- Камю, Альбер 33, 34, 50
- Кант, Иммануил 27, 184, 185, 235, 237, 265, 430
- Карельский, А.В. 28, 30, 50
- “Эрнст Теодор Амадей Гофман” 50
- Карлейль, Томас (Carlyle, Thomas) 14, 182, 183, 185-186, 199, 205, 212, 230, 236, 238, 240, 249, 259, 265, 289, 293, 334
- “О героях, культе героев и героическом в истории” 212
- “Sartor Resartus” 185, 186
- Карпентьер, Алехо 46, 47, 50
- Картер, Эверетт (Carter, Everett) 242, 246
- Карузерс, Уильям Александр (Caruthers, William Alexander) 328, 337-338, 342
- “Виргинские кавалеры, или джеймстаунский отшельник” (The Cavaliers of Virginia; or the Recluse of Jamestown) 338
- “Кентуккиец в Нью-Йорке” (The Kentuckian in New York) 328
- “Рыцари золотой подковы” (The

- Knights of the Golden Horse-Shoe) 338
- Кастер, Джордж Армстронг (Custer, George Armstrong) 368
- Кауль А.Н. (Kaul, A.N.) 125, 151
- Каупер, Уильям (Cowper, William) 157
- Квидор, Джон (Quidor, John) 75, 110
- Квинси Джон (Quincy, John) 404
- Кейбл, Джордж Вашингтон (Cable, George Washington) 338
- Кейтеб, Джордж (Kateb, George) 244, 246
- Келли, Эбби (Kelly, Abby) 415
- Кеннеди, Джон Пендлтон (Kennedy, John Pendleton) 10, 97, 199, 283, 292, 320, 322, 323, 329, 336, 338-346
- “Калека Роб” (Rob of the Bowl) 341
- “Quodlibet” 283, 292
- “Робинсон-Подкова” (Horse-Shoe Robinson) 339-340, 346
- “Суоллоу-Барн” (Swallow Barn) 322, 329, 341-345, 346
- Керкленд, Кэролайн (Kirkland, Caroline) 357
- Кертис, Джон (Curtis, John) 219
- Кидд, Бенджамин (Kidd, Benjamin) 233
- Кинг, Мартин Лютер (King, Martin Luther) 247, 294
- Клаймер, Джон (Clymer, John) 355
- Кларк, Джеймс Фримен (Clarke, James Freeman) 182, 183, 201, 312
- Кларк, Льюис Гейлорд (Clark, Lewis Gaylor) 260
- Кларк, Уильям (Clark, William) 353, 380
- Кларк, Уолтер Ван Тильберг (Clark, Walter Van Tilburg) 373
- Клей, Генри (Clay, Henry) 400-405, 413, 415, 436
- “Об американской промышленности” 402
- “О семинольской войне” 403
- Ковалев Ю.В. 5, 50
- Колден, Кэдоулладер (Colden, Cadwallader) 116
- Коллингвуд, Робин Джордж (Collingwood, Robin George) 96, 238
- “Идея истории. Автобиография” 96
- Колумб, Христофор 85, 87, 90, 285
- Кольридж, Сэмюэль Тэйлор (Coleridge, Samuel Taylor) 10, 15, 156, 182, 183, 185, 190, 197, 209, 212, 226, 249, 260, 264, 284, 288, 303, 334, 430
- “Biographia literaria” 185
- “Сказание о старом мореходе” (The Rime of the Ancient Mariner) 15
- “Пособие к размышлению” 185, 209
- Кольцов А.В. 150
- Конверс, Фрэнсис (Convers, Francis) 182
- Кондорсе, Мари-Жан-Антуан-Никола 127, 129
- Конрад, Джозеф (Conrad, Joseph) 145, 151
- Констан, Бенжамен 416
- Коренева М.М. 209, 437
- “Корнхилл мэгезин” (*Cornhill Magazine*) 269
- Коул, Томас (Cole, Thomas) 131, 161, 177, 254, 355
- “Вид с горы у излучины реки Коннектикут” 254
- “Иоанн Креститель в пустыне” 131
- Кревкер, Дж. Гектор Сент-Джон де (наст. имя Мишель-Гийом-Жан де; Crèvecoeur, J. Hector St. John de /Michel Guillaume Jean de) 353, 357, 393
- Крейвен, губ. 337
- Крейн, Стивен (Crane, Stephen) 366, 372
- “Голубой отель” 372
- “Крисчиен экзаминар” (*The Christian Examiner*) 183
- Крокетт, Дэвид (Crockett, David) 327, 328, 358, 374, 383-384, 386, 387, 388

- “Рассказ о жизни Дэви Крокетта из штата Теннесси”(A Narrative of the Life of David Croquette of the State of Tennessee) 358
- Кромвель, Оливер (Cromwell, Oliver) 337
- Кроуфорд, Томас (Crawford, Thomas) 119
- Кружков Г. 229
- Крутч, Джозеф (Krutch, Joseph) 248, 303
- Крэнч, Кристофер Пирс (Cranch, Christopher Pearse) 193, 201, 202
- Кузен, Виктор 185, 238
- Кук, Джон Эстен (Cooke, John Esten) 338, 342
- “Виргинские комедианты”(The Virginia Comedians) 338
- Купер, Джеймс Фенимор (Cooper, James Fenimore) 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 23, 30, 40, 42, 44, 47-48, 53, 54, 56-57, 61, 82, 97-151, 154, 160, 161, 164, 171, 177, 199, 201, 216, 222, 258, 260, 277, 292, 323, 329, 330, 332, 334, 340, 342, 359, 361-363, 367, 369, 373, 377, 378-379, 380, 386, 393
- “Американский демократ” (The American Democrat) 132, 292
- “Браво” (The Bravo) 132, 134
- “Взгляды американцев” (Notions of the Americans) 44, 56, 123, 260
- “Гейденмауэр” (The Heidenmauer) 105, 132
- “Долина Виш-тон-Виш” (The Wept of Wish-ton-Wish) 125
- “Дома” (Home as Found) 132, 133
- “Домой” (Homeward Bound) 132
- “Дупло дуба” (The Oak Openings) 149
- “Зверобой” (The Deerslayer) 98, 107, 108, 109, 133, 134, 137-139, 149
- “Землемер” (The Chainbearer) 149
- “Колония на кратере” 258
- “Красный корсар” (The Red Rover) 142, 143, 146, 147, 149, 150
- “Лайонел Линкольн” (Lionel Lincoln) 102, 115, 139
- “Лощман” (The Pilot) 115, 142, 143-146, 149, 150
- “Моникины” (The Monikins) 132, 292
- “Морская волшебница” (The Water-Witch) 143, 147-149
- “Морские львы” (The Sea Lions) 149
- “Палач” (The Headman) 132
- Пенталогия о Кожаном Чулке 8, 98, 108, 110, 111, 112, 116, 122, 126, 131, 133, 135, 139, 140, 141, 143, 145, 149, 340, 359, 361, 370, 374, 378
- “Пионеры” (The Pioneers) 108-115, 116, 124, 129, 130, 133, 139, 277, 362, 370
- “Письмо к соотечественникам” (A Letter to His Countrymen) 132, 134
- “Последний из могижан” (The Last of the Mohicans) 108, 115-126, 134, 135, 136, 140, 362, 378-379
- “Предосторожность” (The Precaution) 100
- “Прерия” (The Prairie) 47, 108, 109, 126-131, 135, 147, 150, 161, 362-363
- “Следопыт” (The Pathfinder) 108, 133, 134-137, 138, 149
- “Шпион” (The Spy) 100-108, 112, 117, 123, 139, 149, 150, 154, 171
- Купер, Сьюзен (Cooper, Susan F.) 103
- Купер, Уильям (Cooper, William) 98
- Кустодиев К.Л. 419, 437
- Кэвелл, Стенли (Cavell, Stanley) 242, 246
- Кэзер, Уилла (Cather, Willa) 373
- Кэлхун, Джон К. (Calhoun, John C.) 400, 405-408, 414, 436
- “Рассуждение о Конституции и правительстве США” 406
- “Размышления об управлении” 406

- “Форт-Хилльское обращение” (The Fort Hill Address) 407
- Кэнби, Генри (Canby, Henry) 259, 303
- Кэссэра, Э. (Cassara, E.) 425, 437
- Кэтлин, Джордж (Catlin, George) 353, 355
- Кювье, Жорж 214
- Лайелл**, Чарльз (Lyell, Charles) 214
- Ламарк, Жан-Батист 214
- Лао-цзы 270
- Лаплас, Пьер-Симон 225
- Легаре Хью Суинтон (Legare, Hugh Swinton) 323
- Леггет, Уильям (Leggett, William) 169, 289
- Лейбниц, Готфрид Вильгельм 184, 185
- Лейзи, Эрнест (Leisy, Ernest) 346
- Ленау, Николаус (наст. имя Франц Нимбш фон Штреленау) 377
- Лермонтов М.Ю. 15, 97
- Лернер, Макс (Lerner, Max) 269
- Лесков Н.С. 150
- “Либерейтор” (*The Liberator*) 288, 289, 295
- Лиер, Дэвид Ван (Leer, David Van) 243, 246
- Линдсей, Николас Вэчел (Lindsay, Nicolas Vachel) 373
- Линкольн, Авраам (Lincoln, Abraham) 153, 169, 171, 366, 417, 418
- Линней, Карл 311
- Липпард, Джордж (Lippard, George) 260
- “Литерери энд сайентифик репозитори” (*Literary and Scientific Repository*) 100
- Локк, Джон (Locke, John) 185, 288, 291, 292, 402, 430
- Лонг, Стивен (Long, Stephen) 116
- Лонгстрит, Огастес Болдуин (Longstreet, Augustus Baldwin) 327, 357
- “Сценки из жизни в Джорджии” (*Georgia Scenes*) 327
- Лонгфелло, Генри Уодсворт (Longfellow, Henry Wadsworth) 13, 30, 47, 152, 156, 158, 160, 172, 178, 369, 377, 382, 436
- “Моя утраченная юность” 371
- “Песнь о Гайавате” 140, 382
- “Скачка Поля Ревира” 369
- Лондон, Джек (London, Jack; наст. имя London, John Griffith) 98, 231, 233, 361, 366, 372
- “Лига стариков” 372
- “Северная Одиссея” 372
- “Северные рассказы” 231
- Лоскиел К. (Loskiel K.) 378
- Лотман Ю.М. 15, 404, 417, 436
- Лоуренс, Дэвид Герберт (Lawrence, David Herbert) 247, 361
- Лоуэлл, Джеймс Рассел (Lowell, James Russell) 146, 160, 178, 193, 211, 259, 268-269, 270, 290, 292, 294, 304, 414, 416, 436
- “Басня для критиков” 211
- “Записки Биглоу” 290
- Льюис, Мериуэзер (Lewis, Meriwether) 116, 353, 380
- Льюис, Синклер (Lewis, Sinclair) 247, 268
- Лэм, Чарльз (Lamb, Charles) 63
- “Очерки Элии” 63
- Людовик XIV 309
- “**Магнолия**” (*Magnolia*) 324, 330
- Магомед 91
- Мадзини, Джузеппе 312
- Майкл, Джон (Michael, John) 242, 244-245, 246
- Маккенни, Томас (McKenney, Thomas) 116
- Маккинзи, Элизабет (McKinsey, Elizabeth) 202, 210
- Маккуинстон, Реймер (McQuinston, Raymer) 206
- Маклин А. (McLean, A. F.) 167
- Маколей, Томас Бабингтон (Macaulay, Thomas Babington) 204, 210
- Максимилиан, принц 353
- Макферсон, Джеймс (Macpherson, James) 377

- Мамин-Сибиряк Д.Н. (наст. фамилия Мамин) 150
 “Хлеб” 150
- Мандзони, Алессандро 140
- Манфред, Фредерик (Manfred, Frederick) 373
 “Пенталогия о людях в замше” 374
- Маттисен, Фрэнсис Отто (Matthiesen, Francis Otto) 33
- Медвин Томас (Medwin, Thomas) 70
- Мелвилл, Герман (Melville, Herman) 5, 13, 16-17, 18, 20, 26, 27, 28, 30, 33, 34, 35, 38, 42, 48, 97, 159, 171, 181, 183, 198, 203, 205-206, 240, 241, 262, 277, 315, 386, 393
 “Белый бушлат” 30
 “Бенито Серено” 28
 “Израэль Поттер” 171
 “Ку-ка-ре-ку” 205
 “Моби Дик” 15, 16, 18, 27, 32, 33, 38, 42, 48, 205, 393
 “Пьер” 28, 32, 206
 “Тайпи” 262
 “Шарлатан” 205, 386
- Мерриам Ф. (Merriam, F.) 298
- Миллер, Перри (Miller, Perry) 208, 209, 243
- Миллер, Хоакин (Miller, Joaquin ; наст. имя Miller, Cincinnatus Heine) 369
 “Песни Сьерры” 369
 “Скачка Кита Карсона” 369
- Мильтон, Джон (Milton, John) 16
- Мильтон М.Р. (Milton M.P.) 419
- Мирандола, Пико делла 184
- Митчелл С. (Mitchell S.) 65
 “Картины Нью-Йорка” 65
- Михайлов А.В. 35, 50
- Мицкевич, Адам 312
 “Молодая Америка” 5, 43, 44, 331
- Монро, Джеймс (Monroe, James) 350, 351, 372
- Монтень, Мишель 199, 212
- Мор, Пол Элмер (More, Paul Elmer) 270
- Морзе, Сэмюэль Финли Бриз (Morse, Samuel Finley Breeze) 97, 155
 “Морнинг кроникл” (*Morning Chronicle*) 61
 “Морнинг курьер” (*Morning Courier*) 133
- Мотли, Джон Лотроп (Motley, John Lothrop) 90
- Мотт, Лукреция (Mott, Lucretia) 415
- Мур, Томас (Moore, Thomas) 62, 377
 “Озеро уньхой топи” 377
 “Послания, оды и другие стихотворения” 62
- Мэдисон, Джеймс (Madison, James) 320, 402, 413
- Мэзер, Инкрис (Mather, Increase) 221
- Мэзер, Коттон (Mather, Cotton) 221, 267
- Мэй, Сэмюэль (May, Samuel Joseph) 183
- Мэрион, Фрэнсис (Marion, Francis) 171
- Мэтьюз, Корнелиус (Matthews, Cornelius) 260
- Мюллер, Вильгельм 152
- Наполеон**, Бонапарт 212, 404, 405
- Нейхардт, Джон Г. (Neihardt, John G.) 373
- Нерваль, Жерар де (наст. имя Жерар Лабрюни) 40
 “Никербокер” (*Knickerbocker*) 42, 43, 72, 260, 331
- Николай I 89
- Николюкин А.Н. 249, 303, 304
- Нил, Джон (Neal, John) 101, 150
 “Семьдесят шестой год” 101
- Нише, Фридрих 35, 180, 219, 231, 240
- Новалис (наст. имя Фридрих фон Харденберг) 15, 22, 28, 29, 35, 38
 “Норт америкен ревью” (*North American Review*) 151, 154
- Нортон, Эндрюс (Norton, Andrews) 187, 426, 427
 “Современная форма безбожия” 187
 “Трактат о христианстве” 426

- Ньютон, Исаак (Newton, Isaac) 225
 Нэпп, Сэмюэль (Napp, Samuel) 44
 “Чтения об американской литературе” 44
 “Нэшнел антислейвери стэндард” (*National Antislavery Standard*) 253, 268
 “Нэшнел эра” (*National Era*) 268
- О. Генри** (O. Henry; наст. имя Портер, Уильям Сидни, Porter, William Sidney) 372, 386
 “Последний из трубадуров” 372
 Одюбон, Джон Джеймс (Audubon, John James) 353, 354
 О’Киф, Джорджия (O’Keeffe, Georgia) 355
 О’Нил, Юджин (O’Neill, Eugene) 85
 Оливер Р. Т. (Oliver R.T.) 415, 436
 Олкотт, Амос Бронсон (Alcott, Amos Bronson) 182, 183, 184, 185, 190, 192, 193-195, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 207, 209, 218, 222, 232, 250, 260, 268, 271, 276, 299, 301
 “Орфические речения” (Orphic Sayings) 192, 195, 204, 209, 276
 Олкотт, Луиза Мэй (Alcott, Louisa May) 195
 Олстон, Вашингтон (Allston, Washington) 86
 Орайанз Дж. Г. (Orians, G.H.) 101, 150
 Орвис, Джон (Orvis, John) 193
 Орвис, Марианна (Orvis, Marianne; урожд. Дуайт; b. Dwight) 193
 Ортега-и-Гассет, Хосе 240, 245
 Оссоли, Джованни, маркиз (D’Ossoli G.) 312
 Оуэн, Роберт (Owen, Robert) 257
- Палфри**, Джон Горам (Palfrey, John Gorham) 207
 Паркер, Теодор (Parker, Theodore) 10, 182, 187, 190, 193, 195, 196, 197, 202, 207, 218, 263, 295, 414, 419, 425
 “Письмо о проблеме рабства” 207
 Паркмен, Фрэнсис (Parkman, Francis) 93, 140, 151
 Паррингтон, Вернон Луис (Parrington, Vernon Louis) 153, 178, 186, 187, 209, 269, 336, 346
 “Основные течения американской мысли” 209, 346
 Пейдж, Томас Нельсон (Page, Thomas Nelson) 324, 338, 345
 Пейн, Томас (Paine, Thomas) 55
 Пенн, Уильям (Penn, William) 116
 Перельман Х. (Pegelman Ch.) 399, 408, 436
 Перес де Ита, Хинес 87
 “Гражданские войны в Гранаде” 87
 Перси, Томас (Percy, Thomas) 377
 Песталоцци, Иоганн Генрих 193
 “Петер Клаус” (нар. книга) 73
 Пибоди, Элизабет (Peabody, Elizabeth) 183, 193, 197, 202, 203, 289
 Пилсбери, Паркер (Pillsbury, Parker) 294
 Пиндар 195, 237
 Платон 184, 196, 212, 237, 263, 264
 “Апология Сократа” 184
 “Пир” (“Симпозиум”) 184, 196
 “Федон” 184
 “Федр” 184
 Плещеев А.Н. 162
 Плотин 184, 189, 206, 214
 По, Эдгар Аллан (Poe, Edgar Allan) 5, 9, 10, 13, 15, 20, 21, 22, 26, 27, 29, 30, 35, 37, 38, 40, 49, 54, 67, 84, 156, 158, 168, 169, 174, 175, 178, 197, 198, 202, 203, 204-205, 210, 240, 241, 292, 313, 324, 327, 329, 333, 339, 377
 «Как писать рассказ для “Блэквуд-да”» 204
 “Маргиналии” 204
 “О критике и критиках” 205
 “Разговор с мумией” 292
 “Mellonta Tauta” 292
 Покахонтас (Pocahontas) 343
 Покровский Н.Е. 209

- Пол, Шерман (Paul, Sherman) 224, 247, 273, 303, 393
- Полдинг, Джеймс Керк (Paulding, James Kirke) 59, 62, 95, 97
- Полевой Н. А. 150
- Полис, Джо (Polis, Joe) 262
- Полк, Джеймс Нокс (Polk, James Кнох) 289
- Порте, Джоэл (Porte, Joel) 241, 245
- “Портфолио” (*Port Folio*) 101
- Поуп, Александр (Pope, Alexander) 156, 157
- “Презент” (Present) 202
- Прескотт, Уильям Хиклинг (Prescott, William Hickling) 90, 91
- Прокл 184
- Пруст, Марсель 247
- Пуарье, Ричард (Poirier, Richard) 241, 244, 245, 246
- Пушкин А.С. 6, 63, 68, 73, 88, 89, 140, 150, 151, 303, 356
- “История села Горюхина” 68
- “Песни западных славян” 73
- “Подражание Корану” 73
- “Сказка о золотом петушке” 88
- Пэйли, Уильям (Paley, William) 292, 293
- “Принципы моральной и политической философии” 292
- Пэкер, Барбара (Packer, Barbara) 241-242, 244, 245
- Рассел, Чарльз Мэрион (Russell, Charles Marion) 355
- Рафинеск, Константин Сэмюэль (Rafinesque, Constantine Samuel) 46, 353, 377, 379, 380
- “Американские народы” 46, 379
- Редпат, Джеймс (Redpath, James) 300-301
- “Жизнь и деятельность капитана Джона Брауна” 301
- “Эхо Харперс-Ферри” 301
- Ремингтон, Фредерик (Remington, Frederick) 355
- Рид, Майн (Reid, Mayne) 366
- Рикетсон, Дэниэл (Ricketson, Daniel) 297
- Рипли, Джордж (Ripley, George) 182, 183, 187, 192, 193, 201, 202, 203, 250, 258
- Рипли, София (Ripley, Sophia) 193, 306
- Рихтер, Конрад (Richter, Conrad Michael) 373
- Ричардсон, Сэмюэль (Richardson, Samuel) 334
- Робинсон, Дэвид (Robinson, David) 242, 244, 246
- Роджерс, Натаниэль (Rogers, Nathaniel) 266, 288
- Рольвааг, Оле (Rolvaag, Ole Edvart) 373
- Роудс Дж. (Roads J.) 295
- Роуз, Вустер (Rowse, Wooster) 251
- Рубин, Луис (Rubin, Louis, Jr.) 328, 345
- Рубинштейн, Аннет (Rubinstein, Annette) 206
- Рузвельт, Теодор (Roosevelt, Theodore) 269, 364
- “Завоевание Запада” 364
- Рурк, Констанс (Rourke, Constance) 384, 386, 393
- “Американский юмор” 384
- Руссо, Жан-Жак 53, 197, 254, 292
- Рэндольф, Джон (Randolph, John) 402
- Саади 184
- “Сазерн куотерли ревью” (*Southern Quarterly Review*) 330
- “Сазерн литерери мессенджер” (*Southern Literary Messenger*) 324
- Салли, Томас (Sully, Thomas) 81
- Самнер, Уильям (Sumner, William) 233
- Самнер, Чарльз (Sumner, Charles) 253, 293, 294
- Санд, Жорж (наст. имя Аврора Дюпен) 97, 140, 312
- Саруханян А.П. 375
- Сатклифф, Эмерсон (Sutcliffe, Emerson) 201, 210

- Саути, Роберт (Southey, Robert) 53,
156
“Видение суда” 53
- Сведенборг, Эмануэль 188, 212, 388,
430
- Свифт, Джонатан (Swift, Jonathan) 296
- Седжуик, Кэтрин Мария (Sedgwick,
Catharine Maria) 97
- Сен-Пьер, Мишель де 254
- Сервантес Сааведра, Мигель де 339
- Сибоулд, Этель (Seabold, Ethel) 271,
304
- Силлен, Сэмюэль (Sillen, Samuel) 269
- Силко, Лесли Мармон (Silko, Leslie
Marmon) 395
- Силтс, Мертон (Sealts, Merton) 206
- Симз, Томас (Sims, Thomas) 299
- Симмс, Уильям Гилмор (Simms, Wil-
liam Gilmore) 10, 97, 100, 101, 150,
320, 323, 324, 329, 330-338, 339,
340, 341, 346
“Бошамп” (Beauchamp) 333
“Вигвам и хижина” (The Wigwam
and the Cabin) 337
“Гай Риверс” (Guy Rivers) 330,
335
“Гончие границы” (Border Bea-
gles) 330
“Йемасси” (The Yemassee) 330,
334, 336-337, 339, 346
“Кэтрин Уолтон” (Katharine Wal-
ton) 330, 332, 336
“Лесная наука” (Woodcraft) 330,
336
“Литература и искусство среди
американских аборигенов” (Lit-
erature and Art among American
Aborigines) 337
“Мародеры” (The Forayers) 330
“Мартин Фэйбер” (Martin Faber)
333
“Об американизме в литературе”
331
“Патриот” (The Partisan) 336, 339
“Ричард Хердис” (Richard Hurdis)
330
“Юто” (Eutaw) 330
- “Bald Head Bill Bauldy” 346
“Paddy McGann” 346
“Sharp Snaffles” 346
“Views and Reviews in American
Literature , History, and Fiction”
346
- Симонсон, Гарольд П. (Simonson,
Harold P.) 373, 375
“Симпозиум” (Symposium) 182
- Скаддер Т. (Scudder T.) 269
- Сквайр, Эфраим Г. (Squier, Ephraim
G.) 377, 379-380
“Древности верховьев Миссиси-
пи” 379
- Скотт, Вальтер (Scott, Walter) 6, 7, 10,
55, 70, 71, 83, 97, 101, 103, 105,
106, 107, 117, 140, 141, 142, 146,
329, 330, 334, 339, 342, 377, 416
“Айвенго” 140, 378
“Антикварий” 140
“Пират” 142
“Пуритане” 107
“Роб Рой” 107
“Уэверли” 107
- Скулкрафт, Генри Рой (Schoolcraft,
Henry Rowe) 46, 377, 380-383, 393
“Алгические исследования”
(Algic Researches) 380-383
“Вассамо, или огненное перо”
382
“Заметки об ирокезах” 383
“Манабозо” 381
“Миф о Гайавате” 382
“Мишоша, или Кудесник и его
дочери” 381
“Онеота, или Краснокожая раса
Америки” 383
“Осео, или Сын Вечерней звез-
ды” 382
“Путешествия в центральной
части долины Миссисипи” 380
“Розовый лебедь” 382
“Шавондази” 381
- Слоткин, Ричард (Slotkin, Richard)
373, 375
- Смит Дж. (Smith, G.) 293

- Смит, Джон (Smith, John) 116, 343, 357
- Смоллет, Тобиас Джордж (Smollett, Tobias George) 98, 105, 142, 146
 “Приключения Родерика Рэндомы” 142
- Сократ 253
- Солт, Генри (Salt, Henry) 269, 303
- Спенсер, Эдмунд (Spenser, Edmund) 100
- Спиллер, Роберт (Spiller, Robert S.) 364, 375, 394
- Спиноза, Барух (Бенедикт) 195
- Спотсвуд, Александр (Spotswood, Alexander) 338
- Сталь, Анна Луиза Жермена де 52, 185
 “О Германии” 185
 “О литературе, рассмотренной в отношении к общественным установлениям” 52
- Старцев А.И. 5
- Стасов В.В. 89
- Стендаль (наст. имя Анри Мари Бейль) 63
- Стерн, Лоренс (Sterne, Laurence) 53, 61, 67, 342
- Стивенс, Таддеус (Stevens, Thaddeus) 293
- Стивенсон, Роберт Луис (Stevenson, Robert Louis) 247, 269, 270, 304
 “Знакомые очерки людей и книг” 269
 “Торо: его характер и мнения” 269
- Стиль, Ричард (Steele, Richard) 61, 62
- Столлер, Лео (Stoller, Leo) 248
- Сэнборн, Франклин (Sanborn, Franklin) 269, 298, 303
- Сэндберг, Карл (Sandburg, Carl) 355
- Такер, Джордж (Tucker, George) 329, 330
 “Долина Шенандоа” (The Valley of the Shenandoah) 329-330
- Такер, Натаниэль Беверли (Tucker, Nathaniel Beverly) 328
 “Поборник Виргинии — история будущего” (The Partisan Leader: A Tale of the Future) 328
- Талиаферро, Харден (Taliaferro, Hard- en E.) 357
- Таменунд 117
- Тарле Е.В. 235, 245
- Таск С. 162
- Тахо-Годи А.А. 436
- Твен, Марк (Twain, Mark; наст. имя Клеменс, Сэмюэль Ленгхорн, Clemens, Samuel Langhorne) 11, 33, 41, 47, 93, 97, 125, 126, 327, 361, 366, 369, 370-371, 386
 “Жизнь на Миссисипи” 370
 “Налегке” 93, 370
 “Журналистика в Теннесси” 133
 “Знаменитая скачущая лягушка из Калавераса” 370, 390
 “Янки из Коннектикута при дворе короля Артура” 371
- Теккерей, Уильям Мейкпис (Thackeray, William M.) 29, 339
 “Виргинцы” 339
- Теннер, Джон (Tanner, John) 356
- Тернер, Фредерик Джексон (Turner, Frederick Jackson) 350-351, 356, 375
 “Роль фронта в американской истории” (The Significance of the Frontier in American History) 350
 “Тетрактис-клуб” 43
- Тик, Людвиг 22
- Тикнор, Джордж (Ticknor, George) 90
- Токвиль, Алексис де (Tocqueville, Alexis de) 14-15, 19, 20, 24, 25, 29, 30, 34, 44, 50, 190, 209, 264, 321, 357
 “Демократия в Америке” 14, 50, 190, 209
- Толстой Л. Н. 9, 35, 122, 150, 192, 218, 247, 290, 294, 295
 “Казачи” 150
 “Не могу молчать !” 207
- Томпсон С. (Thompson, S.) 388
- Томпсон, Уильям Таппан (Thompson, William Tappan) 357
- Томсон, Джеймс (Thomson, James) 157

- Торо, Генри Дэвид (Thoreau, Henry David) 5, 6, 7, 8-9, 10, 11, 27, 42, 48, 50, 97, 115, 159, 164, 165, 180, 183, 184, 187, 188, 189-190, 191-192, 195, 196, 197, 198, 199-201, 203, 206, 207-208, 209, 216, 218, 219, 220, 222, 223, 226, 229, 232, 247-304, 310, 315, 363-366, 377, 433
- “Вестник свободы” (Herald of Freedom) 266, 288
- “Взаимопонимание” 250
- “Возвращенный рай” 256-258
- “Гражданское неповиновение” (эссе, Civil Disobedience, см. также “Неповиновение гражданскому правительству”, “Права и обязанности личности по отношению к правительству”, речь) 289-293, 296, 299
- “Дикие яблоны” 247
- “Дружба” 219
- “Естественная история Массачусетса” 250, 253
- “Зимняя прогулка” 250, 253, 254
- “Молчание и звук” 255
- “Мэнские леса” 254, 363
- “На смерть Джона Брауна” 301
- “Неделя на Конкорде и Мерримак” (A Week on the Concord and Merrimack Rivers) 190, 195, 196, 199, 247, 255, 259-267, 273, 280, 281, 283, 299, 304
- “Неповиновение гражданскому правительству” (эссе, Resistance to Civil Government, см. также “Гражданское неповиновение”, “Права и обязанности личности по отношению к правительству”, речь) 289
- “Общество” 255
- “Последние дни Джона Брауна” 301
- “Последовательность деревьев” 247
- “Права и обязанности личности по отношению к правительству” (речь, см. также “Неповиновение гражданскому правительству”, “Гражданское неповиновение”) 289-294
- “Прогулка на Вахусетт” 253, 254
- “Прогулки” 247, 363
- “Рабство в Массачусетсе” (Slavery in Massachusetts) 207, 296, 298, 299
- “Ранняя весна в Массачусетсе” 247
- “Речь в защиту Джона Брауна” (A Plea for Captain John Brown) 247, 300
- “Служение” 299
- “Уолден, или Жизнь в лесу” (Walden, or Life in the Woods) 9, 32, 50, 195, 199, 200, 209, 247, 252, 256, 258, 259, 267, 268, 270, 271-286, 291, 299, 304, 363, 436
- “Уэндел Филлипс в конкордском лицее” 288
- “Хозяин гостиницы” 256, 271
- “Янки в Канаде” и другие антирабовладельческие эссе Торо” 289
- Торо, Джон Дэвид (Thoreau, John David) 249, 299
- Торо, миссис (Синтия; мать; Thoreau Cynthia; урожд. Данбар) 249
- Торп, Томас Бэнгс (Thorpe, Thomas Bangs) 328, 358, 390
- “Большой медведь из Арканзаса” (The Big Bear of Arkansas) 328, 359, 392
- Торри, Брэдфорд (Torrey, Bradford) 270
- Трансцендентальный клуб (The Transcendental Club) 181, 182, 187, 190, 197, 204, 206, 220, 250
- “Трибюн” (Tribune) 9, 193, 202, 204, 253, 256, 268, 295, 306, 308, 312, 314
- Тугушева М.П. 304
- Тэйлор, Байярд (Taylor, Bayard) 152, 178, 260
- Тэйлор, Захари (Taylor, Zachary) 402

- Тэйлор Сэмюэл (Taylor, Samuel) 420
 Тэйлор, Эдвард (свящ., XIX в.; Taylor, Edward) 183
- Уайт**, Генри Керк (White, Henry Kirke) 157
- Уайтфилд, Джордж (Whitefield, George) 420
- Уилер, Стирнз (Wheeler, Stearns) 185, 219
- Уильямс, Генри (Williams, Henry) 298
- Уильямс, Ментор (Williams, Mentor) 381
- Уинтроп, Джон (Winthrop, John) 188
- Уиппл, Эдвин Перси (Whipple, Edwin Percy) 413, 436
- Уистер, Оуэн (Wister, Owen) 364, 372
- Уитмен, Уолт (Whitman, Walt) 13, 18, 21, 30, 32, 33, 35, 36, 38, 42, 45, 48, 67, 149, 156, 164, 167, 168, 171, 175, 178, 181, 191, 201, 223, 262, 280, 355, 364, 366-369, 371, 375, 377, 432
- “Бей, барабан” 171
- “Был ребенок, и он рос с каждым днем” 371
- “Из дальних каньонов Дакоты” 368
- “Листья травы” 18, 32, 35, 36, 38, 39, 40, 48, 223, 355, 366, 368
- “Моление Колумба” 366, 368
- “Песнь Секвойи” 367
- “Песнь о топоре” 367
- “Пионеры ! О пионеры !” 367-368
- “Последний бой Кастера” 368
- “Путь в Индию” 368
- Уиттьер, Джон Гринлиф (Whittier, John Greenleaf) 158, 160, 172, 178, 193, 288, 293, 296, 414
- “Икабод” (Ichabod) 296, 414
- Уичер, Стивен (Whicher, Stephen) 241, 246, 304
- Уланд, Людвиг 152
- Ункас, инд. вождь (Uncas) 117
- Уолкер, Джеймс (Walker, James) 183
- Уолкотт, Джосая (Wallkott, Josiah) 194
- Уорд, Лестер Фрэнк (Ward, Lester Frank) 233
- Уоррен, Джозеф (Warren, Joseph) 409.
- Уэбстер, Дэниэл (Webster, Daniel) 295-296, 399, 400, 408-409, 411-413, 414, 415, 417, 436
- “Адамс и Джефферсон” 411
- “Второй совет Хейну” 414
- “Конституция и Союз” 414
- “Первое поселение в Новой Англии” 411
- Уэггонер, Хайатт Х. (Waggoner, Hyatt H.) 219, 245
- Уэрт, Уильям (Wirt, William) 320, 329
- “Письма британского шпиона” (Letters of the British Spy) 329
- “Уэстерн мессенджер” (*The Western Messenger*) 183, 193, 201, 202
- Фадеев А. А.** 150
- Фаст, Говард (Fast, Howard) 372
- Фейхтвангер, Лион 140, 151
- Фердинанд, король 90
- Ферран, Аугусто (Ferran, Augusto) 365
- Филлипс, Уэнделл (Phillips, Wendell) 191, 207, 218, 258, 289, 291, 293, 294, 295, 301
- “Конституция сговор с рабовладельцами” 289
- Фильдинг, Генри (Fielding, Henry) 61, 68, 334
- Финк, Майк (Fink, Mike) 353, 387
- Фиск, Джон (Fiske, John) 233
- Фихте, Иоганн Готлиб 185
- Фичино, Марсилио 184, 264
- Флинт, Тимоти (Flint, Timothy) 97, 357
- Фолкнер, Сэнди (Faulkner, Sandy) 392
- Фолкнер, Уильям (Faulkner, William) 31, 47, 98, 327, 374, 390
- “Красные листья” 47
- “Медведь” 374, 390
- “Осень в Пойме” 374
- Фоллен, Чарльз 185
- Франклин, Бенджамин (Franklin, Benjamin) 55, 197, 267, 276, 287, 386, 402

- "Альманах Бедного Ричарда" 386
 "Путь к изобилию" 286
 Фрейд, Зигмунд 219
 Фрейденберг О.М. 437
 Френо, Филип (Freneau, Philip) 52, 157
 Фридль, Хервиг (Friedl, Herwig) 242, 246
 Фрост, Роберт (Frost, Robert) 247
 Фрутлендс (Fruitlends) 193, 195
 Фуллер, Сара Маргарет (Fuller, Sarah Margaret) 9, 10, 181, 183, 190, 192, 193, 195, 197, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 210, 260, 305-316
 "Американская литература. Ее состояние" 314
 "Великая тяжба" 306-307
 "Женщина в XIX столетии" (Woman in the Nineteenth Century) 192, 307, 308-312
 "Лето на озерах" (Summer on the Lakes) 190, 192, 195, 199, 260, 307-308
 "Небольшое эссе о критиках" 313-314
 "Очерки литературы и искусства" 202
 Фурье, Шарль 258
 Фэрчайльд, Фанни (Fairchild, Fanny) 152
 Хадсон Х. (Hudson, H.) 411
 Хайам, Омар 184
 Хангри Вулф, Адольф 356
 Хансен, Олаф (Hansen, Olaf) 244
 Хант, Джеймс Генри Ли (Hunt, James Henry Leigh) 63
 "Круглый стол" 63
 "Харбинджер" (*The Harbinger*) 183, 193, 202
 Хардинг, Уолтер (Harding, Walter) 270, 271, 304
 Харрис, Джордж Вашингтон (Harris, George Washington) 327, 357
 "Хартфордские остроумцы" 422
 Хатчесон, Фрэнсис (Hutcheson, Francis) 197
 Хау, Ирвинг (Howe, Irving) 241, 245
 Хафиз, Ширази Шамседдин 184
 Хедж, Фредерик Генри (Hedge, Frederick Henry) 182, 185, 193, 195, 197, 207, 292
 Хеджа клуб 182
 Хейл, Горацио (Hale, Horatio) 382, 393
 Хеллек, Фицгрин (Halleck, Fitz-Greene) 178
 Хемингуэй, Эрнест (Hemingway, Ernest) 98, 247, 374
 Херцберг, Макс (Herzberg, Max) 386, 394
 Хетерингтон Х.У. (Hetherington H.W.) 346
 Хиггинсон, Томас Уэнтворт (Higginson, Thomas Wentworth) 270, 294, 295
 "Краткие исследования об американских писателях" 270
 Хикс, Эдвард (Hicks, Edward) 431
 Холл, Джеймс (Hall, James) 357
 Холл, Томас (Hall, Thomas) 97
 Холмс, Оливер Уэнделл (Holmes, Oliver Wendell) 436
 Хопкинс, Вивиан (Hopkins, Vivian) 209, 210
 Хорстман, Ульрих 243, 244, 246
 Хоуэлл У.С. (Howell W. S.) 412, 415
 Хоуэллс, Уильям Дин (Howells, William Dean) 247, 337
 Хофман, Джосайя (Hoffman, Josiah) 57
 Хофман, Матильда (Hoffman, Matilda) 57, 59
 Хупер, Джонсон Джоунз (Hooper, Johnson Jones) 327
 Хьюберт Ф. (Hubert, F.) 269
 "Свобода и образ жизни" 269
 Хэзлит, Уильям (Hazlitt, William) 63, 199
 "Круглый стол" 63
 Хэнд, Уэйленд Д. (Hand, Wayland D.) 390, 394
 Цицерон 397

- Чаадаев П.А.** 185
Чайльд, Лидия Мария (Child, Lydia Maria) 97, 268
Чалмерс (Chalmers) англ. изд. 249
Чаннинг, Уильям Генри (Channing, William Henry) 183, 193, 201, 202, 312
Чаннинг, Уильям Эллери (Channing, William Ellery) 183, 186-187, 190, 193, 196, 197, 202, 209, 216, 218, 263, 264, 293, 425
 "О возвышении трудящихся классов" (On the Elevation of the Laboring Classes) 193, 197, 209
 "Самообразование" 197
 "Унитариянское христианство" 186
Чаннинг, Уильям Эллери, мл. (Channing, William Ellery, Jr.) 183, 202, 204, 220, 268, 270, 271
Чаннинг, Эдвард Тиррел (Channing, Edward Tyrrel) 250
Чейз, Ричард (Chase, Richard) 130, 151
Чингачгук, инд. вождь 117
Чоут, Руфус (Choate, Rufus) 237
Чуковский К.И. 367
Чэпмен, Джон (Chapman, John) 388
- Шарапова А.** 227
Шарлевуа 116
Шатобриан, Франсуа-Рене де 377, 416
 "Нагчезы" 377
Шевырев С.П. 150
Шекспир, Уильям (Shakespeare, William) 11, 16, 78, 100, 150, 212, 265, 339, 369, 430
 "Гамлет" 16
Шелли, Перси Биши (Shelley, Percy Bysshe) 10, 22, 29, 73, 250
 "Mutability" 73
Шеллинг, Фридрих Вильгельм 27, 182, 185, 188, 215, 235, 265
 "Система трансцендентального идеализма" 265
Шефер, Джек (Schaefer, Jack) 373
Шлегель, Фридрих 33, 35, 37-38, 50
Шлейермахер, Фридрих 430
Шмитц, Нил (Schmitz, Neile) 322, 345
Шолдер, Фриц (Scholder, Fritz) 355
Шопенгауэр, Артур 208-209, 219
Шоу, Джордж Бернард (Shaw, George Bernard) 247
Шпурцгейм Г. (Spurzheim H.) 230
Шрайфогель, Чарльз (Schreyvogel, Charles) 355
Шульц, Джеймс Уиллард (Schultz, James Willard) 356
Шустер, Юнис 300
- Щербина Н.Ф.** 89
- Эббот, Лайман** (Abbot, Lyman) 434
Эверетт, Эдвард (Everett, Edward) 416, 417
 "Характер Вашингтона" 416
Эгглстон, Эдвард (Eggleston, Edward) 357
Эдвардс, Джонатан (Edwards, Jonathan) 188, 209, 221, 420, 422, 433, 434
Экевелдер, Джон (Heckewelder, John G.) 116, 117, 121, 122, 377-379, 380, 393
 "Рассказ об истории, нравах и обычаях индейских народов, некогда населявших Пенсильванию и соседние штаты" 378
Эккерман, И.П. 306
 "Разговоры с Гете" 306
Элиот, Джон (Eliot, John) 116
Эллиот, Уильям (William Elliott) 322, 328, 345
 "Охота в Каролине — на суше и на воде" (Carolina Sports by Land and Water) 328
Эмерсон, Ральф Уолдо (Emerson, Ralph Waldo) 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 17, 18-21, 22, 24, 25-27, 30, 31, 34, 35-37, 38, 39, 40, 42, 50, 54, 67, 115, 156, 158, 159, 164, 165, 168, 173, 174, 175, 178, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188-190, 191, 192, 193, 195-198, 199-201,

202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211-246, 250, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 263, 264, 265, 267, 268, 271, 272, 273, 280, 282, 286, 288, 292, 293, 301, 303, 304, 306, 308, 310, 312, 313, 315, 377, 386, 399, 414, 416, 426, 430, 436
 “Американский ученый” (The American Scholar) 18, 24, 39, 182, 183, 191, 196, 231
 “Английские черты” (English Traits) 212
 “Богатство” 232
 “Бостонский гимн” 211
 “Брама” 228
 “Власть” 231-232
 “Вопрос” (The Problem) 229
 “Все и каждый” 202, 227
 “Гаматрейя” 228
 “Гибель” (Blight) 189, 227
 “Две реки” 228
 “Дикая роза” (The Rhodora) 202, 228
 “Дневная порция” (The Day’s Ration) 229
 “Дни” 228
 “Доверие к себе” (эссе, Self-Reliance) 20-21, 39, 192, 216, 218-219, 224, 231
 “Доверие к себе” (стих.) 229
 “Дружба” 219, 261
 “Иллюзии” 242
 “Искусство” 197, 221, 223
 “История” 235-237, 238
 “Консерватор” 236, 238
 “Красота” 234
 “Круги” 200
 “Культура” 234
 “Лесные заметки” 226
 “Литература и общественная жизнь” (Letters and Social Aims) 212
 “Любовь” 196, 219
 “Любовь земная, демоническая и небесная” 196
 “Мерлин 2” 229
 “Метель” 226

“Метод природы” 221, 222, 232
 “Мировая душа” 227-228
 “Номиналист и реалист” 242
 “Обращение к студентам теологического колледжа” (Divinity School Address) 183
 “Общество и одиночество” (Society and Solitude) 212
 “Ода красоте” 228
 “О литературной морали” 196, 255
 “О пользе естественной истории” 252
 “О событиях в Канзасе” 207
 “О современности” 217
 “Отношение человека к миру” 216
 “Платон” 196
 “Плач” (Threnody) 227, 228
 “Поведение” 234
 “Политика” 236, 238
 “Поэт” 221, 229
 “Представители человечества” (Representative Men) 32, 212, 238-240
 “Природа” (Nature, 1836) 35, 40, 183, 189, 209, 212-214, 221, 238, 242-243, 244-245, 252, 257
 “Природа” (1844) 214-216, 226, 227, 242-243
 “Путь жизни” (The Conduct of Life) 195, 212, 222, 230-234, 242, 252, 257
 “Реформатор” 193
 “Судьба” 230
 “Сфинкс” 227
 “Трансценденталист” 196
 “Шмель” 202, 226
 “Эссе” (I, Essays I), 1841) 196, 212-214, 221
 “Эссе, вторая серия” (Essays: Second Series) 214-215, 221
 Эмерсон, Уильям (Emerson, William) 185
 Энгельс, Фридрих 293
 “Эстетик пейперс” (*Aesthetic Papers*) 289

- Этцлер, Джон А. (Etzler, John) 257-258
 “Рай для всех. Как его достигнуть
 без труда, силою природы и
 машин” 257
- “Юнайтед Стейтс литерери газетт”
 (United States Literary Gazette) 152
- Якоби, Фридрих Генрих 185
- Angle, P.M.** 436
- Blanchard M.** 316
Brauer J.C. 436
Briganca W.N. 436
- Chapelle H.I.** 151
Clebsch W.A. 437
Crosby D.A. 437
Cross B.M. 437
- Frederick J.T.** 151
Fussell, Edwin S. 393
- Glick, Wendell** 304
- Hedges, William H.** 96
Herreshoff, David S. 209
Holloway, Emory 375
- Lauter, Paul** 393
- Leary L. 96
 Levin D. 246
 Lieber, Todd 245
 Lounsbury T.R. 150
- Mantz H. E.** 150
Martyn, Carlos 209
McCloskey J.C. 150
Myerson J. 208
Monroe E. 245
- Perosa, Sergio** 346
- Richardson R. Jr.** 303
Rusk R. 436
- Sealts M.** 245
Shid D. 437
Shulenberg A. 151
Smith, Henry Nash 375
Solomon B.M. 436
Stewart R. 346
Stowe L. B. 437
- Timpe, Eugene F.** 304
Trent W.P. 437
- Walker W.S.** 151
Waples D. 151
Watson D. 316
Wellek R. 209
Wells, Ronald V. 209
White, Morton 209

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ*

- Стр. 58.* Вашингтон Ирвинг. Рисунок. 1805.
Стр. 66. Вашингтон Ирвинг. Джон Уэсли Джарвис. 1809.
Стр. 72. Ирвинг и Никербокер. Рисунок из нью-йоркского журнала "Никербокер". Февраль 1834.
Стр. 75. Джон Квидор. "Возвращение Рипа Ван Винкля". 1829. Холст, масло. Национальная художественная галерея, Вашингтон.
Стр. 81. Томас Салли. "Рваная шляпа". Холст, масло. 1820. Музей изобразительных искусств, Бостон.
Стр. 86. Вашингтон Олстон. "Богатый книготорговец и бедный писатель". Ок. 1810.
Стр. 92. Вашингтон Ирвинг.
Стр. 94. Жан-Антуан Гудон. Джордж Вашингтон. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
Стр. 99. Джеймс Фенимор Купер.
Стр. 104. Уильям Данлэп. Сцена из романа Ф. Купера "Шпион". 1823.
Стр. 110. Джон Квидор. "Кожаный Чулок встречается с Законом". Иллюстрация к роману Купера "Пионеры" (прижизненное издание).
Стр. 119. Томас Кроуфорд. "Умиравший индейский вождь, созерцающий прогресс цивилизации". Ок. 1850. Нью-йоркское историческое общество.
Стр. 148. Дж. Ф. Купер в зрелые годы. Фотография.
Стр. 155. Сэмюэль Финли Бриз Морзе. Портрет У.К. Брайанта. 1825.
Стр. 176. Уильям Каллен Брайант в последние годы жизни. Фотография.
Стр. 194. Брук-Фарм. Фрагмент картины Джосайи Уолкотта.
Стр. 213. Ральф Уолдо Эмерсон. Рисунок карандашом Истмена Джонсона. 1846.
Стр. 239. Ральф Уолдо Эмерсон. Фотография 50-60-х годов XIX в.
Стр. 251. Генри Дэвид Торо. Рисунок Вустера Роуза. 1854.
Стр. 297. Генри Дэвид Торо. Рисунок Дэниэла Рикетсона. 1854.
Стр. 325. Незвестный художник. "Плантация". Ок. 1825. Собрание Гарбиш, Мэриленд.
Стр. 352. Незвестный художник. "Ферма в Пенсильвании со множеством изгородей". Акварель, тушь. 1830. Музей изобразительных искусств, Бостон.
Стр. 354. Джон Джеймс Одюбон. "Дикая индейка". Акварель. 1825.
Стр. 360. Незвестный мастер. Флюгер "Индийский стрелок из лука". Листовое железо, полихромная роспись. 1810. Шелбернский музей, Вермонт.
Стр. 365. "Калифорнийские типы". Рисунок Аугусто Феррана и Хосе Батуруне. 1849.
Стр. 385. Незвестный скульптор. Джордж Вашингтон. Орех. 1825. Собрание Гинзбергов.
Стр. 389. Уильям Гроппер. "Поль Бэньян". Ок. 1945. Собрание Эббот.
Стр. 391. Эстер С. Брэдфорд. Покрывало. 1807. Аппликация и вышивка по холсту. Музей Генри Форда, Мичиган.
Стр. 410. Незвестный художник. "Мемориал Джорджа Х. Хиллза". Акварель, тушь, роспись по трафарету с размывкой. 1839. Национальная художественная галерея, Вашингтон.
Стр. 421. Незвестный мастер. "Ноев ковчег". Полихромное дерево. 1810. Сэйлем, Массачусетс.
Стр. 431. Эдвард Хикс. "Мирное царство". Масло. Ок. 1830. Собрание Гарбиш, Мэриленд.

* Подбор иллюстраций М.М. Кореневой.

SUMMARY

The "History of Literature of the United States" prepared at the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences is the first comprehensive study of this type in Russia. It takes into account a great variety of aesthetic, philosophical, ideological, social, ethnic, psychological factors and displays a broad spectrum of approaches with its historical, typological, comparative, biographical and other methods, thus providing fresh insights into the work of major American writers and the development of American literature. The "History" challenges prevailing notions of the literary process in America, marking a new step in the development of American studies in Russia.

According to the main stages of American literary development our "History of Literature of the United States" is divided into the following volumes:

- I — Literature of the 17th and 18th centuries (Colonial Period and the Epoch of the American Revolution).
- II — Early-19th-Century Literature (Early Romanticism)
- III — Mid-19th-Century Literature (Late Romanticism)
- IV — Late-19th-Century Literature. 1865-1898 (Origins of Realism)
- V — Literature of the Beginning of the 20th Century. 1898-1918
(Further Development of Realism and Early Modernism)
- VI — Literature between the Two World Wars (it two books)
- VII — Literature of the Second Half of the 20th Century

The First volume of the "History of Literature of the United States" defines the earliest formative period in the development of American literature. It covers the 17th and the 18th centuries. The process of the formation of American literature is presented as a gradual separation of literature conscious of its specific character from the whole mass of aesthetically non-differentiated texts belonging to various spheres of public activity (sermons, histories, travel books, diaries, etc.) with a special attention paid to aesthetic elements present in all of them and essential for the future American national literary tradition.

The role of the historical context is extremely important in this period characterized by a shift from the colonial consciousness to the national one. A radical change of consciousness was a significant factor during the epoch of the American Revolution that resulted in the formation of the independent nation and state, the U.S.A. It gave a new impulse to the development of American culture and literature, to its breaking with specifically theological forms of discourse, and the establishment of a new system of genres, radically different from those of the Colonial period when the secularized literary genres (the novel, epic or lyrical poem, pamphlet, proclamation, autobiography, etc.) came to become principal forms of expression.

Here the work of Ann Bradstreet, Edward Taylor, Benjamin Franklin, Thomas Paine, Hugh Henry Brackenridge and Charles Brockden Brown, the most important writers of the 17th and 18th centuries, is analyzed in their relation to the formation of national literary identity. A special emphasis is made upon numerous connections between the young American literature and literatures of the Old World, including Russia. The polyethnic structure of the American society is presented as a basis of a dialogue of cultures, originating in the depths of ethnically and racially

different civilizations, and to the role of Native American and African American traditions in the evolution of national multicultural literary tradition.

The Second and the Third volumes both deal with American romanticism, its origins and interrelation with its European counterpart. Romanticism is regarded in its two stages, moving from the early days of optimistic hope towards a bitter skepticism and tragic realization of the country's failure to make the ideals of the first settlers who hoped to build a "New Canaan" in America come true and fulfil the promises of the American Revolution - to create a society free from ills and evils of the Old World: poverty, inequality and injustice.

The Second volume of the "History of Literature of the United States" traces the formation and development of American national literary tradition during the first decades of the 19th century. This was the period when romanticism became the main mode of literary discourse. A galaxy of romantic writers (Washington Irving, James Fenimore Cooper and others) became world-famous, winning a high reputation for young American literature overseas. The volume offers a general outline of American romanticism. It presents the main philosophic and aesthetic concepts of the time, concentrating on the ideological and literary legacy of transcendentalists. Works of Ralph Waldo Emerson and Henry David Thoreau are a natural focal point of the whole book. It also treats in detail major factors of the literary process, specific for the American context of this period, such as the oral tradition and the culture of the frontier, which are a source of many important and since then nationally established American aesthetic ideas. Much attention is paid to the role of regionalism which led to the formation of idiosyncratic types of American literature and culture (Northern, Southern, and later on Western).

The Third volume of our "History" is devoted to the mid-nineteenth-century literature and deals with a new stage of the development of American romanticism. Along with the general survey of late romanticism the volume presents the creative work of such writers as Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Edgar Allan Poe, Henry Wadsworth Longfellow who not only transformed the national literary tradition, but had an impact on the development of the world literature. Peculiarities of the development of prose, poetry and drama are examined in their numerous forms and specific genres. The origins of African-American and Native-American literature are traced to diverse forms of folklore. Artistic phenomena are analyzed in close connection with historical and social processes — the anti-slavery movement and the Civil War. Northern and Southern branches of American literature during the Civil-War period are brought into a highly revealing juxtaposition. A special section includes essays on abolitionist writings and the authors of popular anti-slavery novels — Richard Hildreth and Harriett Beecher Stow.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	<i>Я.Н.Засурский</i>	5
Американский романтизм	<i>А.М.Зверев</i>	13
<i>I. ПРОЗА И ПОЭЗИЯ РАННЕГО АМЕРИКАНСКОГО РОМАНТИЗМА</i>		
Ранний романтизм	<i>А.М.Зверев</i>	52
Вашингтон Ирвинг	<i>А.М.Зверев</i>	55
Джеймс Фенимор Купер	<i>В.Н.Шейнкер</i>	97
Уильям Каллен Брайант	<i>Е.П.Ханжина</i>	152
<i>II. ТРАНСЦЕНДЕНТАЛИЗМ</i>		
Литература трансцендентализма	<i>А.М.Зверев</i>	180
Трансценденталисты	<i>Э.Ф.Осипова</i>	182
Ральф Уолдо Эмерсон	<i>Э.Ф.Осипова</i>	211
Генри Дэвид Торо	<i>Э.Ф.Осипова</i>	247
Маргарет Фуллер	<i>А.М.Зверев</i>	305
<i>III. ЛИТЕРАТУРА ЮГА</i>		
Литература южных штатов	<i>А.М.Зверев</i>	318
Литература Старого Юга. У.Г.Симмс. Дж.П.Кеннеди	<i>М.В.Тлостанова</i>	320
<i>IV. ФРОНТИР. ФОЛЬКЛОР</i>		
Литература и устная традиция	<i>А.М.Зверев</i>	348
Фронтир	<i>А.В.Ващенко</i>	349
Зарождение американского фольклора	<i>А.В.Ващенко</i>	376
<i>V. ОРАТОРСКАЯ ТРАДИЦИЯ</i>		
Риторика и литература	<i>А.М.Зверев</i>	396
Ораторы и проповедники	<i>Н.Л.Якименко</i>	397
Указатель имен и названий	<i>М.В.Тлостанова</i>	438
Список иллюстраций		459
Резюме к I — III тт. (на англ. языке)		460
Содержание на англ. языке		461

CONTENTS

Introduction	<i>Y.N.Zassoursky</i>	5
American Romanticism	<i>A.M.Zverev</i>	13
<i>I. EARLY AMERICAN ROMANTIC PROSE AND POETRY</i>		
Early Romanticism	<i>A.M.Zverev</i>	52
Washington Irving	<i>A.M.Zverev</i>	55
James Fenimore Cooper	<i>V.N.Sheinker</i>	97
William Cullen Bryant	<i>E.P.Khanzhina</i>	152
<i>II. TRANSCENDENTALISM</i>		
Transcendentalist Literature	<i>A.M.Zverev</i>	180
Transcendentalists	<i>E.F.Osipova</i>	182
Ralph Waldo Emerson	<i>E.F.Osipova</i>	211
Henry David Thoreau	<i>E.F.Osipova</i>	247
Margaret Fuller	<i>A.M.Zverev</i>	305
<i>III. LITERATURE OF THE SOUTH</i>		
Literature of Southern States	<i>A.M.Zverev</i>	318
Literature of the "Old South": W.G.Simms. J.P.Kennedy	<i>M.V.Tlostanova</i>	320
<i>IV. FRONTIER. FOLKLORE</i>		
Literature and Oral Tradition	<i>A.M.Zverev</i>	348
Frontier	<i>A.V.Vaschenko</i>	349
The Origins of American Folklore	<i>A.V.Vaschenko</i>	377
<i>V. ORATORY AND RHETORIC</i>		
Rhetoric and Literature	<i>A.M.Zverev</i>	396
Orators and Preachers	<i>N.L.Yakimenko</i>	397
Index	<i>M.V.Tlostanova</i>	438
List of Illustrations		459
Summary (vols. I-III)		460

