Современное литературоведение США

СПОРЫ ОБ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО

Современное литературоведение США

291895

СПОРЫ ОБ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Библиотека
УГПИ
гор. Ижевск

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1969

В книге рассматривается борьба передового литературоведения США с антидемократическими и псевдонаучными тенденциями. Демократические традиции в американской критике противопоставлены формалистическим и откровенно реакционным. В работу включена подробная библиография литературоведческих работ об американской литературе на русском языке за последние пять лет.

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

М. О. МЕНДЕЛЬСОН, А. Н. НИКОЛЮКИН, Р. М. САМАРИН

7-2-2
227-69(I)

От редакции

Литературная критика и наука о литературе играют в современной идеологической жизни капиталистического мира все более значительную и активную роль. Влиятельнейшие буржуазные литературоведы США не только рекомендуют или осуждают ту или иную книгу, не только способствуют карьере писателя или пытаются разрушить ее, но и все настойчивее воспитывают читательские круги в определенном направлении, соответствующем идейным позициям правящих классов. Лишь очень немногие американские литературоведы позволяют себе занимать самостоятельные позиции, как делал это Ван Вик Брукс или делает сегодня Максуэлл Гейсмар.

Активно противостоит господствующим в литературоведении буржуазным взглядам немногочисленная в США марксистская критика.

Как бы ни был специфичен круг вопросов, которыми занимается литературная критика, он все равно связан с общим состоянием идеологии общества. В литературоведении и критике США в последние десятилетия особенно настойчиво сказываются характерные для культуры капиталистического мира, переживающего глубочайший духовный кризис, модные идеи, которые отрицают лучшие завоевания человеческой мысли и защищают реакционные философские и эстетические позиции.

Не случайно «новая критика» — течение формалистическое, идеалистическое, иррационалистическое, резко враждебное марксизму, — на протяжении ряда десятилетий играло в литературоведении США главную роль и сохраняет многие из своих позиций по сей день. Иные из крупнейших «новых критиков» берут на вооружение любую новую тенденцию в буржуазной эстетической мысли, как это было недавно со структурализмом.

«Новая критика» развивает некоторые идеи так называемого «нового гуманизма», этого охранительного движения в эстетике США, стремясь создать иллюзию развития национальных традиций.

Солидаризируясь с «новой критикой» в своем неприятии идейности и социального подхода к литературе, видное место в современных американских критических работах занимает и фрейдизм, который буржуазные мыслители стали широко применять к литературе еще в 20-е годы. Гипертрофированное развитие получило в последнее время юнгианство с его неомифологической теорией, отрицающей человеческий прогресс и превращающей мир реальных событий в царство бредовой фантастики, нередко явно патологической. Дают себя знать в буржуазной критике и различные течения экзистенциализма с его истерической реакцией на сложные процессы современности, а порою и со скрытой готовностью к компромиссу с тем, что им осуждается.

Нельзя не отметить, что формальный метод, дискредитировавший себя в Советском Союзе еще сорок лет назад и возрожденный ныне в Соединенных Штатах Р. Якобсоном под названием «структурализм», торжественно провозглашается с кафедр многих университетов буржуазных стран. Модернизированная американская компаративистика охотно идет на контакты с различными неприкрыто формалистическими тенденциями.

В спорах по поводу литературного наследия США громче всего звучат голоса исследователей, которые решительно отвергают связь литературных явлений с социальными.

Да, формалисты по-прежнему господствуют в американской науке о литературе, а многие исследования литературы США, как и раньше, ведутся с позиций фрейдизма и особенно неомифологической школы. Литературоведам этого толка близко мировоззрение экзистенциалистов. Вместе с тем наиболее реакционные американские критики и историки литературы пытаются «доказать» необходимость конформистского романа, отражающего умонастроения и интересы монополий и милитаризма.

Самые заметные и влиятельные направления современной буржуазной литературно-критической мысли в США при всех их видимых различиях роднит общее для них всех нигилистическое отношение к социальной природе искусства, к его общественному значению.

Преобладание идеалистических и воинствующе антиисторических тенденций в американском литературоведении создает условия для появления в ряде работ антикоммунистических тенденций. Целый раздел американской науки о литературе — работы, посвященные советским писателям, а также русской классике,— сплошь и рядом используется в целях антикоммунистической пропаганды. Выпады против коммунизма и против СССР свойственны и множеству трудов по американской литературе.

Антикоммунистические настроения особенно активны в американской компаративистике.

Хотя именно литературоведам-идеалистам принадлежит ныне подавляющее большинство публикуемых в США работ, продолжают свою деятельность и прогрессивные американские критики и историки. Лишь очень немногие из них являются марксистами. Все же среди американских литературных критиков и университетских филологов есть серьезные и честные люди, упорно отстаивающие свои научные взгляды, развивающие традиции В. В. Брукса, В. Л. Паррингтона, Р. Борна, Ф. О. Маттиссена.

Борьба между различными лагерями в американской науке о литературе зачастую принимает весьма драматические формы. О ряде эпизодов этой борьбы на одном из участков науки о литературе и рассказывает эта книга.

Коллективный труд «Современное литературоведение США (Споры об американской литературе)» содержит исследования по некоторым вопросам американского литературоведения последних десятилетий. В основном охвачен материал 50-х и первой половины 60-х годов. Авторы не ставили перед собой задачу дать исчерпывающую характеристику литературной критики США наших дней и новейших американских работ по истории литературы. Надо подчеркнуть также, что рассматриваются, как правило, только те труды американских критиков и историков литературы, которые посвящены *литературе США*.

Вслед за вступительной статьей М. О. Мендельсона «Американское литературоведение XX века и вопросы творчества писателей США» помещена статья А. Н. Николюкина «Споры о национальном характере литературы США», рассказывающая о столкновении мнений по вопросам возникновения и развития литературы в стране. В статье М. О. Мендельсона «Борьба вокруг классического наследия американской литературы» анализируются новейшие исследования, посвященные творчеству Уитмена, Твена, Драйзера и Льюиса. Характерные черты и противоречия демократического направления в литературоведении США раскрываются в статье М. О. Мендельсона «Ван Вик Брукс и демократические традиции американского литературоведения». Проблемы американской прозы и драматургии в оценке литературной критики рассматриваются в статьях М. М. Кореневой «Американская критика о послевоенной драматургии США» и А. С. Мулярчика «Пути развития послевоенного американского романа в освещении критики США».

Кроме статей, в настоящий том включена библиография: «Критические работы на русском языке по истории литературы США», которая является продолжением библиографии на ту же тему, опубликованной в книге «Проблемы истории литературы США» (Москва, Издательство «Наука», 1964).

За последние годы Институт мировой литературы им. А. М. Горького выпустил несколько работ, связанных с подготовкой к созданию многотомной истории американской литературы: «Современная литература США», 1962 (авторский коллектив: И. Н. Анисимов, П. С. Балашов, А. А. Беляев, А. А. Елистратова, Я. Н. Засурский, М. О. Мендельсон, И. Г. Неупокоева, Р. М. Самарин); «Проблемы истории литературы США», 1964 (авторский коллектив: А. А. Елистратова, Я. Н. Засурский, Ю. В. Ковалев, М. О. Мендельсон, А. Н. Николюкин, Р. М. Самарин); монография М. О. Мендельсона «Современный американский роман», 1964; книга А. Н. Николюкина «Американский романтизм и современность», 1968. Настоящая книга продолжает эту серию исследований.

Американское литературоведение XX века и вопросы творчества писателей США

М. О. Мендельсон

«Там, где сегодня стоит наполненный до отказа город книг, еще совсем недавно, пожалуй, была только девственная пустыня». Такой образ предлагает читателю известный американский историк культуры Льюис Мамфорд в предисловии к новому изданию своей книги «Золотой день», стремясь создать представление о бурном росте американского литературоведения с 20-х до 50-х годов нашего века.

Первое издание «Золотого дня», исследования о литературе и культурной жизни Соединенных Штатов Америки, появилось в 1926 г. Когда этот небольшой томик был переиздан во второй половине 50-х годов, картина столь резко изменилась, что автор счел, будто тридцать лет назад американская литературная критика вовсе не существовала. Ведь в ту пору, когда он начинал работу над «Золотым днем», Америка, пишет Мамфорд, «еще не знала ни Вернона Паррингтона, ни Ф. О. Маттиссена, ни Констанс Рурк, ни Перри Миллера, ни Роберта Спиллера, ни «Создателей и открывателей» (речь идет о пятитомном труде по истории американской литературы Ван Вик Брукса.— *М. М.*), ни обширных книг об Эмили Диккинсон и Вильяме Джеймсе, ни огромного количества биографий Мелвилла, ни многочисленных диссертаций, посвященных Эмерсону, Уитмену, Торо, Олкоту, По, Лонгфелло, Готорну»[1].

Нет сомнения, что Мамфорд утрирует. Американское литературоведение в середине 20-х годов на самом деле не было «девственной пустыней». Однако за последние десятилетия «город» изданных в США литературоведческих работ действительно вырос гигантски. В американской критике налицо (воспользу-

[1] *Lewis Mumford. The Golden Day. Boston, Beacon Press, 1957, p. 1.*

емся термином, специфическим для США) — своего рода «бум». Один из признаков его — опубликование десятков и десятков антологий избранных литературно-критических произведений американских авторов, а также немалого числа обширных исследований по истории литературоведения США.

Еще в 1954 г. известный американский литератор Малколм Каули декларировал: «Критика заняла ныне такие видные позиции в литературном мире (США.— *М. М.*), как никогда, пожалуй, в прошлом...»[2]. Мысль Каули подтвердил несколько лет спустя английский критик Дэвид Дейчес: «... можно с уверенностью сказать, что XX век в Америке — это время наивысшего взлета критики, взлета, не имеющего равных за всю историю литературы Англии и США»[3]. Сходные соображения высказывает и Мортон Зейбл в предисловии к не раз переиздававшемуся трехтомнику «Литературная мысль в Америке»: «Наш век, говорят,— это век критики...» И дальше: «... сегодня литературный критик занимает... (в США.— *М. М.*) такое удивительно выгодное положение, о каком его предшественники и не мечтали»[4]. По Зейблу, даже выходит, что если во многих других сферах человеческой деятельности прогресс представляется «сомнительным», то литературная критика — это счастливое исключение. «Сравнивая литературную критику наших дней с тем, какова она была в первом десятилетии этого века,— настаивает Зейбл,— убеждаемся... в наличии прогресса и роста ценностей»[5].

На вопрос о том, сколь велики в действительности литературоведческие ценности, созданные за последние десятилетия американскими исследователями, должна в какой-то мере ответить предлагаемая читателю книга. Но во всяком случае нет сомнений в том, что в Соединенных Штатах Америки публикуется ныне множество литературно-критических работ. Литературоведческие книги выходят в десятках «коммерческих» фирм, в издательствах, существующих при университетах и колледжах или субсидируемых различными филантропами.

Никогда еще так много американцев не было занято исследовательской деятельностью в области литературы. Это целая армия литературных критиков, рецензентов, историков и теоретиков литературы. В США выходят десятки периодических изданий литературно-критического характера. Одни из них (это прежде всего «Книжное обозрение», являющееся частью воскресных номеров газеты «Нью-Йорк таймс») имеют огромные тиражи, другие (например, некоторые университетские органы

[2] *Malcolm Cowley. The Literary Situation. N. Y., The Viking Press, 1954, p. 4.*

[3] *«A Time of Harvest. American Literature, 1910—1960». Ed. by R. E. Spiller. N. Y., Hill and Wang, 1963, p. 109.*

[4] *«Literary Opinion in America», Ed. by M. D. Zabel, vol. I. N. Y., Harper and Row., 1962, p. 1.*

[5] *Там же, стр. XXI.*

печати) издаются ежеквартально и в небольшом количестве экземпляров. В «Литературном приложении» к газете «Таймс» (Лондон) говорилось, будто современная Америка обладает «самой многочисленной литературной интеллигенцией, какую когда-либо знала мировая история» [6]. Утверждение это, надо думать, едва ли основано на каких-либо серьезных подсчетах.

Прежде чем обратиться к рассмотрению современного американского литературоведения, остановимся — хотя бы очень кратко — на прошлом науки о литературе в Соединенных Штатах. Мамфорд — отнюдь не единственный исследователь, который, наблюдая, сколь полноводным стал ныне поток издаваемых на его родине литературоведческих работ, склонен представлять себе вчерашний день американской литературной критики в виде едва заметного ручейка. В книге «Американская литературная критика» Чарлз Гликсберг декларирует, что до 1910 г. литературоведение в США «находилось на весьма низком уровне» [7]. А видный специалист по истории литературоведения Говард Мамфорд Джонс сообщает, что до 1917 г. во всей стране был лишь один-единственный профессор, руководивший кафедрой американской литературы.

Между тем, как пишет другой историк литературоведения, компаративист Рене Уеллек, «даже колониальные времена» в Америке «породили некоторое количество литературной критики» [8]. Уеллек имеет в виду XVIII век. В последней четверти этого столетия, когда возникла новая независимая держава — Соединенные Штаты Америки, и особенно в XIX в. некоторые американские литераторы выступали с интересными и важными высказываниями литературно-критического характера. Особенно много внимания уделялось классикам европейской словесности: английской, немецкой, испанской, французской, а во второй половине прошлого века — и русской. Это, в частности, относится к Генри Уодсворту Лонгфелло и Вильяму Дину Хоуэллсу. С течением времени американцы все чаще и все больше начинали писать и об отечественной литературе.

Есть много яркого и тонкого в высказываниях на разные литературные темы Эдгара По. В. В. Брукс отказался признать По великим критиком, но все же подчеркивал, что его статьи изобиловали своеобразными мыслями. Любопытны предисловия Купера к собственным его романам. Поистине огромно значение «Демократических далей» (1871) Уолта Уитмена (работы, в центре которой — проблема соотношения жизни и литературы в США «позолоченного века») или такой его статьи, как «Американская национальная литература» (1891).

[6] *«The Times Literary Supplement», November 25, 1965, p. 1057.*

[7] *«American Literary Criticism. 1900—1950». Ed. by Ch. I. Glicksberg. N. Y., Hendricks House, 1951, p. 9.*

[8] *René Wellek. A History of Modern Criticism, vol 3. New Haven, Yale Univ. Press, 1966, p. 150.*

Яснее, нежели все другие американские литераторы его времени, Уитмен осознавал, что между поэзией родной страны и социальной жизнью США существуют тесные и сложные взаимосвязи. Ему же принадлежит заслуга настоятельного утверждения демократических тенденций в американской литературе. Если Э. Стэдмен, законодатель литературной жизни в США конца прошлого века (по характеристике одного современного нам исследователя), подчеркивал решающую роль в литературе людей «избранных», верхушки общества, то создатель «Листьев травы» говорил: «Я... ожидал и ожидаю серьезных достижений в области эстетики и морали от демократических масс, ... и ничего другого не хотел, и ни на что другое не соглашался» [9].

В некоторых из своих эссе философ и поэт Ральф Уолдо Эмерсон предвосхитил мысли Уитмена о путях и перспективах развития национальной культуры в США. Один из самых выдающихся американских литературно-критических документов прошлого века — удивительно смелое письмо Эмерсона Уитмену (1855), в котором дана проницательнейшая оценка «Листьев травы». Развитию демократической литературы в США содействовали в середине XIX в. литературно-критические выступления журнала «Демократик ревью» (Р. Уеллек напрасно говорит в тоне осуждения в своей «Истории новой критики» о существовавшей в прошлом веке в Нью-Йорке школе «националистических» критиков).

Немало верных мыслей высказал Хоуэллс о Марке Твене. Блестящие наблюдения встречаются в статьях на литературные темы Генри Джеймса. Большим вкладом в американскую литературную критику стали статьи Фрэнка Норриса, собранные позднее в книге «Ответственность романиста».

Показательно, впрочем, что почти все упомянутые до сих пор авторы были поэтами или прозаиками, выступавшими также в роли литературоведов. Профессиональные же литературные критики, хотя и писали порой статьи, заслуживающие изучения, особенно большого следа в истории американской литературоведческой мысли XIX столетия не оставили. Так обстояло дело и в начале нового века. Можно оспаривать обоснованность категорического утверждения Гликсберга насчет «низкого уровня» литературной критики США в канун первой мировой войны, но его замечание, что в ту пору «масштабы критики в области американской литературы были незначительны» [10], вполне обоснованно.

Среди первых действительно крупных заокеанских исследователей, рассматривавших литературоведение и критику как свое основное дело, виднейшее место принадлежит литературо-

[9] *Уолт Уитмен. Избранное. М., Гослитиздат, 1954, стр. 301.*
[10] *«American Literary Criticism», p. 9.*

ведам-демократам — Рэндолфу Борну (1886—1918), Вернону Луису Паррингтону (1871—1929) и Ван Вик Бруксу (1886—1963). Все они завоевали известность лишь в 20-е годы нашего века или несколько раньше. Сколь внезапным и вместе с тем интенсивным и мощным был взлет литературоведения в США в ту пору, видно уже из того, что творческий путь Брукса, Борна и Паррингтона начался почти одновременно. Борн и Брукс вошли в литературу в годы первой мировой войны как близкие друзья, как соратники. И именно Брукс содействовал выходу в свет десятилетием спустя знаменитого трехтомника Паррингтона «Основные течения американской мысли» (работу над этим трудом автор начал примерно тогда, когда стали выступать в печати Борн и Брукс).

Итак, в канун 20-х годов в развитии американской литературоведческой мысли произошел скачок. И важно, что Борн, Брукс, Паррингтон — литературные критики и историки литературы большого диапазона интересов и явных демократических симпатий.

Мы полагаем, что нельзя ограничиваться, как это часто делают, выявлением в американском литературоведении XX в. лишь следующих идейно-творческих тенденций: более или менее реакционных (связанных с иррационалистическими течениями в философии), буржуазно-либеральных (тяготеющих к позитивистскому, равнодушно «научному» восприятию социальной жизни и борьбы народных масс против капиталистического гнета) и, наконец, марксистских. Борн, Паррингтон и Брукс принадлежат к тому направлению, в основе которого лежат настойчивые, нередко воинственные, демократические устремления (а Борн и отчасти Паррингтон даже в той или иной степени тяготели к марксизму). Как известно, лучшие американские писатели — критические реалисты (такие, как Твен или Норрис, например) в ряде своих произведений выразили дух негодующего протеста низов против власти стяжателей. Нечто подобное, думается, можно сказать и о названных выше американских литературоведах. Подъем демократических сил в американской литературной критике во втором и третьем десятилетиях нашего века был отчасти следствием движения против империализма, против власти монополий, которое развернулось в США на заре нового столетия и — так или иначе — вовлекло в свою орбиту ряд крупных писателей, таких, например, как Лондон, Твен, Хоуэллс, Норрис, Драйзер, Льюис. Подъем этот был связан в известной степени также со взлетом рабочего движения в стране и в конечном счете — с «десятью днями, которые потрясли мир», с революционными событиями мирового значения в далекой России.

Для того чтобы более рельефно представить себе место Борна, Брукса и Паррингтона в кругу других американских литературоведов начала XX столетия, необходимо понять, каким пози-

циям им приходилось противостоять, с какими взглядами бороться.

В одном из своих сочинений Брукс с горечью и болью охарактеризовал (под заголовком «Боязнь жизненного опыта») те суждения о сущности и задачах искусства, которые царили в США в годы его молодости. Так, говоря о творчестве видного актера У. Джиллетта, один из американских «так называемых журналов более высокого класса» декларировал, что величие этого мастера сцены заключается прежде всего в способности заставить зрителей «позабыть» [11] о реальной жизни. Примерно ту же мысль выразил и известный поэт, признавший, что своим творчеством он помогает читателю уйти от «сложных и трудных проблем» современности. В США, по словам Брукса, господствовала следующая «доктрина»: «... функция искусства заключается в том, чтобы создать разрыв между проблемами жизни и потоком эмоционального опыта и внушить аудитории радостное чувство, отнюдь не порожденное органическим жизненным опытом, а привнесенное со стороны» [12].

Довольно популярный в начале этого столетия американский критик Джеймс Гиббонс Хьюнекер (1860—1921) отказался бы, конечно, принять подобную «доктрину» в ее откровенно обнаженном виде. Но в своей литературно-критической деятельности он частенько приближался к сходным позициям.

Хьюнекер не принадлежал к числу скучных «традиционалистов» академического толка — этому буржуазному либералу был не по душе пуритански-моралистический тон, господствовавший в американской литературе. Он познакомил своих соотечественников с некоторыми заметными явлениями литературной жизни европейских стран. Хьюнекер осмеливался порою оказывать поддержку писателям, критиковавшим американские буржуазные нравы. Однако этот критик предъявлял художникам слова требования откровенно эстетского характера.

Социальные и нравственные критерии отметались им как нечто чуждое самым первоосновам литературного творчества. Принципиально утверждая литературное гурманство, Хьюнекер порою выступал поборником аристократических идеалов. В своей статье «Великий американский роман» (1917) он иронически воскликнул, например: «О, прекрасное слово «равенство», изобретенное для того, чтобы доставить удовольствие неразвитым умам!» [13] Термины «массы» и «эксплуатируемые массы» употреблялись критиком с издевкой: «Болтовня о «демократическом искусстве» — это несчастье нашей литературы» [14].

[11] *«A Modern Book of Criticism». Ed by L. Lewisohn. N. Y., Boni and Liveright, 1919, p. 198.*

[12] *Там же, стр. 199.*

[13] *«Literary Opinion in America», p. 75.*

[14] *Там же, стр. 77.*

Ретроградные тенденции в литературоведении США начала столетия выразительно запечатлены в статье Джоела Спингарна «Новая критика» (1910), позднее давшей название главной школе формалистической критики. По Спингарну, основная задача литературоведа — ответить на вопрос: что собирался выразить художник и «как он это выразил»? [15]. Вопрос о том, насколько верно жизни произведение художника, полностью снимался — ведь «красота... не ставит себе целью ни утверждение морали, ни достижение истины» [16]. Правда, и Спингарном в известной мере руководило стремление дать отпор пошлому морализаторству иных из современных ему литературных критиков — мещан, принимавших за поэзию собрание «добродетельных прописных истин» [17]. Но в основном идеи Спингарна влекли американское литературоведение в сторону «эмансипации» искусства от связей с действительностью.

Значительную роль в создании фундамента, на котором в дальнейшем было воздвигнуто в США огромное здание «новой критики», сыграли так называемые «новые гуманисты» во главе с Ирвингом Бэббитом (1865—1933) и Полем Мором (1864—1937). Эти литераторы видели кризис современной буржуазной идеологии, но якорем спасения для них служили некие априорные и абстрактные «законы» художественного творчества. Откровенно реакционные взгляды Бэббита и Мора ничего общего с истинным гуманизмом, разумеется, не имели. Воюя против демократических тенденций в литературе, «новые гуманисты» приписывали появление таких тенденций в творчестве писателей XIX и XX вв. воздействию Руссо. Показательно, что Шелли, которого «новые гуманисты», по словам Гликсберга, осуждали «как наиболее руссоистского из английских романтических поэтов», был охарактеризован Бэббитом как «просто бессмысленный мечтатель» [18].

Идейные позиции «новых гуманистов», а во многом также Хьюнекера и Спингарна с полной очевидностью проявлялись в том, что все они весьма недоброжелательно воспринимали реалистические и демократические тенденции в литературе США начала нашего века. Даже буржуазный либерал Г. М. Джонс пишет, что «вся группа «гуманистов», несмотря на все их декларации во славу республиканских добродетелей, фактически выступала за возвращение к культуре, находящейся под контролем кучки аристократов» [19].

[15] *«The Achievement of American Criticism». Sel. by C. A. Brown. N. Y., The Ronald Press, 1954, p. 535.*

[16] *Там же, стр. 534.*

[17] *«Literary Opinion in America», p. 131.*

[18] *«American Literary Criticism», p. 41.*

[19] *H. M. Jones. The Theory of American Literature. Ithaca, N. Y., Cornell Univ. Press, 1965, p. 145.*

Напротив, важнейшей особенностью демократической литературной критики был сочувственный интерес к литературе, отражающей жизнь народа, создающей правдивые картины американской буржуазной действительности.

Разумеется, Борна, Брукса и Паррингтона (а также иных из их соратников, таких, как Мейси, например) объединяет не только искренний и горячий демократизм. Все они — активные поборники именно реалистического искусства (порою это даже принимало форму неоправданного отрицания романтиков XIX в.). Эти критики были убеждены, что сила литературы — в верном, а значит и сугубо критическом отражении жизни капиталистического общества.

Обширное наследие критика-демократа Ван Вик Брукса (а заодно Борна, Мейси и Паррингтона) рассматривается в специальной статье этого коллективного труда. Но некоторые общие соображения о крупнейших представителях демократического направления в литературоведении США первой половины нашего века здесь уместны.

О приверженности Борна реалистическому искусству, о его гуманизме и симпатиях к социализму свидетельствует хотя бы тот факт, что внимание критика привлекали прежде всего произведения Горького, Нексе, Драйзера. В высшей степени характерно замечание Борна, что ему не по пути с Америкой, которая стоит на старых позициях, и что он ждет воплощения своего идеала от социалистического государства — России.

В. Л. Паррингтон, автор «Основных течений американской мысли», продолжал развивать демократические традиции, идущие от просветителя и демократа Томаса Джефферсона, и поддерживал все демократическое в американской литературе. Так как его труд был закончен уже после Октябрьской революции, в условиях общего кризиса капитализма, исследователь смог угадать в творчестве современных ему американских писателей отражение глубинных процессов, происходящих в стране, где противоречия собственнического мира проявили себя особенно выпукло.

Тем не менее некоторые слабые стороны в творчестве Паррингтона резко бросаются в глаза. Хотя в 1928 г. критик писал: «Я был в немалой мере марксистом»[20], хотя его враждебность капитализму бесспорна, временами он ограничивался проповедью,— конечно, с поправкой на современность — идей Томаса Джефферсона: «...демократия в духе Джефферсона не представляется нам безнадежным делом»[21]. Нельзя не отметить и пренебрежение Паррингтона к эстетической природе литературы.

[20] *H. M. Jones. The Theory of American Literature, p. 143.*

[21] *В. Л. Паррингтон. Основные течения американской мысли, т. III. М., ИЛ, 1963, стр. 31.*

Все это, однако, не дает оснований отрицать ценность паррингтоновского наследия, как это делает, например, Р. Уеллек в книге «Концепции критики» (1963), утверждая, что паррингтоновский «социологический подход оказался чрезвычайно непривлекательным» для американских литературно-критических кругов «и породил относительно малое количество подлинно ценных работ» [22].

В канун империалистической войны 1914—1918 гг. Брукс разделял иллюзорные надежды, царившие тогда в кругах демократически и даже социалистически настроенных американцев, на почти безболезненное преобразование капиталистического общества в общество социальной справедливости. Вскоре, однако, перед критиком в какой-то мере раскрылось значение того кризиса, который охватил капиталистический мир в годы мировой войны и резко обострился после Октября 1917 года. Брукс стал виднейшим выразителем в литературной критике США духа замечательной, поистине новаторской американской прозы, драматургии и поэзии 20-х годов — периода взлета в стране литературы критического реализма. В значительно меньшей мере он осознал значение того, что внесло в творчество писателей США следующее десятилетие.

Брукс не сделался марксистом. И все же его историческая заслуга заключается в том, что с редким мужеством и благородной настойчивостью он воплощал в литературоведении осознанную враждебность к собственническому укладу, поддерживал американских писателей-реалистов и отбивал атаки реакционеров на основные гуманистические и демократические ценности, созданные литературой США за почти двухвековую ее историю.

Об идейных основах взглядов ведущих представителей американского демократического литературоведения XX в. с достаточной ясностью говорит, например, такое замечание Брукса в его предисловии к сборнику статей Борна: «Если наша литературная критика всегда склонна превращаться — раньше или позже — в критику социальную, то это, бесспорно, потому, что будущее нашей литературы и нашего искусства зависит от коренной перестройки общественного бытия, все составные элементы которого как бы объединены в стремлении помешать свободному росту духовной жизни...» [23].

И в 20-е годы для американского литературоведения была характерна острая борьба тенденций и направлений. В следующем десятилетии эти схватки приобрели еще более сложный и

[22] *René Wellek. Concepts of Criticism. New Haven, Yale Univ. Press, 1963, p. 305—306.*

[23] *«The Development of American Literary Criticism». Ed. by F. Stovall. Chapel Hill, Univ. of Carolina Press, 1955, p. 176.*

даже яростный характер. В 30-е годы на авансцену выходит марксистская критика. Тогда же окончательно сформировалось формалистическое, воинствующе антидемократическое, реакционное течение, известное под названием «новой критики».

Первые литературные периодические издания социалистического характера возникли в США в начале века. В 1911 г. был создан журнал «Мэссиз» — он возобновил свое существование под названием «Нью мэссиз» в середине 20-х годов. Во время «голодных тридцатых» марксистская мысль завоевала в США невиданное доселе признание как среди литературных критиков, так и в кругах читателей. Интерес к марксизму был характерен, в частности, для членов многочисленных «клубов Джона Рида», которые возникли в начале 30-х годов в разных городах США, объединяя широкие слои творческой интеллигенции.

Возвращаясь мыслью к «бурному десятилетию» в своих поздних книгах, Брукс писал, что в 30-е годы американских писателей призывали «выразить общественное сознание», выступить «за неодолимую реальность, за идею справедливости». Пришло время, читаем мы дальше, Лиги американских писателей, когда Хемингуэй произнес речь на конгрессе в зале Карнеги. «Я не могу забыть возбуждения, которое овладело нами, когда он появился на сцене...» [24].

В тридцатые годы творчество некоторых американских литературных критиков, тяготевших к марксизму, несло на себе тяжкий груз заблуждений вульгарно-социологического характера. Литературовед Ф. О. Маттиссен имел основания написать о книге Гренвилла Хикса «Великая традиция» — одной из наиболее заметных литературоведческих работ такого рода: «...ограниченность Хикса как критика порождена не одним лишь непониманием того, что искусство в состоянии обогатить человека в большей мере, нежели это ему кажется, но и неспособностью осознать, что искусство служит не только целям, которые он ему приписывает. Роль искусства нельзя целиком сводить к поддержке революционного дела...» [25].

Из трех наиболее заметных литературоведов тех лет, которые сотрудничали в «Нью мэссиз»,— мы имеем в виду Майкла Голда, Джозефа Фримена и Хикса,— только первый остался верен передовым убеждениям ко времени вступления США во вторую мировую войну. И все же вклад литераторов-марксистов в отечественную литературу 30-х годов огромен — они помогали многим американским писателям лучше понять социальную действительность и занять свое место в борьбе народа с силами

[24] *V. W. Brooks. From the Shadow of the Mountain. L., Dent and Sons, 1961, p. 2.*
[25] *F. O. Matthiessen The Responsibilities of the Critic. N. Y., Oxford Univ. Press, 1952, p. 198—199.*

реакции. В частности, критики марксистского направления сделали особенно много для того, чтобы съезды американских писателей — впервые в истории страны — стали реальностью.

Выступая на втором съезде американских писателей, состоявшемся в 1937 г., известный историк американской литературы Ньютон Арвин, тоже интересовавшийся тогда марксизмом, обратил внимание собравшихся на выдающееся значение простого, казалось бы, факта, что литераторы США собрались вместе «не только как граждане, как ответственные члены демократического общества, но и... как писатели, представители литературной профессии...» [26].

О плодотворности интереса марксистской критики к социальным проблемам сказал на том же съезде Каули. Да и Маттиссен не только критиковал книгу Хикса, но и назвал ее «очень ценной», ибо в «Великой традиции» литература представлена в связи «с основными силами американской истории» [27]. Во вступительной статье к сборнику материалов второго съезда американских писателей Фримен отметил, что «левое движение в литературе», получившее развитие в результате экономического кризиса 30-х годов, «помогло выявить такие стороны жизни американского народа, которые оставались раньше в тени, и познакомило американцев с новыми идеями» [28].

292895

Уже в 30-е годы наиболее реакционные критики активно выступали против марксистов и демократического литературоведения (причины враждебности подобных критиков США передовому литературоведению 30-х годов достаточно откровенно раскрыл И. Хоу, который в свое время заигрывал с марксизмом: «социальная критика 30-х годов» имела своей целью, по его словам, «прежде всего содействие развитию коммунистического движения» [29]). Однако борьба против всех прогрессивных идей в литературной критике США развернулась особенно широко после капитуляции гитлеровской Германии, в обстановке «холодной войны». В стране достаточно быстро создавалась обстановка гонений на демократические силы в литературе и, в частности, в литературоведении. При засилии маккартизма немногие критики, остававшиеся верными марксизму, были изолированы от широких кругов читателей. Левая печать, несмотря на выступления таких интересных критиков, как Ч. Хамболдт и С. Силлен, вынужденно сузила поле своей деятельности.

Своего рода объявлением войны всему передовому в литературе США были выступления в середине 40-х годов двух известных

[26] *«The Writer in a Changing World». Ed. by H. Hart. N. Y., Equinox Cooperative Press, 1937, p. 34.*

[27] *F. O. Matthiessen. The Responsibilities of the Critic, p. 189.*

[28] *«The Writer in a Changing World», p. 26.*

[29] *«Modern Literary Criticism». Ed. by I. Howe, N. Y., Grove Press, 1961, p. 15.*

Библиотека УГПИ гор. Ижевск

буржуазных критиков: Бернарда Де Вото и Лайонела Триллинга.

Книга Де Вото «Литературное заблуждение» (1944) представляла собой одну из первых в американском литературоведении попыток осудить почти всех писателей 20-х и 30-х годов за якобы чрезмерно критическое изображение Соединенных Штатов Америки. По словам Де Вото, «основная ошибка американской литературы периода между двумя войнами заключалась в том, что она не сумела объективно изобразить характер жизни в США»[30]. «Никогда, ни в одной стране, ни в какое другое время писатели не показывали столь неверно культуру своей страны, никогда они не ошибались столь единодушно...» И дальше: «... поскольку фальшивое творчество становится тривиальным творчеством, никогда еще литература не была столь тривиальна...»[31]. Автор напал и на критиков (прежде всего на Брукса), которые оказывали моральную поддержку американским реалистам межвоенных десятилетий — Льюису, Хемингуэю, Вулфу и другим.

Де Вото почти не скрывал политической подоплеки своих суждений о литературе. Он настаивал на том, что в 20-е годы общество в США было совсем не таким, каким рисовали его крупнейшие реалисты, — по его мнению, это «было самое радостное и энергичное общество в мире...»[32]. Ему были не по душе писатели и критики, которые симпатизировали новой России.

Прошло совсем немного лет, и издания архиреакционера Люса, а также другие органы буржуазной печати в США, подхватив аргументацию Де Вото, стали еще энергичнее выступать против американской реалистической литературы, готовя почву для появления писателей-«конформистов», откровенных апологетов американского капитализма.

С книгой Де Вото перекликалась статья Триллинга «Действительность Америки» (1945). Этот литературовед тоже предпринял атаку на прогрессивные явления как в художественной литературе, так и в критике США. В центре внимания автора два «злодея»—Драйзер и Паррингтон. Триллингу враждебна антикапиталистическая тональность реализма Драйзера, а в Паррингтоне он видит защитника этой обличительной литературы.

Известная уязвимость литературно-критических суждений Паррингтона уже отмечалась. И Триллинг занимал в определенной степени выигрышные позиции, обвиняя автора «Основных течений американской мысли» в эстетической узости, в пренебрежении к тем произведениям литературы, где мысль автора не

[30] *B. De Voto. The Literary Fallacy. Boston, Little, Brown, 1944, p. 25.*

[31] *Там же, стр. 167.*

[32] *Там же, стр. 165.*

выражена с ясностью «общественного документа». Но критик прошел мимо замечательных достижений Паррингтона, ибо отнюдь не был заинтересован в установлении объективной истины, видя в этом литературоведе и Драйзере политических противников. Паррингтон, говорит Триллинг, например, «не обладал большим умом», был лишен способности к «точному мышлению», «не производил сильного впечатления»[33]. Критику не по сердцу «либеральные интеллигенты», которые «относились к Драйзеру с доктринерской терпимостью»[34].

И в заключение он бросает «либеральной критике, прямо исходящей из учения Паррингтона», самое «страшное», с его точки зрения, обвинение. Она-де повинна в том, что Драйзер стал коммунистом — ведь писатель безусловно следовал логике «либеральной критики»[35].

Надо подчеркнуть, что хотя Триллинг в 30-е годы, как и многие другие исследователи, порой стоял на прогрессивных позициях, в дальнейшем он последовательно защищал крайне правые, по существу, маккартистские взгляды. Этого, впрочем, нельзя сказать о таких одаренных критиках и историках литературы, как Каули или Эдмунд Уилсон, хотя и они отдали дань (особенно Уилсон) крайне ретроградным политическим и эстетическим концепциям.

На смену повышенному интересу к социальным аспектам литературного творчества, которое проявлял Каули в 30-е годы, когда он сблизился с марксистами, в конце 40-х годов пришли, в частности, более чем сомнительные изыскания фрейдистского характера (в связи с творчеством Уитмена, например). Но все же Каули одним из первых в послевоенном американском литературоведении дал известный отпор претензиям «новых критиков», а в самое последнее время стал смело выступать за «реабилитацию» прогрессивной литературы 30-х годов.

Именно Каули в самый разгар «молчаливых» 50-х годов предупреждал об опасности для будущего литературы США господствовавших в литературоведении формалистических школ с их пренебрежением к общественному, идейному содержанию литературных произведений. Тот же Каули был, пожалуй, первым крупным американским критиком, который бросил вызов тем, кто хотел заставить читателей вычеркнуть из своей памяти творчество писателей «бурного десятилетия».

Перу Каули принадлежит ряд содержательных книг о литературе США XX столетия. Он же составил несколько антологий произведений виднейших американских писателей.

[33] *«The Stature of Teodore Dreiser». Ed. by A. Kazin and Ch. Shapiro. Bloomington, Indiana Univ. Press, 1955, p. 132.*

[34] *Там же, стр. 137.*

[35] *Там же, стр. 145.*

Уилсон — автор серии книг, говорящих о некотором его интересе к марксизму. Об этом в какой-то мере свидетельствует, например, одно из новейших исследований критика, посвященное литературе Канады. Но твердость философских взглядов Уилсону не свойственна. Зейбл не без основания говорит, что временами Уилсон следует по стопам Тэна, но вместе с тем в его творчестве звучат также мотивы «марксистские, фрейдистские и личные»[36]. В своей антологии «Пять подходов к литературной критике» У. Скотт фактически подтверждает это, называя критика «учеником» как Маркса, так и Тэна.

Э. Уилсон пользуется в США репутацией серьезного критика. Им издано много книг на самые разнообразные темы: о новейших американских писателях, о французских символистах, о литературе США периода Гражданской войны. Уилсон был другом некоторых крупных американских писателей (в частности, Фицджеральда) и помог выявить смысл некоторых эпизодов из их жизни. В его статьях и книгах можно обнаружить ценный материал, интересные мысли (оспаривая, например, Генри Джеймса, который никак не мог понять, как это Флобер осмелился поставить в центре своего известнейшего романа образ женщины, не обладавшей большими духовными задатками, Уилсон подчеркнул: величие произведений французского романиста «вытекало из того факта, что творчество Флобера представляло собою критику чего-то более значительного»[37], нежели его персонажи). Тем не менее о методологической цельности творчества Уилсона говорить не приходится.

Верное и заведомо нелепое сталкивается в сочинениях критика самым очевидным образом. Так, в книге «Рана и лук» (1961) Уилсон справедливо отмечал, что «все творчество Хемингуэя» представляет собою «критику общества»[38], но приписывал автору «Снегов Килиманджаро» «растущую враждебность к женщинам»[39] и находил в том же произведении элементы... «пошлых моральных позиций»[40]. В многократно перепечатывавшейся статье Уилсона «Историческая интерпретация литературы» (1941) не раз извращаются положения марксистской эстетики. В частности, критик настойчиво пытается сочетать марксизм с фрейдизмом. Он даже поднимает на щит фрейдистские мотивы в творчестве В. В. Брукса, от которых в дальнейшем решительно отказался сам автор: «Один из лучших известных мне образцов применения фрейдистского анализа в литературе — это книга В. В. Брукса «Мучительное испытание Марка Твена», в которой

[36] *«Literary Opinion in America»*, *p. 27.*
[37] *«Psychoanalysis and American Fiction». Ed. by I. Malin. N. Y., Dutton, 1965, p. 157.*
[38] *E. Wilson. The Wound and the Bow. L., Methuen, 1961, p. 215.*
[39] *Там же, стр. 212.*
[40] *Там же, стр. 214.*

Брукс использует случай из детства Твена в качестве ключа ко всей его творческой жизни»[41]. Встречаются у Уилсона и антисоветские выпады.

Уилсон и Каули — отнюдь не единственные влиятельные американские критики, взгляды которых представляют собой сочетание кое-каких элементов марксизма с фрейдизмом или с положениями «новой критики» и т. п. Р. Уеллек имел основания утверждать, что Кеннет Берк, например, «хочет сочетать семантику с марксизмом, фрейдизмом»[42] и с прагматизмом Дьюи.

Хотя Каули и Уилсон к началу 30-х годов были уже сложившимися литераторами, они оказались все же в ту пору более восприимчивыми к влиянию марксистских идей, чем, скажем, критик Альфред Кейзин, во время «грозового десятилетия» только начинавший свой путь в литературе. В дальнейшем Кейзин все более удалялся от передовых взглядов. Целью самой известной его книги «На родной почве» было подорвать доверие к левой литературе 30-х годов. Кейзин не без скепсиса отзывается о «новых критиках», он известен как исследователь «социологических» тенденций, однако этот литератор придерживается неопозитивистских воззрений и в политике выступает как дюжинный буржуазный либерал.

Позитивистские взгляды находят в творчестве американских критиков и историков литературы довольно разнообразное выражение. Многих исследователей такого рода объединяет стремление сохранить в какой-то степени социальные критерии при анализе литературных произведений.

Так, Г. М. Джонс, пользующийся немалым влиянием в академических литературоведческих кругах США, в предисловии к составленному им «Справочнику по американской литературе и ее фону, начиная с 1890 года» (1959) не без иронии говорит об «историке литературы», который, опасаясь, как бы чрезмерное «углубление в социальную историю» не заставило литературу «потерять свои эстетические краски», в конце концов создает догму, смысл которой сводится к тому, что «одни книги порождают другие книги, одни писатели приходят на смену другим, и разные стили сменяют друг друга как бы на основе некоего *внутреннего* (подчеркнуто мною. — *М. М.*) закона». Предупреждая от опасностей «чрезмерного социологизирования», Джонс тем не менее подчеркивает как «основополагающую истину» то обстоятельство, что «ни в какой другой современной стране связь между литературой и жизнью нации не носит столь тесного характера, как в Соединенных Штатах»[43].

[41] *«The Achievement of American Criticism»*, *p. 660.*

[42] *René Wellek. Concepts of Criticism, p. 325.*

[43] *H. M. Jones. Guide to American Literature. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1959, p. 3.*

В своей «Теории американской литературы» Джонс высмеивает «новых критиков», которые рассматривают литературу XIX в. просто как некий печальный антракт в развитии желаемых им литературных тенденций, антракт, отделяющий «метафизическую» поэзию XVII в. от творчества тех современных американских поэтов, которые являются верными поклонниками этой поэзии (Джонс имеет в виду по преимуществу поэтов-южан, являющихся одновременно и «новыми критиками»).

Известная степень сознания связи литературы с жизнью позволяет тем представителям американского литературоведения, в основе мировоззрения которых лежат позитивистские взгляды, выявлять некоторые важные черты литературного процесса. В этом плане показательна деятельность такого видного исследователя творчества Марка Твена, как Генри Нэш Смит, и некоторых его учеников, пытающихся в какой-то степени установить соотношение общественного развития и творчества величайшего сатирика США. Кейзин в свою очередь призывает современных американских писателей не проходить мимо социально-значимых фактов.

И все же связь искусства с жизнью Джонс, Кейзин, Смит и другие исследователи более или менее сходного образа мыслей понимают весьма ограниченно. В основе их мировоззрения — вера в безграничные потенции капитализма, в возможность безграничного совершенствования буржуазных порядков эволюционным путем, отрицание классовых противоречий и классовой борьбы и, разумеется, враждебность социализму. Все это сказывается на содержании и уже известного нам справочника Джонса.

В нем приведен, например, перечень важных американских книжных публикаций начиная с 1890 г. В список включены полупорнографический роман Г. Металиос «Пейтон Плейс», конформистские произведения С. Уилсона и Вука, книга о «сексуальном поведении мужчин», но там нет романа Фолкнера «Деревушка», Вулфа —«Домой возврата нет», Льюиса —«Кингсблад, потомок королей» и других значительных произведений американской литературы, проникнутых антибуржуазными настроениями.

Коренные различия между литературоведением либерально-буржуазным и демократическим наглядно проявляются, к примеру, в трактовке Джонсом творчества Паррингтона. Хотя в книге Джонса «Теория американской литературы» подчеркивается, что «подлинно великие критики действительно занимались общественными проблемами и действительно проявляли интерес к литературной истории»[44], и встречаются кое-какие одобрительные замечания о труде Паррингтона «Основные течения амери-

[44] *H. M. Jones. The Theory of American Literature, p. 185.*

канской мысли», автор явно не одобряет враждебного отношения критика-демократа к «гамильтоновской традиции». А ведь «гамильтоновская традиция», как известно, служит отчетливым выражением, даже символом капиталистического начала в американской социальной и духовной жизни — в противовес началу джефферсоновскому, фермерскому, народному.

Повторяем, Джонс и его единомышленники недовольны теми системами интерпретации американской литературы, которые «в основе своей» (как говорится в предисловии к изданию «Теории американской литературы» 1965 г.) «антиисторичны»[45]. Но в самой этой основополагающей работе Джонса нет больших идей, нет действительно исторического подхода к явлениям литературы. Для Джонса, Смита и их соратников характерно описание фактов литературной жизни без сколько-нибудь серьезной попытки понять объективные закономерности развития литературы в связи с социальной действительностью. Оправдывая собственнический строй, пороки которого вскрывают лучшие произведения современной литературы США, новейшие американские литературоведы-позитивисты делают шаг назад даже по сравнению со своими европейскими предшественниками. Американские исследователи, придерживающиеся неопозитивистских убеждений, в середине XX столетия обращаются к безобидным (с точки зрения интересов современного капитализма) сторонам учения Тэна и применяют их в своих трудах по истории литературы США.

Существует принципиальное отличие между суждениями о «новой критике» В. В. Брукса, с одной стороны, и Джонса, с другой, хотя исследователи как будто едины в своем отрицании формализма. Но если В. В. Брукс критикует формализм с демократических позиций, исходя из отрицания господствующих в США реакционных тенденций в общественной жизни, то у Джонса преобладает стремление сохранить буржуазные устои, а заодно и принципы академического литературоведения.

Показательно, что, анализируя в своей «Теории американской литературы» восприятие литературы США критиками XIX в. и уделяя внимание десяткам давно позабытых университетских учебников истории литературы, Джонс игнорирует демократическое литературоведение кануна Гражданской войны, даже некоторые, имеющие эпохальное значение, труды Уитмена о литературе США. Критики, подобные Джонсу, порою проводят изыскания, не лишенные познавательной ценности, знакомят читателей с интересным новым материалом, но, как правило, они не в состоянии достаточно глубоко понять историю США, богатую грозными социальными столкновениями, и оценить по достоинству накопленные страной литературные богатства.

[45] *Там же, стр. IX.*

В самые последние годы направления, в той или иной степени связанные с культурно-историческими традициями в литературоведении, вновь завоевали известные симпатии в академических кругах США. Однако первые пятнадцать лет после второй мировой войны прошли под знаком неоспоримого господства разных формалистических школ, а также фрейдизма, юнгианства и т. п.

Стремясь теоретически оправдать широкое развитие формализма в США в XX в., Р. Уеллек утверждает (и его взгляды на этот счет подхвачены многими литературоведами в разных странах), что модные идеалистические течения в критике явились «реакцией на позитивистскую науку XIX в.» [46]. Он забывает при этом, что в литературоведческой науке прошлого столетия были отнюдь не только позитивистские течения — существовала и марксистская, а также демократическая критика, которую Уеллек и его единомышленники обычно почти не замечают.

Мы упомянули о том, что интерес в США к рассмотрению литературы в связи с жизнью общества в наши дни сделался несколько более заметным (в особенности по сравнению с 50-ми годами). Было бы, однако, решительно неверно говорить, что формализм сегодня вытеснен из американского литературоведения. Откровенные формалисты по-прежнему пользуются за океаном огромным влиянием. У. Скотт, составитель антологии «Пять подходов к литературной критике» (1962), имел полное право декларировать, что, «без сомнения, наиболее влиятельный критический метод в наше время (в США. — *М. М.*) — это формалистический» [47].

Наиболее известная в США формалистическая школа — «новых критиков» — и возглавила в последние десятилетия (особенно начиная с 40-х годов) ожесточеннейшую борьбу сил реакции в критике и литературоведении против всех прогрессивных направлений и в первую очередь марксистского. Взяв на вооружение самое ретроградное в наследии неогуманистов, исходя из наиболее реакционных сторон воззрений главной опоры «новых критиков» в США — «южных аграриев» (склонных к идеализации Юга рабовладельческих времен), смыкаясь во многом с позициями явных сторонников средневековых религиозных взглядов, эти формалисты выступали и выступают как наиболее последовательные недруги всего передового в жизни и литературе страны.

Разумеется, нет оснований отметать буквально каждое суждение того или иного «нового критика». Даже такой упорный и последовательный противник этого течения, как В. В. Брукс, не

[46] *R. Wellek. Concepts of Criticism, p. 310.*

[47] *«Five Approaches to Literary Criticism». Ed. by W. S. Scott. N. Y., Collier Books, 1962, p. 179.*

раз отмечал ценность отдельных наблюдений, сделанных сторонниками «новой критики». Их призыв к «пристальному чтению» (close reading) [48], внимание к эстетическим сторонам художественного творчества, сами по себе, разумеется, заслуживают одобрения. Но суть дела в том, что «новые критики» по существу видят единственную функцию литературно-критической деятельности в анализе формы, принципиально отрицая смысл и ценность рассмотрения явлений искусства в связи с жизнью общества, с жизнью народа, с ходом исторического развития, отрицая критерий правдивости художественного творчества, самое обращение литературных критиков к содержанию художественных произведений — философскому, этическому, социально-политическому.

О близости взглядов «новых критиков» и реакционных воззрений литераторов, склонных видеть в аграрном прошлом рабовладельческого Юга своего рода поруганный идеал, свидетельствует, например, книга А. Караникаса «Труженики на ниве мифа» (1966). Так, автор подчеркивает, что для «аграриев» неприемлем Уолт Уитмен, ибо, по их убеждению, его творчество «отражает идеологию индустриальной демократии» [49]. Форма же стихов Уитмена отпугивает формалистов как «нетрадиционная». Караникас прямо говорит о постоянном сочетании «формализма в эстетике с реакционной социальной идеологией» [50]. Небезынтересно цитируемое автором суждение «нового критика» Роберта Хайлмена о том, что «либерально-демократически-прогрессивные взгляды», если следовать им убежденно, «вообще делают невозможным восприятие художественной литературы» [51].

Иные «новые критики», особенно исследователи поэзии, представляя себе литературу как сферу, совершенно автономную от жизни, от истории, ищут универсальные «ключи» к тайнам анализа художественных произведений.

Для поэта Джона Рэнсома, например, средством анализа поэзии служат понятия «текстура» и «структура». «Структурой» произведения критик считает содержание, которое поддается пересказу (вот почему научные сочинения обладают только «структурой»), а «текстура» — это ткань поэтического произведения, органической частью которой являются метафоры и т. д. Они, по Рэнсому, и делают поэзию поэзией.

Влиятельный в кругах американских «новых критиков» английский эстетик Ричардс выдвинул в качестве «ключа» к

[48] *Термин «close reading» неправильно переведен в русском тексте книги Р. Веймана «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения» (М., 1965) словами «закрытое прочтение».*

[49] *A. Karanikas. Tillers of a Myth. Madison, University of Wisconsin Press, 1966, p. 203.*

[50] *Там же, стр. 209.*

[51] *Там же, стр. 210.*

пониманию поэзии отличие между «референциальным значением» литературы и ее «эмотивным значением». Первое присуще всяким сочинениям, содержащим, так сказать, информацию, второе — принадлежность поэзии. Американец Аллен Тейт (еще один критик-поэт) акцентирует значение понятий: «экстенсия» и «интенсия». «Экстенсия» — это внешнее содержание стихов, а «интенсия» — эмоциональный заряд поэзии, стилистические фигуры и т. д. В результате сочетания «экстенсии» и «интенсии» возникает «тенсия», в которой и заключена суть поэтического произведения.

Несколько особняком стоит такой виднейший представитель «новой критики», как Клинт Брукс. Для него нет поэзии (и, пожалуй, литературы вообще) без иронии, парадокса. В своей известнейшей статье «Язык парадокса» (1942) К. Брукс, показывая на примере такого представителя «метафизической» поэзии, как Донн, а также Вордсворта, что свежесть и сила ряда стихотворений отчасти объясняются тем, что некоторым привычным понятиям и представлениям придается неожиданный смысл, исходит из следующей предпосылки: «...в определенном смысле парадокс — это специальный язык поэзии, присущий именно ей». И несколько ниже: «видимо, правда, которую хочет сказать поэт, может быть выражена только средствами парадокса» [52].

С такой позицией критика связана его склонность (как свидетельствует Дейчес, в общем воспринимающий «новую критику» положительно) превозносить «каждого поэта, близкого «символически-метафизической традиции» и принижать поэтов, которые этой традиции не следовали» [53]. Ведь прежде всего у английских «метафизических поэтов» К. Брукс и обнаруживает наилучшие образцы произведений, насыщенных парадоксами.

В работах перечисленных, а также и ряда других «новых критиков» встречаются порой отдельные интересные наблюдения в области формы художественных произведений. Упомянутые выше терминологические новации во многом были порождены, конечно, стремлением помочь читателю уловить различие между обычной и художественной речью, между языком науки и образным языком поэзии. Однако не только К. Брукс, но и почти все другие «новые критики» делают свои теоретические изыскания не столько орудием познания существа поэзии, сколько средством противопоставления «метафизической» поэзии, как якобы почти единственно ценной, всякому иному поэтическому творчеству. Даже Дейчес не без иронии отмечает, что К. Брукс, например, по существу обходит вопрос о том, «не требуется ли

[52] *«American Literary Criticism»*, p. 517.
[53] *«A Time of Harvest»*, p. 101—102.

от поэзии, чтобы в ней было что-то другое», помимо парадоксов, дабы она действительно стала поэзией» [54].

Один из типичных пороков «новой критики» — абсолютизация частных наблюдений. Поскольку эта школа решительно игнорирует связи художественного творчества с действительностью, такая абсолютизация встречается чрезвычайно часто.

Будучи сторонниками литературы для немногих (недаром Тейт осуждает все, что «окрашено массовым чувством» [55]), эти критики и литературоведение хотят сделать сферой деятельности избранных, рассчитывающих на внимание очень малого числа читателей. Прав Г. Хикс, когда он подчеркивает, что «в руках многих наставников «новая критика» превратилась в «новый педантизм»[56]. Работы «новых критиков» создают впечатление, будто «функция критики...—учить других критиков превращать критиков в изощренных анализаторов, которые ведут беседу только в собственном кругу, сменяя друг друга с бессмысленной академической последовательностью»[57]. Так суммирует Дейчес насмешливые высказывания о «новой критике» ее противников. Автор полагал, что читатели увидят в его словах просто шарж, но на самом деле он не столь уж утрировал, как ему казалось.

Американский критик Марк Шорер воплотил кредо отечественных формалистов в следующих словах: «Когда мы говорим о технике, мы говорим почти обо всем» [58]. И весьма показательно, что по существу К. Брукс полностью солидаризуется с Шорером. Недаром он утверждает, что «подъем современной критики представляет собой составную часть общей интенсификации изучения языка и символизма». Вообще развитие литературоведения в США последних десятилетий К. Брукс ставит в прямую зависимость от «развития семантики, символической логики», а заодно и «психологии Юнга и Фрейда» [59].

Здесь уместно, пожалуй, привести остроумное суждение американского критика-марксиста Г. Лероя о том, что одна из причин одностороннего акцентирования критиками-формалистами вопросов формы заключается в том, что они сплошь и рядом рассматривают жизнь как нечто «однообразное, неменяющееся, а потому в конечном счете не представляющее художественного интереса... Если... жизнь — просто повторение одного и того же, то в поисках нового, изменяющегося, непохожего, приходится, пожалуй, обращаться к технике» [60].

[54] *Там же, стр. 109.*
[55] *Там же, стр. 98.*
[56] *«Saturday Review», May 13, 1967, p. 29.*
[57] *«A Time of Harvest», p. 104.*
[58] *«The Achievement of American Criticism», p. 678.*
[59] *Там же, стр. 682.*
[60] *G. C. LeRoy. Marxism and Modern Literature. N. Y., The American Institute for Marxist Studies, 1967, p. 15.*

Важную роль в формировании «новой критики» сыграл крупный поэт и влиятельный литературный критик Томас Стернс Элиот (1888—1966), в чьих произведениях с большой рельефностью отразился духовный распад современного буржуазного общества. С годами реакционные тенденции в литературоведческой деятельности Элиота нарастали.

В последние десятилетия взгляды этого поклонника английской аристократии и церкви (американца родом) в какой-то мере сблизились с позициями тех американских поэтов и критиков-южан, которые, отрицая кое-что в культуре капиталистической Америки, пытались искать позитивные идеалы в аграрном прошлом южных штатов с их рабовладельческими традициями.

Еще в самых ранних работах Элиота, например в его статье «Традиция и индивидуальный талант» (1917), были выдвинуты некоторые положения, которые с тех пор не раз оказывались в центре внимания американского литературоведения.

Одно из них — утверждение решающей роли традиций в литературе. Противники «новой критики» настаивают — не без оснований — на том, что фактически Элиот пренебрегает лучшими традициями американской и мировой литературы. Из необозримого литературного наследия прошлых веков он избрал лишь ничтожную часть. Еще английский философ и литературовед Т. Хьюм, откровенный мракобес, оказавший на Элиота большое влияние, отвергал литературу Возрождения с ее гуманизмом, творчество романтиков-бунтарей, а также классический реализм. Во всяком оптимизме, во всякой вере в прогресс Хьюм видел нечто тупое и пресное. Вслед за Хьюмом и Элиот особенно ценил творчество «метафизических» поэтов и Драйдена. Гипертрофированную любовь к ним Элиот сумел внушить и своим последователям.

Разумеется, нет оснований спорить с Элиотом, когда он настаивает на том, что в поэзии есть место не только чувствам, но и разуму, когда он высоко оценивает иронию, игру ума («wit») или требует, чтобы основным для поэта было искусство, а не стремление запечатлеть единственно свое «я». Нельзя также отрицать несомненные художественные достоинства творчества ряда поэтов-«метафизиков».

Но для Элиота создания этих поэтов — вершина поэзии всех времен и народов. И одна из причин этого — религиозные мотивы, присущие «метафизической» поэзии. Ведь для Элиота и очень многих его соратников по «новой критике» религия — едва ли не начало всех начал. Критики-формалисты снова и снова выступают как активнейшие пропагандисты религиозных воззрений (любопытнейшие образцы этого обнаруживаются, например, в книге К. Брукса «Скрытый бог»). Небезынтересно, что чаще всего «новые критики» оказываются даже не сторонниками

неотомистских взглядов, а выступают в роли поклонников откровенно ретроградных религиозных догм.

Элиот пишет, например: «Нельзя избежать дилеммы: надо быть либо натуралистом (naturalist), либо поборником сверхъестественного. Если из слова «человеческий» исключить все, что дала человеку вера в сверхъестественное, то в конечном счете человека можно будет рассматривать как всего-навсего весьма хитрое, способное к приспособлению и злобное животное не очень больших размеров» [61]. Элиоту же принадлежит мысль о том, что с исчезновением идеи первородного греха герои поэзии и прозы становятся все менее реальными.

«Метафизическая» поэзия прославляется за «игру ума». Но примечательно, что поклонники иронической, полной парадоксов поэзии из лагеря «новых критиков» игнорируют творчество столь ироничного и «парадоксального» поэта, как Байрон. Не потому ли, что их не устраивает его воинствующее свободолюбие?

Широко известную декларацию Элиота: «Поэзия — это не поток эмоций, а уход от эмоций; это — не выражение личности, а уход от личности» [62], едва ли можно рассматривать просто как протест против субъективистских излишеств романтизма. Здесь чувствуется тяга к чуть ли не средневековой религиозности, к почти монашескому подавлению своего «я», к отрицанию прав личности, отрицанию гуманизма.

Поднимая на щит «метафизическую» английскую поэзию XVII в., и Элиот и его сторонники пытались (и пытаются) укрепить позиции современной модернистской литературы, воевали (и воюют) против реализма.

Разрывая связи между литературой и действительностью, критики-формалисты вовсе не придерживаются своего рода нейтралитета в вопросах общественной жизни. Нет, чаще всего они тяготеют к заведомо реакционным позициям в социальных вопросах. Убедительный пример тому дал не столь давно американский литературовед Лео Маркс, проанализировав выступления таких столпов ретроградной критики, как Элиот и Триллинг, на тему, казалось бы, далекую от актуальных вопросов современности — о книге Марка Твена «Приключения Гекльберри Финна».

Рассматривая этот роман, оба критика ставят в центре его образ реки, по которой плывут Гек и Джим. «Как Триллинг, так и Элиот,— отмечает Л. Маркс,— красноречиво говорят о реке как об источнике единства (произведения.—*М. М.*), и оба они называют реку богом. Мистер Триллинг говорит, что Гек— «слуга бога реки». Мистер Элиот выражается следующим образом:

[61] *«American Literary Criticism»*, *p. 131.*
[62] *«A Time of Harvest»*, *p. 96.*

«Река дает книге ее форму. Если бы не Река, то книга представляла бы собой только сумму приключений со счастливым концом» [63]. Что ж, на первый взгляд, Элиот и Триллинг всего-навсего предлагают метафору, позволяющую ярче оттенить большую роль реки в книге. Но Л. Маркс видит в чрезмерном внимании, уделяемом литературоведами образу реки, отход от правильного понимания великого произведения Твена.

Критик настаивает на том,— и он, конечно, совершенно прав,— что главную роль в «Приключениях Гекльберри Финна» играет мотив поисков свободы. То, что Гек помогает Джиму бежать из рабства, читаем мы, — «незабываемый момент американского опыта, и сразу же следует сказать: любую форму завершения путешествия (Гека и Джима.—*М. М.*), которая может свести на нет силу и достоинство его начального этапа, следует признать неудовлетворительной» [64]. Между тем в последние главы романа Твен вводит нечто фарсовое. Том, зная, что Джим уже свободен, разыгрывает целый спектакль «освобождения» негра по всем правилам приключенческой литературы. Гек же, безропотно выполняющий указания Тома, теперь кажется дурачком.

Как же воспринимают концовку книги Элиот и Триллинг? Оба они считают ее «более или менее удовлетворительной». По чисто формалистическим причинам. Так, Триллинг настаивает на «формальной пригодности» концовки, считая, что необходимо было свести на нет героическое начало в Геке, нужно было заставить его «отказаться от роли героя». Элиот же декларирует: «... правильно, что тональность конца книги возвращает нас к тому настроению, которое господствовало в завязке ее» [65] (то есть в главах, развивающих мотивы книги о Томе Сойере, где тема борьбы с рабством отсутствует).

Нет, решительно возражает Л. Маркс, это отнюдь не «правильно». Ведь в первых главах романа для Гека были незыблемы господствующие в его родном городке представления о добре и зле — он не возражал против рабского положения Джима. В дальнейшем же им овладело «настроение бунта, которое и царит в романе вплоть до нового появления Тома». Таким образом, настаивает литературовед, возвращение в конце романа «к настроениям начала книги» нельзя рассматривать просто как удачный композиционный прием. Это свидетельство «поражения Гека» [66]. И Л. Маркс обвиняет Элиота и Триллинга в том, что, поглощенные вопросами структуры, формы (прежде всего симметрии в композиции романа), они утеряли восприимчивость к вопросам социальным и нравственным.

[63] *«Discussions of Mark Twain». Ed. by G. A. Cardwell. Boston, Hearth, 1963, p. 76.*
[64] *Там же, стр. 73.*
[65] *Там же, стр. 77.*
[66] *Там же, стр. 78.*

Автор статьи приходит к важному выводу, что Элиот и Трилинг относятся с пренебрежением «к идее свободы», играющей такую большую роль в «Приключениях Гекльберри Финна». Ведь свобода, о которой говорится в этой книге, саркастически продолжает он, это отнюдь не столь близкая Элиоту свобода в «традиционном христианском понимании». Развивая свою ироническую мысль, критик указывает, что «Гек и Джим хотят освободиться не от тяжести личной вины и греха, но от социального угнетения» [67].

Л. Маркс заключает свою статью справедливым указанием на то, что критик не выполняет своих функций, «если соображения истинности он заменяет соображениями техники». И дальше следует многозначительный вывод: «Вполне возможно... что всепоглощающее внимание, которым пользуются ныне (в США. — *М. М.*) вопросы формы, связано с тенденцией, характерной не только для литературных кругов,— прятаться от трудных ответов на сложные вопросы политической морали... Ибо проблема, волновавшая Гека Финна,— проблема противоречия между лучшими его устремлениями и образом жизни, который окружение пыталось ему навязать,— является проблемой, в такой же мере стоящей перед нами, как и перед Твеном» [68].

Для «новых критиков» характерен интерес только к произведениям, созданным в более или менее далеком прошлом. Среди немногих их работ, касающихся современности, выделяется антология, составленная К. Бруксом и другим видным представителем «новой критики», романистом и поэтом Робертом Пенном Уорреном,— «Как научиться понимать художественную прозу» (1959). В этом сборнике есть верные замечания о литературе, о художественной манере тех или иных писателей, скажем, о том, что «сфера художественной прозы ...это мир людей, в существование которых веришь», или что сфера эта исключает «мир чистых абстракций» [69]. Привлекает внимание сопоставление новеллы Брет Гарта «Компаньон Теннесси» с чеховским рассказом «Тоска», где хорошо раскрыто превосходство русского писателя, «избежавшего сентиментализации материала» [70].

Однако К. Брукс и Р. П. Уоррен склонны трактовать проблемы отражения жизни в литературе весьма узко, избегая больших социальных обобщений. К примеру, анализируя рассказ Фолкнера «Роза для Эмилии», литературоведы подробно рассматривают портрет героини — женщины, оставившей в своем доме, на своей постели, труп давно умершего возлюбленного, но обходят молчанием кардинальный вопрос о том, как раскрыты

[67] *Там же, стр. 79.*

[68] *Там же, стр. 81.*

[69] *Cleanth Brooks, R. P. Warren. Understanding Fiction. N. Y., Appleton-Century-Crofts, 1959, p. 170.*

[70] *Там же, стр. 207.*

в этом произведении характерные черты американского Юга, стремящегося во что бы то ни стало сохранить в неприкосновенности сгнившие, страшные своей мертвенностью, старые порядки. Для составителей антологии «мир Хемингуэя» — это только «мир насилия и бессмысленности» [71]. Их не интересует конкретная социальная действительность, показанная писателем, они не видят эволюции его воззрений, того, что на определенном этапе Хемингуэй сумел осознать: на свете существует не только насилие, жизнь отнюдь не так бессмысленна, как ему иногда казалось. О попытках трактовать с формалистических позиций творчество других видных писателей США — от Твена до А. Миллера — рассказывается в других статьях данного сборника.

Современный формализм в Америке принимает разнообразные обличия. Так, уже много лет выступают в роли своего рода оппонентов «новой критики» представители так называемой чикагской школы (Р. Крейн, Е. Олсон и др.). Порой они подмечают уязвимые стороны своих более известных соратников. Но, как говорит У. Скотт, споры между «новыми критиками» и «чикагцами» — это «фактически семейная ссора» [72]. И для тех и для других «социальный, моральный, философский и биографический материал» [73] не имеет существенного значения при анализе литературных произведений.

В последние годы виднейшее место в формалистическом литературоведении США стал занимать так называемый структурализм, который проявляется в работах Р. Якобсона, а также других заведомых американских формалистов, как бы они себя ни называли. Опираясь по большей части на лингвистические исследования, американские структуралисты пытаются свести все изучение литературы к выявлению некоторых лингвистических закономерностей, привлекая для анализа весьма ограниченный литературный материал.

Теснейшее духовное родство американских структуралистов с «новой критикой» бесспорно. Именно такому виднейшему деятелю из «новокритического» лагеря, как Р. П. Уоррен, принадлежит мысль (высказанная в его широко известном эссе «Поэзия чистая и нечистая» — журнал «Кеньон ревью», весенний номер, 1943 г.), что поэзия «зависит от системы взаимоотношений — структуры, которую мы и назовем стихотворным произведением» [74].

Разумеется, нельзя оспаривать целесообразность и необходимость исследований структурных особенностей явлений литературы, но таких исследований, в основе которых — правильное

[71] *Cleanth Brooks, R. P. Warren. Understanding Fiction. N. Y., Apoleton-Century Crofts, 1959, p. 308.*

[72] *«Five Approaches to Literary Criticism», p. 182.*

[73] *Там же, стр. 182—183.*

[74] *Там же, стр. 181.*

понимание социального смысла художественных произведений. Между тем американские «структуралисты» верны основополагающему принципу формалистов из лагеря «новой критики»— отказу от историзма, от рассмотрения литературы в ее связях с действительностью. Как показывает, например, А. Караникас, Тейт, выступая сторонником «структуралистской критики литературы», «решительно осуждает исторический подход»[75] к литературе. У. Скотт подчеркивает, что для «новых критиков» выявление «структуры» в литературной сфере по сути дела не связано с «социальными условиями, таящимися за произведением, моральными соображениями и т. д.»[76], ибо все это обычно рассматривается как нечто «внешнее» по отношению к анализируемому произведению. Что же представляет собой структуралистское изучение художественного произведения, если исходить из позиций такого, например, столпа американского формализма, как уже известный нам Клинт Брукс? По свидетельству «Энциклопедии поэзии и поэтики» (1965), для К. Брукса «стихотворение... это в основе своей структура парадоксов»[77]. По словам Р. Уэллека, К. Брукс «анализирует стихи как структуры тенсий, парадоксов и ироний»[78]. Вот и все...

Структурализм, для которого характерно стремление механически переносить чисто лингвистические методы анализа в литературоведение, производить анализ отдельных элементов формы в герметически изолированном произведении, взятом вне литературного процесса и в отрыве от содержания (вместо изучения подлинной структуры произведения как идейно-художественного целого), очень популярен в академических кругах США. За океаном выходит в свет немало исследований по части «структуры», фактически лишенных всякого истинного смысла.

Примером может служить хотя бы «структуралистская» работа об Уолте Уитмене известного американского историка литературы Джеймса Миллера младшего. Показательно, что во вступительных замечаниях к своему исследованию, названному «Критический путеводитель по «Листьям травы», автор провозглашает, что его интересуют только проблемы *структуры* отдельных поэм и стихотворений Уитмена и его книги в целом. «Я не буду,— говорит литературовед,— искать причин появления этого тома стихов в экономической, социальной и политической сферах». Он не хочет рассматривать «Листья травы» как автобиографию или даже как «основу для размышлений о жизни»[79].

[75] *A. Karanikas. Tillers of a Myth, p. 196.*

[76] *«Five Approaches to Literary Criticism», p. 181.*

[77] *«Encyclopedia of Poetry and Poetics». Ed. by A. Preminger, Princeton, Princeton University Press, 1965, p. 812.*

[78] *R. Wellek. Concepts of Criticism, p. 62.*

[79] *J. E. Miller A Critical Guide to Leaves of Grass. Chicago, University of Chicago Press, 1957, p. VII.*

Что реально получилось из попыток Миллера создать «Критический путеводитель» по Уитмену, замыкаясь в кругу проблем «структуры», понимаемых на формалистический лад, показано на стр. 86—92 настоящей книги. Сейчас скажем только, что результаты структуралистских экспериментов этого литературоведа своей произвольностью и неоправданностью выделяются даже среди других формалистических опусов американских исследователей поэзии.

Плодотворное изучение литературы как явления, как процесса невозможно, разумеется, без раскрытия связей между литературой и жизнью, общественным развитием, историческим бытием народа. Академик М. Б. Храпченко справедливо подчеркивает, что «в области сравнительного и типологического изучения литературы применение методов современного структурализма не дало никаких ощутимых результатов» [80]. Ведь основа структурализма, практикуемого в США,— формализм, доведенный до крайности, воинствующий антиисторизм.

Стоит отметить, пожалуй, что в сборнике, изданном в Гааге в связи с шестидесятилетием Р. Якобсона, Р. Уеллек охарактеризовал этого исследователя именно как формалиста. «Формалистическая точка зрения,— пишет Уеллек,— была ввезена в Чехословакию главным образом через посредство Романа Якобсона» [81]. Эта «точка зрения», поясняется чуть выше, получившая развитие в начале XX в. «повсюду на западе», есть «антиисторическая точка зрения в критике» [82]. Вызывающее пренебрежение ко всему, что объединяет явления литературы и мир реальных людей, характерно и для представителей многих других идеалистических течений в современном американском литературоведении, хотя иные из них и полемизируют с «новыми критиками». Здесь нужно назвать, в частности, фрейдистов.

Одним из ранних пропагандистов иррационалистических фрейдистских идей в литературной критике США был Л. Льюисон, автор книги «Экспрессия в Америке» (1932). А Триллингу принадлежит такая декларация о значении фрейдизма для эстетики: Фрейд сделал «больше для нашего понимания искусства, нежели какой-либо другой писатель со времени Аристотеля» [83]. Определенную дань фрейдизму отдали, как мы уже знаем, и М. Каули, и Э. Уилсон. В 50-х годах И. Малин построил целую книгу о Фолкнере на тезисе о решающей роли фрейдистских мотивов в творчестве этого писателя. Вопросу об отражении в фолкнеровском творчестве социальной действительности в ней нет места. С Малином перекликается и К. Коллинс, который обна-

[80] *«Вопросы литературы», 1968, № 2, стр. 65.*
[81] *«For Roman Jakobson». Comp. by M. Halle. The Hague, Mouton, 1956, p. 658.*
[82] *Там же, стр. 657.*
[83] *L. Trilling. The Liberal Imagination. N. Y., Viking Press, 1950, p. 161.*

руживает в романе «Шум и ярость» лишь иллюстрации к фрейдистским схемам.

О том, что фрейдизм в литературоведении (мы, разумеется, не вдаемся в проблему ценности некоторых наблюдений и советов Фрейда для медицинской науки и практики) используется прежде всего для того, чтобы оторвать литературу от действительности, чтобы свести на нет ценность того, что литература говорит о жизни общества, с полной откровенностью сказал Ч. Аллен, автор статьи «Марк Твен и совесть» (она включена в составленную И. Малином антологию психоаналитических статей на литературные темы). Исходя из того очевидного факта, что «родители... оказывают влияние на детей» (впрочем, автор имеет в виду прежде всего влияние психопатологического характера), Ч. Аллен приходит к ничем не подтвержденному выводу, что обычно родительское «влияние» больше «помогает понять писателя и его творчество, нежели все другие виды влияний, вместе взятые» [84].

Обращаясь непосредственно к Твену, автор статьи пытается вывести решительно все в мировосприятии и искусстве этого писателя из факта размолвки между юным Клеменсом и его отцом (будущему писателю было только двенадцать лет, когда умер Клеменс старший). Если В. В. Брукс в своей книге «Мучительное испытание Марка Твена» акцентировал роль матери в жизни Твена (напоминаем, что позднее критик решительно отказался от своих фрейдистских изысканий), то Аллен не только пытается воскресить былые заблуждения автора этой книги, но и вносит, как ему кажется, существенную поправку в бруксовский тезис — дело, мол, в пагубном влиянии не матери, а отца.

Примерами применения фрейдистской методологии в литературоведении могут служить также некоторые работы Ричарда Чейса об Уитмене и Мелвилле (по Чейсу, болезнь ноги, которой страдает герой «Тайпи», — свидетельство «символической кастрации» [85], жертвой которой стал этот человек) и Л. Фидлера. Конкретный материал о фрейдистской интерпретации творчества некоторых классиков американской литературы читатель найдет в ряде статей в этой книге.

У многих, если не у большинства, американских литературоведов фрейдистские мотивы переплетаются с влечением к методологии, восходящей к К. Юнгу, с поисками мифов и «архетипов» в прошлом народа, якобы нашедших отражение в литературе. Разные критики вкладывают в понятие «мифа» различное содержание. Р. Уеллек с оправданной насмешкой говорит, что даже путешествие Гека с Джимом вниз по Миссисипи называют «мифом». Любую истину, которая общепринята в данном обще-

[84] *«Psychoanalysis and American Fiction», p. 140.*
[85] *Там же, стр. 112.*

стве, продолжает критик, можно трактовать как «миф». «Понятие «миф» может быть просто синонимом идеологии» [86].

В последние годы своей жизни Р. Чейс был известен главным образом своей трактовкой американской литературы в духе правоверного фрейдизма и симпатиями к экзистенциализму. Но он же в прошлом был одним из самых видных представителей юнгианской, неомифологической школы в американском литературоведении. Его книга «Жажда мифа» (1949) содержала такую декларацию: «Я нахожу основания для надежды в моем убеждении, что поэзия — это примитивное фундаментальное порождение человеческого сознания и что всюду, где она появлялась, она вступала в борьбу с предрассудками людей и с тягой к исключительности, чтобы трансформироваться в миф» [87]. Это дало основание одному критику заявить, что Чейс видел «во всей настоящей поэзии форму мифа» [88].

Любопытно, что Чейс опирался при этом на Т. С. Элиота, который писал, что «мифологический метод» в состоянии сделать «современный мир обиталищем искусства» [89]. О том, что Элиот сыграл немалую роль в развитии неомифологических тенденций в американской критике, говорится в «Энциклопедии поэзии и поэтики». Мы читаем: «... элиотовский синтез антропологии, христианской мистики, а также греческой и индусской метафизики» — один из «виднейших примеров поэтического возрождения мифа и нового использования в современной поэзии философских и религиозных возможностей мифического опыта» [90].

В основе неомифологической критики лежит стремление доказать, что современный человек строит свою жизнь и искусство, опираясь на бессознательное коллективное начало, идущее из древности, что во всей литературе находят отражение некие доисторические элементы познания, запечатленные в мифах. По словам У. Скотта, основоположники неомифологического литературоведения призывали «критиков изучать литературу в надежде обнаружить в ней существование глубинных мифологических элементов». А критик С. Х. Холман сказал о художнике слова так: это, мол, «шаман, создатель мифов, воплощающий бессознательную, первобытную истину» [91].

Б. Л. Сучков в статье «Роман и миф» обоснованно пишет: «Обращение к мифу в нереалистическом искусстве двадцатого века не было вызвано стремлением подхватить и развить применительно к условиям нашего времени героизирующую традицию мифа как одного из важнейших порождений народного духа.

[86] *R. Wellek. Concepts of Criticism, p. 335.*
[87] *R. Chase. Quest for Myth. Baton Rouge. Louisiana State University Press, 1949, p. 131.*
[88] *«A Time of Harvest», p. 106.*
[89] *R. Chase. Quest for Myth, p. V.*
[90] *«Encyclopedia of Poetry and Poetics», p. 541.*
[91] *«Five Approaches to Literary Criticism», p. 249.*

Обращение это связано прежде всего с ослаблением познавательных возможностей и способностей искусства, что характерно для современного буржуазного сознания в целом» [92].

Кризис буржуазной мысли сказался в работах современных американских литературоведов неомифологического направления самым очевидным образом. Эти исследователи стремятся, как правило, содействовать развитию модернистского искусства, а творчество великих реалистов прошлого интерпретируют таким образом, чтобы завуалировать истинный смысл их художественных произведений, чтобы помешать читателю увидеть новаторскую познавательную и эстетическую сущность лучших созданий писателей США. Критики из неомифологического лагеря исходят из неверия в возможность прогрессивного развития человечества, по существу настаивают на том, что люди якобы обречены без конца снова и снова повторять уже пройденные этапы своей жизни на земле.

В одной из новейших американских литературно-критических антологий — У. Скотта неомифологический подход фигурирует в качестве одного из пяти главных «подходов к литературной критике» (наряду с моральным, психологическим, социологическим и формалистическим). В антологии Б. Олдси и А. Льюиса в качестве наиболее заметных «неомифологических» критиков, занимающихся в США американской литературой, названы уже известный нам Чейс, а также Ф. Юнг (автор небольшой книги о Хемингуэе, в которой чувствуется влияние Фрейда) и тот же Фидлер, реакционный литературовед, в книгах которого можно найти заимствования у разных поклонников иррационализма.

Если Ф. Юнг пытается трактовать в неомифологическом духе американскую литературу начала XIX в., то Фидлер совершает поистине цирковой «неомифологический» трюк на материале творчества Марка Твена. В его эссе о Геке и Джиме, многократно перепечатывавшемся в антологиях литературно-критических работ в США, проводится мысль о том, что отношения главных героев «Приключений Гекльберри Финна» отражают американский «миф» о дружбе двух мужчин и что в основе этого мифа — неосознанное... гомосексуальное влечение.

Нельзя отказать в проницательности У. Скотту, сказавшему следующее: «Как бы успешно или неуклюже ни осуществлялись тотемические (или архетипические) исследования, совершенно очевидно следующее: они отражают характерную для современности (читай: для буржуазных исследователей.— *М. М.*) неудовлетворенность научным представлением о человеке как о существе... рациональном...» [93].

[92] *«Иностранная литература», 1968, № 4, стр. 230.*
[93] *«Five Approaches to Literary Criticism», p. 251.*

Да, нетрудно понять горечь, с которой Г. М. Джонс заметил в середине 60-х годов, что он не хочет видеть в американской республике только выражение «идей... Зигмунда Фрейда и Карла Юнга» [94].

В значительной мере к неомифологической школе примыкает и символистское направление в литературоведении США. Джонс, например, говорит о существовании в американской литературной науке течения, которое «частично психоаналитично по своему происхождению, а частично опирается на некоторые элементы антропологической теории», причем течение это «не столько интересуется очевидным смыслом литературного текста, сколько бессознательным выражением примитивной творческой энергии в качестве мифа и символа» [95].

Среди немалого числа американских исследователей, которые видят свою основную задачу в выявлении символического смысла литературных образов, к числу наиболее известных принадлежат Ч. Файдельсон, автор книги «Символизм и американская литература» (1953) и К. Бейкер, создатель ряда работ о Хемингуэе. Характеризуя позиции Файдельсона, Уеллек сказал, что для символистов «литература — это словесная конструкция, едва ли имеющая какое-либо отношение к непосредственной социальной действительности» [96]. По К. Берку, произведение литературы — это «символический акт» [97]. А. Р. Блекмар видит в языке — «жест», причем «термин этот объединяет символ и выразительность» [98].

Касаясь работ К. Бейкера, покойный И. Кашкин подчеркивал, что представители «модной сейчас в США символистской школы... непомерно и неправомерно раздувают значение образов у Хемингуэя, возводя их до аллегорий и символов». Примером искажения критиками этой школы смысла произведений Хэмингуэя может служить, например, трактовка Бейкером романа «Прощай, оружие!» как воплощения через образ горы «всего возвышенного», а через образ равнины — «всего низменного» [99].

Известно, что сам Хемингуэй выступил с протестом против интерпретации его повести «Старик и море» в символистском духе (американский критик М. Бэкман, например, даже назвал лодку рыбака Сантьяго символом креста, на котором был распят Христос). Писатель сердито заметил, что «не существует такой хорошей книги, в основе которой были бы заранее придуманные символы... Я пытался, — сказал Хемингуэй, — изобразить на-

[94] *H. M. Jones. The Theory of American Literature, p. X.*
[95] *Там же, стр. 199.*
[96] *R. Wellek. Concepts of Criticism, p. 334.*
[97] *Там же, стр. 325.*
[98] *Там же, стр. 326.*
[99] *И. Кашкин. Эрнест Хемингуэй. М., «Художественная литература», 1966, стр. 262.*

стоящего старика, настоящего мальчика, настоящее море, настоящую рыбу и настоящих акул» [100].

Обсуждая сочинения Л. Фидлера, Б. Олдси и А. Льюис подметили, что в своих новых работах он как будто начал уходить «из сферы мифологических исследований, готовясь прыгнуть через пропасть прямо в область экзистенциализма» [101]. Что ж, в этом нет ничего удивительного, пропасти здесь на самом деле не существует. Фрейдизм и неомифологическая школа с их иррационалистическими основами имеют много общего с мироощущением американских экзистенциалистов.

Недаром именно Чейс и Фидлер — какие бы оттенки ни были присущи их идеалистическим литературоведческим воззрениям на тех или иных этапах духовной эволюции этих критиков — на протяжении очень многих лет после второй мировой войны возглавляли деятельность многочисленных американских уитменоведов, которые пытались переосмыслить все творчество Уолта Уитмена в экзистенциалистском духе, изображая жизнеутверждающее, светлое, человеколюбивое, подлинно народное творчество великого поэта как воплощение идеи смерти и ничтожества человека.

В своей книге «Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе» (1965) американский критик-марксист Сидни Финкелстайн показал, сколь большое влияние оказывает на литературу США эта философия. Нам, правда, представляется, что Финкелстайн порой преувеличивает воздействие экзистенциализма на творчество писателей США. Но нельзя отрицать, что, как пишет А. Аникст, автор предисловия к русскому изданию книги, «проблема одиночества человека перед лицом враждебных социальных сил и в обществе себе подобных занимает одно из центральных мест в американской литературе XX в.» [102] и что, по словам самого Финкелстайна, «отчуждение стало в значительной мере не только предметом творчества американских писателей, но и манерой, стилем письма» [103].

Чрезвычайно важно, конечно, что Финкелстайн глядит на мир и литературу отнюдь не с экзистенциалистских позиций. Критика нельзя «назвать человеком, который живет в обществе в качестве «постороннего лица», «аутсайдера» [104]. Напротив, Финкелстайн написал свою книгу именно потому, что он верит в будущее людей. Исследователь хочет предупредить американ-

[100] *C. Baker. Hemingway. Princeton, Princeton University Press, 1956, p. 323.*

[101] *«Visions and Revisions in Modern American Criticism». Ed. by B. S. Oldsey and A. O. Lewis Jr. N. Y., Dutton, 1962, p. XXXVII.*

[102] *Сидни Финкелстайн. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. М., «Прогресс», 1967, стр. 14.*

[103] *Там же, стр. 260.*

[104] *Там же, стр. 312.*

ских писателей, что, «отказываясь от настоящего, они сами лишают себя будущего» [105], ибо он убежден, что «раны», от которых страдает его родина, излечимы.

Совсем иное характерно для Фидлера и других критиков в США, выступающих в литературоведении именно с экзистенциалистских позиций. Вот лживо-кокетливое и несомненно реакционное суждение Фидлера о жизни и художнике: «В конце концов, негативист это не нигилист, ибо он утверждает пустоту. Усвоив перспективу бессмысленности существования, он... решает... выразить абсурдность, которую ощущает, чтобы знать ее и чтобы ее знали другие» [106].

А разве не из тех же позиций исходит американский критик Р. Костелянец, когда он объявляет главными достижениями американской литературы последнего двадцатилетия прежде всего «расцвет театра абсурда, возникновение романа абсурда...» [107]?

Бесспорно, экзистенциалистской является также позиция критика У. Баррета, о котором упоминает Финкелстайн. Баррет убеждает читателя, что даже «современные достижения науки» подрывают «унаследованный нами рационализм... наш разум не может дать гарантии, что в корабле не появятся новые течи». Всюду, по Баррету, царит «человеческая неуверенность» [108].

Более сложную позицию в отношении экзистенциализма занимает такой серьезный буржуазный критик, как Чарлз Гликсберг. С одной стороны, ему не чуждо понимание величия оптимизма Уитмена. С другой же — он прямо или косвенно признает многое в экзистенциалистской философии. Ведь теперь, по Гликсбергу, «взяло верх убеждение, что не существует такая вещь, как правда. Человек — это ничто...» [109], и «чем выше писатель, тем глубже он осознает неопределенность и иронический характер существования» [110].

Автор даже признает оправданность невнимания «современного писателя к индивидуализированным характерам, поскольку он больше не верит в их реальность» [111]. В других местах книги звучат все те же мотивы: «Современный человек ощущает себя... опустошенным человеком, потерявшим способность чувствовать» [112]. «Современный писатель имеет дело с труднейшей

[105] *Сидни Финкелстайн. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. М., «Прогресс», 1967, стр. 317.*

[106] *Ch. I. Glicksberg. The Self in Modern Literature. University Park, Pa, The Pennsylvania State University Press, 1963, p. 175.*

[107] *«On Contemporary Literature». Ed. by R. Kostelanetz. N. Y., Avon Books, 1964, p. XXVII.*

[108] *С. Финкелстайн. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе, стр. 309—310.*

[109] *Ch. I. Glicksberg. The Self in Modern Literature, p. 175.*

[110] *Там же, стр. 176.*

[111] *Там же, стр. 178.*

[112] *Там же, стр. 184.*

задачей изображения личности, которая как будто потеряла всякую реальность...» [113].

Экзистенциалистские мотивы пронизывают и известную книгу о современном американском романе Ихаба Хассана «Мятежная невинность» (1961).

Совершенно очевидно, что экзистенциалистское литературоведение не позволяет читателю увидеть верную и цельную картину ни жизни, ни литературы США.

Философская основа воззрений критиков фрейдистского, неомифологического, «новокритического», символистского и других подобных им направлений — это, разумеется, субъективный идеализм, идеи, идущие, в частности, от Бергсона и Ясперса. Эти критики воюют с реалистическими тенденциями в литературе США, вольно или невольно содействуя развитию в ней модернистских течений.

Правда, даже в работах заведомых формалистов или представителей иных чуждых реализму школ американского литературоведения порою встречаются справедливые замечания, интересные наблюдения, а изредка и элементы историзма. Но для этих критиков характерна неспособность видеть в творчестве больших писателей отражение народного начала в жизни и глубинных процессов, происходящих в стране. Все это мешает им увидеть за частностями главное и должным образом воспринять ценность американского классического литературного наследия, а также лучшего в современной литературе США. В результате и бесспорно даровитые американские литераторы, обладающие известной чуткостью к явлениям художественной жизни, оказываясь в тенётах ложных литературоведческих построений и догм, лишают себя возможности создавать труды, соответствующие их творческим задаткам.

Даже Р. Уеллек, встревоженный тем, что творится ныне в американском литературоведении, в своей книге «Концепции критики» восклицает в тоне отчаяния: «Если мы... прислушаемся к звучащим совсем по-разному языкам в новой Вавилонской башне, то невольно нами с новой силой овладеет чувство растерянности и непонимания» [114].

Есть в современной американской критике направление, отличительной чертой которого служит как будто чуждость чувству растерянности. Налицо «оптимизм» — хотя бы сдержанный. Но этот оптимизм насквозь фальшив. Мы имеем в виду направление, которое можно, пожалуй, назвать конформистским. Имеется немало американских литературоведов — упомянем хотя бы Л. Кларк, Л. Бадда, М. Шорера, В. Сванберга,— которые исходят из того, что в США все ладно, что американская действи-

[113] *Там же, стр. XI.*

[114] *R. Wellek. Concepts of Criticism, p. 341.*

тельность куда более привлекательна, нежели ее изобразили многие писатели. Эти последователи Де Вото и Триллинга достаточно грубо обличают художников слова, критически воспринимающих буржуазный мир.

Естественно, что литературоведческий конформизм служит в самой прямой форме властям предержащим.

Гораздо более тонкий образец конформизма мы находим в книгах, подобных исследованию Маркуса Клайна «После отчуждения» (1964). Клайн говорит немало хорошего о писателях прошлого (в частности 30-х годов), которые чувствовали себя «отчужденными» от сил, господствующих в американском обществе. Что же касается современных писателей, сообщает нам критик, то они пришли к выводу о необходимости «аккомодации» к status quo, к хозяевам Америки. Клайн как будто скорбит по этому поводу, но все же признает такую аккомодацию естественной и необходимой. Он за литературу, которая находится «между крайностями несложного нигилизма и слабой надежды»[115], и объявляет «роман протеста» (то есть именно роман 20-х и 30-х годов) устаревшим и даже лживым.

Таковы некоторые заметные черты литературоведения США нашего времени. Вот как реагируют видные представители современной американской критики на существенные явления литературы США.

Да, многое изменилось в критике и литературоведении США за последнюю четверть века.

Обстановка, создавшаяся в американском литературоведении сразу же после завершения второй мировой войны, нашла своеобразное и, может быть, особенно рельефное выражение в творчестве (а также трагической личной судьбе) Ф. О. Маттиссена (1902—1950). Маттиссен — наиболее выдающийся представитель того поколения американских литературных критиков-демократов, которое достигло зрелости в 30-е годы. Унаследовав многое от Борна, Брукса и Паррингтона, он оказался в 40-е годы одним из немногих американских литературоведов, которые повернули тогда не вправо, а влево, все более приближаясь к марксизму (о творчестве Маттиссена см. стр. 225—227). Но создавшаяся в США обстановка — нарастание маккартистских тенденций — заставила его покончить с собой в расцвете творческих сил.

Против явлений обскурантизма в литературной критике США воевал в 40-е годы, конечно, не только Маттиссен. В. В. Брукс не раз показывал в своих трудах, что мировоззренческие основы «новой критики» враждебны гуманизму. Опровергали мракобесов от литературоведения М. Гейсмар и Каули. За пере-

[115] *Marcus Klein. After Alienation. Cleveland, World Publishing, 1964, p. 296.*

довую литературу боролись и немногочисленные американские литературоведы-марксисты.

Но все же прогрессивные тенденции в ту пору никак нельзя было назвать ведущими. Литературное приложение к газете «Таймс» (Лондон) свидетельствует, что «новая критика» доминировала в США в 40-е годы (и на протяжении последующего десятилетия). А что это значило на практике, В. В. Брукс убедительно показал, исходя из собственного печального опыта. «Я сделался,— писал он,— как бы инфракрасным человеком, оставшимся жить в ультрафиолетовую эпоху, и те, кому подобные тенденции не по вкусу, перестали меня читать» [116].

В 50-е годы «ультрафиолетовые» тона стали еще более густыми. О том, какой климат царил тогда в американском литературоведении, говорит хотя бы следующее: почти все авторы новейших исследований о крупных американских писателях, критически воспринимавших современность, начинают свои труды с неизменной ссылки на тот факт, что еще совсем недавно литературоведы в США пренебрегали этими классиками литературы или же искажали смысл их творчества. Так, в сборнике статей «Вместе с солнцем» (1960), посвященном анализу воздействия уитменовской традиции на некоторых американских и английских писателей, мы читаем, что традиция, связанная с именем Уитмена, не соответствует канонам современных «ортодоксов», в результате чего «подлинная сущность поэта воспринимается искаженно» [117]. Ш. Гребстин, автор книги о Синклере Льюисе, опубликованной в 1962 г., отмечает, что и от этого писателя «литературная мода отвернулась» [118]. Литературная репутация Драйзера, пишет журнал «Нью-Йорк ревью», «после его смерти находилась на низком уровне» [119].

Маккартизм научил многих американских исследователей подчинять свою литературную работу конъюнктурным соображениям. В трудах литературных критиков и историков литературы не раз сказывалось опасение, как бы творчество того или иного американского писателя не помогло укрепить идейные позиции... советских людей и американских коммунистов. Вот почему В. Сванберг, автор изданной в начале 60-х годов объемистой биографии Драйзера, позволил себе клеветнически назвать Драйзера, ставшего коммунистом, «лжецом» и «человеконенавистником» [120].

Симптомам деградации буржуазного литературоведения в США — главной стране капиталистического общества — нет

[116] *V. W. Brooks. From the Shadow of the Mountain, p. 90.*
[117] *J. E. Miller, Jr. Karl Shapiro and B. Slote. Start with the Sun. Lincoln, Univ. of Nebraska Press, 1960, p. 5.*
[118] *S. N. Grebstein. Sinclair Lewis. N. Y., Twayne Publishers, 1962, p. 8.*
[119] *«The New York Review», June 3, 1965, p. 10.*
[120] *W. A Swanberg. Dreicer. N. Y., Ch. Scribner's Sons, 1965, p. 524.*

числа. То, что происходит в области американской литературной критики, а также бросается в глаза в американских трудах по истории литературы, теснейшим образом связано, конечно, с общим кризисом идеологии в мире империализма. В своей статье о холодной войне в области культуры К. Лэш писал в журнале «Нейшн» осенью 1967 г.: «Наше нынешнее положение (в сфере американской культуры.— *М. М.*) частично является следствием банкротства социальной и политической мысли на протяжении последних пяти или шести десятилетий — с особенной очевидностью оно вытекает из банкротства социальной и политической мысли во время пятидесятых годов». Ведь в прошлом десятилетии, подчеркивает автор, «антикоммунистический склад мыслей завоевал в интеллигентских кругах господствующее положение» [121].

Характерным симптомом мрачного «культурного климата пятидесятых годов» Лэш называет «популярность «новой критики» [122]. И дальше он иронически говорит, что в США «литературная интеллигенция свободна, но она использует эту свободу, чтобы заниматься пропагандой во славу государства» [123].

Едва ли возможно определить с какой-либо степенью точности, когда именно в послевоенном американском литературоведении наметился известный сдвиг к лучшему. Это сделать тем труднее, что передовые тенденции на протяжении всех последних лет живут в США бок о бок с самыми реакционными, что новому приходится пробивать себе дорогу сквозь обильные наслоения старого, которое стало привычным. Так, в 1967 г. Лерой констатировал, что в США все еще находится «под угрозой» традиционный взгляд на литературу как на важнейший объект внимания человека, взгляд, в основе которого представление, что функция литературы — «помочь нам познать, кто мы такие и что мы собой представляем» [124]. Даже критики, далекие от марксизма, жалуются на то, что хозяева американской прессы, радио и телевидения мешают проникновению к массовому читателю и слушателю вдумчивого литературно-критического слова. И. Хоу, например, пишет: «Те, кто управляет средствами массовой информации, оказывают сопротивление серьезной литературной критике...» [125].

В ряде статей, включенных в этот коллективный труд, приведены конкретные материалы, показывающие, какие усилия прилагает реакционная критика в США, дабы принизить ценность

[121] *«The Nation». Sept, 11, 1967, p. 198.*
[122] *Там же, стр. 206.*
[123] *Там же, стр. 208.*
[124] *G. C. Le Roy. Marxism and Modern Literature, p. 8.*
[125] *«Modern Literary Criticism», p. 36*

творческих достижений крупнейших американских писателей. Стремление подорвать доверие читателя к поэзии Уитмена и к прозе Твена, Драйзера и Льюиса находит выражение в некоторых проанализированных нами обширных сочинениях, посвященных этим классикам литературы США. А. Мулярчик показывает, сколь извращенно трактуется порой в американской критике значение книг, созданных в конце 50-х и первой половине 60-х годов. В статье М. Кореневой выявлено предвзятое отношение иных ценителей литературы в США к драматургии А. Миллера. Можно сослаться также на то многозначительное обстоятельство, что (за очень немногими исключениями) американские критики не отдали должного такому выдающемуся произведению У. Фолкнера, как «Особняк» (1959), видимо, испугавшись накала социальной критики в этом романе, ненависти писателя к сноупсизму и симпатии к важнейшему персонажу романа — коммунистке Линде.

И все же некоторые явления положительного характера в американском литературоведении налицо. Они стали особенно заметны к середине 60-х годов, но в какой-то степени ощущались еще в конце прошлого десятилетия. Нет сомнения, что свою роль играет в этом новый подъем, который наметился в общественной жизни США. Признаками его являются и массовое движение негров, все активнее воюющих за свои права, и нарастающее недовольство немалой части американской интеллигенции атмосферой «конформизма», духовной прострации в стране и все заметнее проявляющее себя в самое последнее время сопротивление политике «эскалации» войны во Вьетнаме.

В своей статье «Некоторые тенденции в идеологической жизни США», напечатанной в конце 1966 г. в журнале «Проблемы мира и социализма», известный американский историк-марксист Герберт Аптекер подробно останавливается на коренных недостатках, присущих общественным наукам в современной Америке в результате пагубного влияния, которое оказывает на научную деятельность «агрессивный и реакционный характер правительства и финансовых гигантов» [126].

Вместе с тем автор указывает, что если «в самый разгар маккартизма выступающих против него было мало и они преимущественно были представителями преследуемых и гонимых левых сил», то в последнее время «отрицательные черты американской интеллектуальной жизни подвергаются критике все более широко и успешно». Аптекер даже утверждает, что этим отрицательным чертам «теперь... бросают вызов с решительностью, какой не наблюдалось в США с 30-х годов» [127].

[126] *«Проблемы мира и социализма», 1966, № 10, стр. 29.*
[127] *Там же, стр. 30.*

Налицо «все усиливающийся разрыв с неоконсервативными, реакционными идеями». «Никогда за последние тридцать лет,— читаем мы дальше, — не было столь серьезного, глубокого и широкого интереса к марксизму, социализму, который проявляется сейчас в американских колледжах, университетах, научных учреждениях и среди лиц свободных профессий» [128].

Г. Аптекер говорит главным образом о том, что происходит ныне в США в таких областях научного знания, как история, социология, политические науки. Литературоведение лежит вне сферы его прямых интересов. Но есть основания считать, что «изменение в идеологических ветрах в США» [129] кое в чем коснулось и американской науки о литературе. Об этом свидетельствует, например, участие в работе недавно созданного «Американского института марксистских исследований», а также в дискуссиях, организованных журналом «Американ дайалог», некоторых литературоведов, связанных с академическими кругами США (среди них уже известный нами исследователь в области теории литературы Г. Лерой, профессор Темплского университета, открыто называющий себя марксистом). Активно работают в литературоведении такие исследователи, давно известные своей приверженностью марксистско-ленинским идеям, как Ф. Фонер, Дж. Лоусон, С. Финкелстайн, Дж. Норт.

Хотя марксистская мысль все еще чувствуется в заокеанской литературной критике сравнительно мало, хотя литературоведческие труды, издаваемые ныне за океаном, чаще всего пронизаны иррационализмом или эмпиричны и эклектичны, хотя даже Кейзин не без некоторого уныния заметил в начале этого десятилетия, что «сегодня в США критика... не высказывает осознанного устремления в будущее» [130], хотя можно утверждать, что сотни литературоведческих книг и статей, публикуемых в США, пропагандируют откровенно реакционные идеи, все же, повторяем, было бы неверно не замечать возросшей в последнее время активности демократически мыслящих ученых, частичного возрождения интереса у исследователей литературы к социальным критериям и проблемам.

Об известных переменах к лучшему говорит и заметный рост творческой деятельности литературоведов США. Более широко изучаются биографии и произведения писателей прошлого и нынешнего столетий. Если в недавнем прошлом исследователи почти не решались обращаться к творческому наследию художников слова, известных своими социалистическими убеждениями, то ныне публикуются все новые работы о Джеке Лондоне и Драйзере.

[128] *«Проблемы мира и социализма», 1966, № 10, стр. 31.*

[129] *Там же, стр. 36.*

[130] *W. Sutton, R. Foster. Modern Criticism. N. Y., Odyssey Press, 1963, p. 343.*

Нельзя не отметить, что в последнее время предприняты существенные меры, дабы ценные произведения классиков американской литературы, которые раньше оставались вовсе неизвестными или же публиковались только в выдержках (да и то в малодоступных изданиях), сделать доступными специалистам, а отчасти и широкому читателю. Большим событием стал выход в свет собрания сочинений Уолта Уитмена в 14-ти томах. Начали появляться первые тома 14-томного собрания таких твеновских произведений, которые совсем не печатались в прошлом или же публиковались лишь частично.

О некотором спаде влияния формалистических школ в американской критике в 60-е годы свидетельствует, например, журнал «Литературное приложение» к газете «Таймс» (Лондон). Обозревая некоторые литературоведческие труды, изданные в США в последнее время, этот орган обратил внимание на возродившийся в какой-то степени интерес к изучению творчества американских писателей в связи с историей страны. Появляются признаки стремления «видеть в литературе часть более широкого потока человеческой деятельности» [131]. Зейбл прямо писал в 1962 г., что «новая критика» потеряла былой авторитет («Этот термин... кое-где воспринимается даже с чувством осуждения или замешательства» [132]). С другой стороны, однако, усиливаются, как мы знаем, неомифологические тенденции в литературоведении, интерес к структурализму.

Что и говорить, демократически настроенные исследователи (Гейсмар, Клермен и др.) отнюдь не занимают господствующих позиций в современном заокеанском литературоведении. Но, во всяком случае, традиционно-буржуазные и воинствующе реакционные воззрения оспариваются чаще прежнего. Голоса тех, кто мечтает об утверждении в США «нового поколения писателей, воспитанных в духе социального реализма, негодующих против общественной несправедливости» [133], звучат настойчивее, нежели в 50-е годы. Примечательно, что Максуэлл Гейсмар, которому принадлежат процитированные слова, не будучи, по собственному его признанию, социалистом, осмелился выступить с декларацией во славу «социального реализма» на страницах журнала «Американ дайалог», продолжающего традиции таких изданий, как «Нью мэссиз» и «Мейнстрим».

Все это не значит, разумеется, что суждения даже наиболее прогрессивных американских литературоведов о тех или иных писателях США всегда бесспорны.

С другой стороны, отметим тот любопытный факт, что в начале этого десятилетия Ф. Юнг, много писавший в духе фрей-

[131] *«The Times Literary Supplement», 1965, November 25, p. 1078.*
[132] *«Literary Opinion in America», p. XII.*
[133] *«American Dialog», Summer 1966, p. 10.*

дизма и юнгианства, неожиданно заявил: «Готов спорить, что через несколько лет... многие люди созреют для восприятия действительно хорошей книги о реалистической традиции в американской литературе, традиции, которую в настоящее время частенько забывают» [134].

Дальнейшее углубление общественных противоречий в США, пробуждение среди американских деятелей литературы и искусства интереса к проблемам социальной жизни внушают надежду на новые позитивные сдвиги. Свидетельство тому — успех в США так называемой недели «рассерженных искусств», растущая неудовлетворенность американских писателей широко разрекламированной «культурной революцией в массовом обществе» США или, например, многозначительное замечание литератора Трумена Нельсона, что в США есть «героические негры... люди высокого духа, о которых следует писать на толстовский лад» [135].

Что ж, хочется думать, что эти позитивные сдвиги смогут так или иначе проявить себя не только в художественной литературе США, но и в американском литературоведении.

[134] *«Visions and Revisions», p. XXXVII.*
[135] *«American Dialog», 1966, Summer, p. 12.*

Споры о национальном характере литературы США

А. Н. Николюкин

Не успели отгреметь пушки в войне за независимость, как американские писатели и критики начали обсуждать вопрос о необходимости создания национальной литературы. Неутихающие споры об этом ведутся по сей день.

В XX столетии проблема становления и характерных особенностей американской национальной литературы продолжает дискутироваться критикой, хотя за плечами уже великие свершения литературы Соединенных Штатов полутора столетий.

В последнее время споры на эти темы перешли в новую стадию. В прошлом веке английская, а за нею и континентальная европейская критика считала, что, поскольку американцы создают свою художественную литературу на английском языке, а язык — это первооснова литературы, то американская литература просто-напросто ветвь английской литературы. Ныне никто уже не смешивает американскую литературу с английской. Напротив, выдвигаются все новые и новые теории развития американской литературы. В теориях этих зачастую находят отражение субъективно-идеалистические — фрейдистские, мифотворческие, экзистенциалистские и подобные концепции литературного развития. Общей тенденцией их является попытка рассматривать американскую литературу вне связи с социально-историческими условиями ее формирования.

С самого своего возникновения американская литература развивалась в двух направлениях, отражая две коренные тенденции национального развития. Ленинское учение о двух культурах в каждой национальной культуре получает блестящее подтверждение во всей истории литературы Соединенных Штатов. У истоков американской демократической литературы стоит овеянная романтикой войны за независимость героическая

фигура Филиппа Френо. Среди великих представителей культуры Соединенных Штатов Америки — Купер, Уитмен, Марк Твен, Драйзер, Джон Рид и многие иные лучшие сыны американского народа.

Другая культура Америки тоже имеет свою традицию. Это литература лоялистов эпохи американской революции и федералистов-аристократов, а также идеологов наиболее зажиточных слоев буржуазии в послереволюционные годы. Это литература мятежников-южан во время Гражданской войны. Наследниками подобных течений стала в новейшее время литература конформистская. И подобно тому, как демократическое творчество Френо или Купера вызывало нескрываемую неприязнь у современных им представителей другой культуры, как творчество Джона Рида и Драйзера третировалось литературными маккартистами.

Когда простые фермеры и солдаты армии Вашингтона восприняли как свои стихи и песни Френо и всей плеяды поэтов американской революции,— произошло рождение национальной поэзии.

Когда появились романы Купера и их стал читать простой американец, когда и другие лучшие произведения американского романтизма вошли в жизнь заокеанского читателя,— родилась национальная проза.

Вопрос об американской литературной традиции издавна привлекал к себе внимание литературоведов США. Более или менее тонких наблюдений и догадок было высказано на этот счет множество.

Когда-то Фенимор Купер очень точно охарактеризовал смысл и задачу своих исторических романов из эпохи европейского феодализма («Браво», «Гейденмауэр» и «Палач») как попытку обсудить европейские факты с американской точки зрения. Нечто сходное отмечал, как известно, и Белинский. Он привел в данной связи слова Гоголя: «Поэт даже может быть и тогда национальным, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами» [1].

Далеко не все критики, не только в прошлом, но и в наш век, смогли почувствовать национальное своеобразие американского романтизма. Совсем недавно американский литературовед Перри Миллер утверждал в своей антологии американской литературы «золотого века» (каковым он считает эпоху романтизма в США): «Ирвинг целиком вышел из английских писателей XVIII века, и его стиль и манера повествования едва ли могут быть названы американскими, хотя он и показывает в сво-

[1] *В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 336.*

ем «Рип Ван Винкле» ландшафты Гудзона... Несмотря на то, что Купер обращался к американскому пейзажу, своим пониманием и мастерством повествовательного жанра он всецело обязан европейскому роману. И хотя он сердился, когда его называли «американским Вальтером Скоттом», мы можем констатировать тот факт, что без «порубежных» и средневековых романов Скотта не было бы и Натти Бумпо. В то же десятилетие Вильям Келлен Брайент опубликовал наиболее выразительные свои стихи. И хотя они бесспорно воссоздавали американский пейзаж, выраженное в них отношение к сельской жизни могло бы появиться и у лейкистов»[2].

Отмечая действительно существовавшие связи американской литературы с английской, Перри Миллер не замечает характерно национального в книгах Ирвинга, Купера и Брайента. Традиционные параллели и общие черты сходства, наблюдаемые в литературах разных народов, оказались для критика важнее специфически американской сущности литературных произведений, о которых он пишет.

Ф. О. Маттиссену принадлежит та заслуга, что он с особой силой показал 50-е годы XIX в. как плодотворнейшее время в истории американской литературы. И действительно, в эти годы появились такие крупнейшие произведения литературы США, как «Алая буква» (1850) Готорна, «Представители человечества» (1850) Эмерсона, «Моби Дик» (1851) Мелвилла, «Хижина дяди Тома» (1852) Бичер-Стоу, «Уолден» (1854) Торо, «Песнь о Гайавате» (1855) Лонгфелло, «Листья травы» (1855) Уитмена. Можно было бы поставить вопрос: в чем причина такого бурного и стремительного расцвета американской литературы? И тогда необходимо было бы обрисовать социально-политические и литературные истоки творческого взлета 50-х годов, указав, в частности, на влияние, которое оказал на развитие литературы Соединенных Штатов общественный подъем в стране, связанный с аболиционизмом и воздействием утопически-социалистических воззрений.

Однако нам представляется нужным коснуться иного вопроса: каков был результат этого литературного подъема с точки зрения становления американской национальной литературы? Могли ли американские читатели и писатели по-прежнему задаваться вопросом, который так часто звучал в США в первые десятилетия XIX в.: «Что такое американская литература и существует ли она?»

Оказывается, что процесс создания национальной литературы и процесс становления литературного самосознания — при всей взаимосвязанности этих явлений — не являются тождественными

[2] *«The Golden Age of American Literature». Ed. by Perry Miller. N. Y., George Braziller, 1959, p. 1—2.*

и могут протекать разновременно. Было бы наивно полагать, что появление крупнейших произведений американской литературы тем самым как бы механически решало вопрос о возникновении в США литературного самосознания. Это самосознание, начавшее формироваться еще в эпоху войны за независимость, складывалось на протяжении всего XIX в. и сформировалось в подлинно широких масштабах только к 20-м годам нашего века. Напомним, что за рубежами страны литература США еще долго рассматривалась как ветвь английской литературы. Академик М. П. Алексеев отмечает, что сам термин «американская литература» возник довольно поздно; по крайней мере до 80-х годов XIX в. европейская литературная критика этим обозначением пользовалась редко и случайно. Американский литератор Сэмюел Нэпп в предисловии к своим «Лекциям об американской литературе», изданным в конце 20-х годов XIX в., свидетельствовал: «По распространенному мнению иностранцев, того, что можно было бы назвать американской литературой, не существует» [3]. Да и сто лет спустя американский критик Б. Кларк, выступая в горьковском журнале «Беседа», писал: «Еще перед самой войной отношение просвещенных иностранцев к попыткам Америки установить у себя национальную культуру в лучшем случае было любезно-снисходительным, если оно не было определенно несочувственным» [4].

Известный пролетарский писатель Америки Майкл Голд, выступая на Харьковской конференции революционных писателей, говорил в 1930 г.: «В американской литературе до сих пор еще не закончена борьба за независимость от английской литературы. Некоторые американские писатели все еще пытаются писать английской прозой. Для них еще является аксиомой то определение, которое англичане дали американскому наречию,— «вульгарный выскочка». В своем научном труде «Американский язык» Менкен разрушил этот предрассудок» [5].

Тому, что в американском литературоведении окончательно утвердилось представление о литературе США как о самостоятельной национальной литературе, в значительной мере способствовали труды Ван Вик Брукса и В. Л. Паррингтона. Книга Брукса «Америка на пороге зрелости» (1915) наряду с трехтомным исследованием Паррингтона «Основные течения американской мысли» (1927—1930) заложили основы научного изучения национальной специфики литературы США.

Впрочем, и в наше время можно еще услышать заявления, подобные тому, которое было сделано как-то одним французским

[3] *М. П. Алексеев. К истории понятия «английская литература». В его кн.: Из истории английской литературы. Этюды, очерки, исследования. М.—Л., Гослитиздат, 1960, стр. 460.*

[4] *«Беседа», Берлин, 1924, № 4, стр. 253.*

[5] *«Литература мировой революции», 1931, № 1, стр. 88.*

критиком. Видя определяющие качества американской литературы в ее энергическом характере, воспевании физической силы и «чистой сценичности», под которой имеется в виду изображение характеров через поступки и речи, без авторских комментариев, этот критик декларирует, что «американское — это черта не столько национальной литературы, сколько стиля» [6].

Добавим, что иные английские литературоведы тоже говорят в наше время о существовании американской национальной литературы с известными оговорками. «Если английский читатель согласится с моим предположением, что существует такое явление, как американская литература, удивительно хорошо справившаяся со своим смешанным наследием...» [7],— такой странно звучащей сентенцией начинает одно рассуждение Маркус Канлифф в своем очерке истории литературы США, изданном в середине XX в.

Еще во времена американской революции поэты и публицисты молодой Америки мечтали о создании национального эпоса, своей, американской «Илиады» или «Песни о Роланде». Этим чаяниям суждено было в какой-то степени воплотиться в американском романе. Знаменательно, что в том самом 1820 г., когда основатель «Эдинбургского обозрения» Сидни Смит иронически вопрошал: «Кто читает нынче американские книги?» — вышел в свет первый роман Фенимора Купера, и всего через несколько лет американские романы читали во всех странах Европы — от Петербурга до Мадрида.

2

В американском буржуазном литературоведении существует тенденция относить начало национальной литературы США только ко времени Ирвинга, Купера и Брайента. Иногда к этой первой «большой троице» американских романтиков, начавших писать раньше Готорна, Мелвилла, По и потому называемых в литературоведении США «ранними романтиками», добавляется ряд менее значительных имен: Джеймс Полдинг, Джон Нил, Фицгрин Халлек и др.

Подобная периодизация, когда за пределами национальной литературы остается вся литература американской революции во главе с ее певцом Филиппом Френо, получила отражение, например, в обширном томе «Литература американского народа», выпущенном под редакцией Артура Квинна. В этом

[6] *«Literary History of the United States». Ed. by R. E. Spiller and oths. N. Y., Macmillan, 1953, p. 1391.*

[7] *Marcus Cunliffe. The Literature of the United States. Melbourne — L.— Baltimore, Penguin Books, 1954, p. 10.*

труде, предназначенном, по замыслу его редактора, для самого широкого читателя, литература, созданная в ходе войны за независимость, отнесена к колониальному, то есть к «доцинациональному»[8], периоду в истории США. Живые нити, связывающие американских романтиков с литературной традицией времен революции конца XVIII в., искусственно оборваны, отчего сам расцвет романтизма на американской почве выглядит как необъяснимый каприз, неожиданное чудо литературной жизни Соединенных Штатов.

Та же тенденция наблюдается в издающейся одним из крупнейших издательств Нью-Йорка, «Макмиллан компани», антологии «Литературное наследство». В томе «Ранний период американской литературы» начало национальной литературы связывается опять-таки с Ирвингом, Купером и Брайентом, которые названы «первыми американскими писателями».

В концепции развития литературы, которая изложена в «Теории американской литературы» Говарда Мамфорда Джонса — одной из наиболее влиятельных книг в современном американском литературоведении, тоже целиком обойдена историческая роль литературы американской революции и прежде всего творчества Френо в формировании национальной литературы. Суждения Джона о литературе эпохи войны за независимость весьма далеки от истины. В главе о XVIII в. он пишет, например: «Сторонники американской литературы утверждали, что национальная литература не должна иметь исторических корней, а быть новой культурой в новой республике и полностью заменить классическую литературу, подобно тому как в Советской республике революционные произведения заменили буржуазную литературу»[9].

Можно допустить, что престарелый американский литературовед не знает об отношении к культурному наследию прошлого в Советском Союзе, но едва ли можно объяснить, каким образом прошел он мимо революционного наследия своего народа и не понял его роли в создании американской литературы. Джонс, по существу, искажает взгляды писателей эпохи американской революции, односторонне подчеркивая нигилистическое начало в их суждениях о литературном наследии. Так, например, у Френо были плодотворные высказывания о необходимости нового, демократического искусства, не отвергающего целиком всю литературу прошлого.

Подобным позициям многих представителей современного буржуазного литературоведения следует противопоставить по-

[8] *«The Literature of the American People. An Historical and Critical Survey». Ed. by A. H. Quinn. N. Y., Appleton — Century — Crofts, 1951, p. IX.*

[9] *Howard Mumford Jones. The Theory of American Literature. Ithaca, N. Y., Cornell Univ. Press, 1966, p. 41.*

следовательно научный взгляд на сложную судьбу литературы Соединенных Штатов, которая родилась в огне войны за независимость. И главными свидетелями и летописцами этой почти двухвековой истории борьбы американской литературы за свое самопознание выступают писатели Америки. Их мнения о национальной литературе своей страны — самые ценные исторические документы, отражающие развитие понятия американской литературы в умах ее создателей.

На заре американской литературы, когда сам этот термин стал впервые входить в обиход вчерашних жителей английских колоний в Америке, только что сбросивших власть британской короны, поэт американской революции и первый национальный поэт Америки Филипп Френо говорил о великой задаче завоевания литературной независимости. Предвидя бесчисленные трудности на этом пути, Френо с грустью писал, что ему не придется дожить до тех дней. «Политическая и литературная независимость Америки — две весьма различные вещи. Первая была завоевана в семь лет, вторая не будет до конца осуществлена, очевидно, и в семь веков» [10].

Но уже произведения самого Френо и его современников свидетельствуют, что начало литературной независимости США было положено в конце XVIII в.— и не только в поэзии, но и в критике. Первым вопросом, который стал перед родившейся в XIX в. американской критикой, было определение того, что такое американская литература и каким временем следует датировать ее возникновение. Некоторые критики подходили к этому вопросу формально. Они склонны были начинать историю американской литературы с массачусетской поэтессы XVII в. Анны Бредстрит, выпустившей свои стихотворные опусы под многообещающим названием «Десятая муза, недавно появившаяся в Америке» (1650), или даже с еще более ранних времен. Наиболее авторитетный специалист в области ранней американской литературы Мозес Тейлор в своей книге «История американской литературы. 1607—1765», выдержавшей ряд переизданий, устанавливает «точную дату рождения американской литературы. Это 1607 год, когда англичане, переселившиеся в Америку, стали американцами» [11]. Первая американская книга — «Истинное повествование о Виргинии» капитана Джона Смита — была написана в течение первого года жизни английских поселенцев, основавших Виргинию, и издана в Лондоне в 1608 г.

Однако ныне иные исследователи идут еще дальше и предлагают начинать историю литературы США не с 1607 г., а рань-

[10] *Philip Freneau. The Prose. Ed. by Ph. M. Marsh. New Brunswick, Scarecrow Press, 1955, p. 92.*

[11] *Moses Coit Tyler. A History of American Literature. 1607—1765. N. Y., Collier Books, 1962, p. 40.*

ше — с письма Колумба (1493), в котором он описывает открытые им зе́мли, или с индейского фольклора. Вопреки им более осторожные критики, как уже указывалось, связывают возникновение самостоятельной американской литературы с именами Ирвинга и Купера. А некоторые — даже с творчеством Уитмена и писателей 20-х годов XX в. Хемингуэй, например, называл Марка Твена: «Вся американская литература вышла из одной книги Марка Твена, из его «Гекльберри Финна»... Лучшей книги у нас нет. Из нее вышла вся американская литература. До «Гекльберри Финна» ничего не было» [12].

История становления американской литературы — это прежде всего история американского романтизма, возникшего в результате войны за независимость. В послереволюционную эпоху, когда формировались основы государственной и политической системы Соединенных Штатов, американские романтики первыми отразили в своих книгах беспокойство по поводу социального несовершенства молодого государства.

Развитие нового — романтического — направления в литературе Соединенных Штатов шло одновременно с признанием национального характера американской литературы. Поэтому дискуссия о национальной литературе на самом деле оказывалась сплошь и рядом полемикой об американском романтизме, его достоинствах и заслугах, его праве на самостоятельное существование. Так романтизм стал тем пробным камнем, на котором оттачивалась национальная специфика литературы.

Национальная литература в Соединенных Штатах сформировалась в эпоху романтизма, в период между американской революцией и Гражданской войной. Вместе с тем понятие «американская литература» (или «литература США») включает в себя ныне неизмеримо большее содержание, чем американский романтизм или критический реализм. В этом смысле возникновение американской литературы связано со всем процессом развития искусства слова в Соединенных Штатах от его возникновения до наших дней.

Первая декларация литературной независимости США была провозглашена в юношеской поэме Френо «Растущая слава Америки» (1771) и в его поэтическом манифесте «Литературный импорт» (1786). Но голос Френо, призывавшего преодолеть зависимость от английской литературы, был одинок. Исключение составляет лишь деятельность Чарлза Брокдена Брауна, создателя американского предромантического романа. На рубеже XVIII—XIX вв. Браун пытался собрать вокруг издаваемого им литературного журнала круг американских читателей, способных поддержать первые шаги национальной литературы.

[12] *Эрнест Хемингуэй. Избранные произведения, т. 2. М., Гослитиздат, 1959, стр. 248.*

Своими стихами Френо открыл век романтизма в Америке. Однако в последующем развитии романтической традиции в Соединенных Штатах наблюдается прерывность, отделяющая раннеромантическую поэзию Френо от произведений Брайента, Ирвинга и Купера.

Некоторые новейшие английские и американские исследователи, правда с оговорками, признают причастность Френо не только к основанию национальной литературы США — факт, установленный американским литературоведением еще в 20-е годы XX в. (работы В. Л. Паррингтона, Ф. Л. Патти и Г. Г. Кларка),— но и к проблеме американского романтизма. Романтизм Френо до недавнего времени вызывал сомнения в американском литературоведении. Но вот в книге историка литературы США Д. Максвелла, появившейся в 1963 г., мы читаем, что современная американская нация создавалась «в ходе жарких дебатов революционного периода, эхо которых мы слышим в поэзии Френо. Идеи, заложенные в поэзии Френо, непосредственно связаны с произведениями первых американских романистов» и прежде всего с книгами Фенимора Купера. Максвелл отмечает и чисто поэтические заслуги Френо, стих которого «напоминает гибкость народного стиха Роберта Фроста. Френо всегда владел этим мастерством, хотя и не стремился к тому сознательно. Именно эта поражающая и совершенно непреднамеренная простота стиля составляет важнейший вклад Френо в американский стих» [13].

Нельзя понять смысла полемики вокруг проблемы национальной литературы, не обратившись к истории этих споров, уходящих в прошлое столетие. Через полвека после Френо — в 30-е и 40-е годы XIX в.— с программой национального искусства выступало уже целое литературное направление, известное в истории под именем «Молодая Америка».

Весной 1836 г. четверо молодых людей в Нью-Йорке организовали клуб, который они назвали по первоначальному количеству его участников «Тетрактис».

Позднее этот клуб стал известен под названием «Молодая Америка». Издававшийся ими журнал «Арктурус» (1840—1842) был, по мнению Эдгара По, одним из лучших журналов страны.

«Арктурус» на протяжении недолгих лет своего существования вел упорную борьбу за утверждение принципов национальной литературы Соединенных Штатов. Корнелиус Мэтьюс, один из наиболее активных деятелей «Молодой Америки», развивал на страницах «Арктуруса» теорию национальной драмы. Он считал, что в Америке может отсутствовать подлинный материал для трагедии, но зато страна изобилует юмором. Чтобы

[13] *D. E. C. Maxwell American Fiction. The Intellectual Background. L., Routledge and Kegan Paul, 1963, p. 51—52.*

воплотить в литературе этот народный юмор, старая литературная форма совершенно непригодна. Поэтому в области драмы перед американским писателем стоит дилемма: либо создать оригинальную американскую драму на основе фольклорного юмора, либо признать неспособность Соединенных Штатов к драматургии как роду художественного творчества.

История американской драмы в XIX в. показала, что в суждении К. Мэтьюса была заключена большая доля истины. Национальная драматургия сложилась в США не на основе фольклорного юмора, а лишь спустя много десятилетий в новых исторических условиях империалистической Америки XX в.

В 40-е годы вокруг «Молодой Америки» развернулась ожесточенная полемика сторонников национальной литературы и «универсалистов», которые призывали не замыкаться в «узкие» рамки американской литературы, американской тематики. Льюис Гейлорд Кларк, редактор «Никербокер мэгезин» и ревностный сторонник «универсалистов», вел в своем журнале кампанию против ограничения американской литературы национальной тематикой, ставя в пример Ирвинга и Лонгфелло с их постоянным обращением к европейской жизни.

Одно из наиболее ярких выступлений «Молодой Америки» в полемике с Кларком и его сторонниками — речь К. Мэтьюса «Отечественные писатели, отечественные книги и отечественная критика», произнесенная 30 июня 1845 г. Мэтьюс ставит здесь вопрос о национальном достоинстве людей Америки и связанном с этим стремлении создать свою собственную литературу.

В ответ Гейлорд Кларк выдвинул возражение, сформулированное в виде вопроса: «Будет ли национальная литература складываться быстрее, если мы откажемся от всех других литератур?» Подобная постановка вопроса могла возникнуть только в связи с тем, что шовинистически настроенные литераторы, как, например, южанин Вильям Симмс, утверждали: «Народ, получающий всю литературу из чужих стран, управляется по существу, если не по форме, из-за границы» [14].

В своей критической деятельности Симмс распространил это положение на Ирвинга, жившего долгие годы в Европе. Он объявил его английским писателем, ибо, родившись в США, он долгие годы жил в Англии и других странах Европы.

Полемика «Молодой Америки» и ее литературных противников вокруг проблемы формирования национальной литературы была лишь частью литературно-критической деятельности этих лет. Полемика способствовала разделению американской критики 40-х годов на два лагеря. По мнению историка литературной борьбы «Молодой Америки» Джона Стэффорда, водо-

[14] *Perry Miller. The Raven and the Whale. The War of Words and Wits in the Era of Poe and Melville. N. Y., Harcourt, Brace and Co., 1956, p. 106.*

раздел между двумя точками зрения на формирование национальной литературы соответствует делению американских романтиков на «консервативных и прогрессивных» [15].

Для «Молодой Америки» в самом понятии «американская литература», которое означало для них «новую литературу для нового человека в новый век», заключалось уже представление о ее демократизме. Для консервативных, «вигских», как их тогда называли, журналистов, группировавшихся вокруг «Нью-Йорк ревью» и «Виг ревью», с понятием «американской литературы» ассоциировались страшащие их идеи «ультрадемократизма». Национальная литература стала участницей политической борьбы. Этапы ее развития — это этапы борьбы за углубление демократизма литературы.

Высказывания против новой литературы получили решительный отпор в статье одного из ведущих критиков «Молодой Америки», Эверта Дайкинка, публиковавшейся в ряде номеров журнала «Демократик ревью» за 1847 г. В этой работе, носящей название «Национальное в литературе», Дайкинк развивает идею американской литературы как литературы демократической, отражающей жизнь народа Соединенных Штатов.

В канун Гражданской войны в связи с обострением общественно-политической обстановки и ростом демократического движения в стране происходит подъем национальной литературы. С другой стороны, на плантаторском Юге стали все настойчивее проявляться шовинистические настроения. Апологеты региональной, или «местной» литературы провозгласили истинно американскими сочинениями только литературу отдельных местностей. Появился даже своеобразный литературный девиз Юга: «Быть американским — это значит быть местным».

Проповедником литературно-общественных идей южан, в основе которых лежали сепаратистские тенденции, выступил Вильям Гилмор Симмс. Для него региональная литература — прежде всего произведения, появившиеся в южных штатах. Симмс сводит проблему национальной литературы к задаче создания местной: «Если мы не создадим национальных произведений, то это потому, что мы не сумели придать им местный характер» [16].

Иные настроения господствовали в предвоенные годы на Севере. Писатели Севера не претендовали на создание литературы Массачусетса, Пенсильвании или даже Новой Англии, поскольку считали, что их произведения выходят за узкие рамки этих областей и выражают общие черты национального

[15] *John Stafford. The Literary Criticism of «Young America». A Study in the Relationship of Politics and Literature. 1837—1850. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1952, p. 82.*

[16] *B. T. Spencer. The Quest for Nationality. An American Literary Compaign. Syracuse, Syracuse University Press, 1957, p. 255.*

характера. Несмотря на попытки примирить региональные и общенациональные взгляды, регионалисты нередко выступали против интересов национальной литературы.

Одним из наиболее ярких периодов в истории борьбы за национальную литературу США были годы с 1837 по 1855, то есть от знаменитой речи Эмерсона до предисловия Уитмена к «Листьям травы», где проблема национальной литературы приобретает более глубокое демократическое звучание.

Утверждение литературного самосознания, начавшееся в эпоху войны за независимость, сопутствовало первым шагам романтизма в Америке.

Вслед за Оливером Холмсом историки литературы США до наших дней считают «декларацией американской литературной независимости» лекцию Эмерсона «Американский ученый», произнесенную 31 августа 1837 г. перед членами «Общества Фи-Бета-Каппа» в Гарварде.

Предваряя свой известный эссе «Доверие к себе», Эмерсон развивает в «Американском ученом» идею о доверии к литературным силам молодой Америки. Обосновывая в этой лекции свой взгляд на историю развития человечества, Эмерсон призывает американцев к созданию собственной национальной поэзии: «Пришло время больших перемен, когда дремлющий разум Америки приоткроет свои чугунные веки и поразит мир более великими свершениями, чем мастерство своей техники. Время длительного литературного ученичества и преклонения перед ученостью других стран близится к концу. Новые миллионы людей, пришедшие к жизни, не могут уже удовлетворяться скудными остатками плодов иностранного разума» [17].

Разумеется, ни сама тема, которой была посвящена речь Эмерсона «Американский ученый», ни его призыв к пробуждению «дремлющего разума Америки» не были новы. Американская литература к тому времени была буквально наводнена заклинаниями, призванными породить жар-птицу национальной литературы, и в том же Гарвардском университете, где выступил Эмерсон, произносилось и до него немало речей с подобными же призывами.

Почему же эти многочисленные песнопения в честь литературы Америки ныне забыты, а речь Эмерсона осталась в памяти потомства и сыграла историческую роль в формировании литературного самосознания американской нации? Причиной является прежде всего то, что Эмерсон, отказавшись от мертвых литературных традиций, обратился к живому, действенному началу в американской жизни. Он утверждал, что рождение литературы Америки должно отразить веру американского народа в свои собственные творческие силы: «Слишком долго при-

[17] *R. W. Emerson. The Complete Prose Works. L., Ward, Lock and Co., 1889, p. 329.*

слушивались мы к изысканным музам Европы. Настолько долго, что уже стали думать, что американский гражданин по своей природе робок, пассивен и склонен к подражанию» [18].

Наследие Эмерсона и его роль в борьбе за демократическую американскую литературу до сих пор нередко предстают в искаженном свете. Прогрессивная американская критика в лице Сэмюела Силлена вместо хрестоматийного Эмерсона, «в котором наши учебники учили нас уважать «спокойную умеренность» как образец безвредной пассивности» [19], воссоздает облик борца против шовинизма, того шовинизма, который после второй мировой войны вновь возродился в лозунге «Наш век — век Америки».

Проблема национальной литературы была постоянно в центре внимания трансценденталистов — Эмерсона, Торо и других. Их литературно-критические теории вскрыли многие творческие возможности, заложенные в молодой американской литературе. Одна из видных участниц кружка трансценденталистов, Маргарет Фуллер, еще до Уитмена отмечала связь вопроса о национальной литературе с состоянием американского общества и степенью его демократизма.

Развитие идеи национальной литературы в середине XIX в. тесным образом связано со всей демократической борьбой, с аболиционистским движением, с выступлениями против рабства. С другой стороны, война против Мексики, территориальная экспансия — присоединение к США Техаса, Орегона, Калифорнии — вызывали в определенных литературных сферах подъем шовинистических чувств. Продвижение американской границы — «фронтира» — на Запад, сопровождавшееся истреблением и разорением индейских племен, отождествлялось шовинистической критикой, особенно успешно подвизавшейся на ниве религиозно-миссионерской журналистики, с победным шествием американской цивилизации, американской культуры и, следовательно, американской литературы. Именно в этом наступлении колонизации на дикий Запад видели шовинистически настроенные критики проявление смелого духа дерзаний, присущего американской демократии, американской мысли и национальному характеру американца.

Иногда подобные настроения сказывались и в демократической критике.

Религиозно-шовинистическая концепция национальной литературы усиленно пропагандировалась в 40—50-е годы прошлого века такими журналами, как «Американ библикел репозитори», «Американ куортерли черч ревью», «Библикел репетери».

[18] *Там же, стр. 337.*

[19] *«Прогрессивные деятели США в борьбе за передовую идеологию». М., ИЛ, 1955, стр. 385.*

Логика рассуждений этих журналов была довольно примитивна: поскольку Америку населяют люди религиозные, которые не приемлют безбожных насмешек и безнравственных намеков, то и их литература будет непременно христианской. Моральная чистота и христианское благочестие — наиболее выдающиеся черты американского национального характера, которому суждено запечатлеться в литературе.

Религиозная точка зрения на проблему формирования национальной литературы США нашла новых приверженцев в американском литературоведении наших дней. В Нью-Йорке в 1958 г. вышел сборник статей под редакцией священнослужителя Гардинера «Переоценка американских классиков с христианской точки зрения»[20], а в биографической серии «Писатели Соединенных Штатов», издающейся одним из крупнейших нью-йоркских издательств, «Туэйн паблишерс», выпущена монография о Купере Дональда Ринджа, который считает, что вопрос о зарождении американской литературы и творчестве одного из крупнейших ее представителей должен быть пересмотрен с новой, христианской, точки зрения.

Главное в творчестве Купера заключено в утверждении идеи христианской морали, считает Риндж. В основе демократизма Купера лежит вера в изначальную греховность человека. Только исходя из этого свойства человеческой природы, можно создать истинную демократию. Купер был демократом не по убеждению, заявляет Риндж, а поневоле: потому, что не видел иного способа удержать людей в повиновении. Демократизм Купера предполагает не свободу мышления и общественной жизни, а возможность «обуздания народных страстей посредством религиозного взгляда на мир»[21].

Подобные оценки общественно-философской концепции Купера приводят Ринджа к утверждению, что религиозно-моральная направленность произведений Купера и критика им общепринятых в нынешней Америке истин вызвали спад популярности его книг в XX в. Весьма невысоко оценивая социальные романы Купера об Америке, Риндж превозносит его «моральные романы» — поздние книги Купера («Два адмирала», «Блуждающий огонь», дилогию о Майлсе Уоллингфорде) как исключительно важные для понимания творчества писателя. Причина пристра-

[20] *«American Classics Reconsidered. A Christian Appraisal». Ed. by H. C. Gardiner. N. Y., Scribner's, Sons, 1958. В книге дана «католическая переоценка» наследия Купера, Готорна, Лонгфелло, По, Торо, Мелвилла, Уитмена и других классиков американской литературы. Отправным пунктом для всех рассуждений Гардинера являются слова, приведенные во вступительной статье: «Литература — это выражение посредством эстетического воздействия догматов католической церкви. То, что в какой-то мере противоречит этим догмам,— не литература... Чтобы создавать литературу, необходимо быть, хотя бы подсознательно, католиком» (стр. 12—13).*

[21] *Donald A. Ringe. James Fenimore Cooper. N. Y., Twayne Publishers, 1962, p. 145—150.*

стия Ринджа к этим произведениям будет понятна, если мы вспомним, что тема католицизма в той или иной форме неоднократно возникает на страницах этих романов.

Когда в книге Ринджа речь заходит о критике Купером господствующего в США принципа личного обогащения — основополагающего принципа всей американской буржуазной демократии, эта критика рассматривается прежде всего в морально-религиозном аспекте. Однако здесь же мы встречаемся с утверждением, что еще больше, чем поклонение «золотому тельцу», страшила Купера зараза свободомыслия и атеизма. Конкретный анализ образной системы романов Купера и интересные частные наблюдения сочетаются с надуманными сопоставлениями поздних романов писателя с евангельскими легендами.

Таким образом, «новый подход» к творчеству Купера, который, по словам издателей этой книги, «отвечает насущной потребности», оказывается довольно-таки старым приемом «христианизации» классиков, практиковавшимся религиозной критикой еще во времена самого Купера.

Другой вид отрицания социального звучания Купера встречаем мы у критика Мариуса Бьюли в его книге о форме классического романа в США (1959). Он увидел у американских романтиков только изображение одиночества человека.

Мариус Бьюли отбрасывает историзм Купера и пытается трактовать некоторые его романы в одном ряду с вневременными символами ряда произведений модернистской литературы XX в. После подобной операции Купер лишается связей с американской действительностью и становится жертвой денационализирующего эксперимента. В его романах ищут изображения пороков и зол, извечно присущих человечеству. Так, разбирая роман «Браво», М. Бьюли приходит к выводу, что «воображение Купера создало здесь картину общества, более напоминающую «Замок» Кафки или «1984 год» Оруэлла, чем что-либо обязанное своим происхождением его времени. В «Браво» есть что-то от тоталитаризма, что делает роман особенно интересным сегодня»[22].

Подобное уравнивание исторического романа Купера, в котором писатель на европейском материале решал существенные вопросы исторического развития Соединенных Штатов и критиковал феодальный гнет, с реакционной утопией Оруэлла имеет определенный смысл: искажение наследия американского романтизма; романтиков пытаются представить предшественниками современной литературы модернизма.

А между тем упомянутый Мариусом Бьюли роман «Браво, или Венецианский бандит» — пример глубокой историчности

[22] *Marius Bewley. The Eccentric Design. Form in the Classic American Novel. L., Chatto and Windus, 1959, p. 58.*

Купера, связи с общественными проблемами его времени. Именно так поняли «Браво» современники Купера. Не случайно одна из наиболее восторженных рецензий Белинского посвящена этому роману Купера. «Дивный, могучий, великий художник!» — восклицает Белинский и ставит американского романиста в один ряд с величайшими писателями.

В романе Купера Белинский разглядел нечто гораздо большее, чем то, о чем он мог сказать в условиях николаевской цензуры в 1839 г. Белинский воссоздает картину жизни и нравов Венеции, нарисованную Купером в романе «Браво»: лица всех веселы, публичные гулянья пестреют масками, по каналам разъезжают гондолы. И вдруг появляется неясная на первый взгляд фраза: «Но из всего этого выставляется какой-то колоссальный призрак, наводящий на вас оцепеняющий ужас...»

По-видимому, Белинский, в отличие от Мариуса Бьюли, почувствовал в картине «кинжальной политики венецианской аристократии»[23] нечто весьма сходное с политикой николаевского самодержавия. Обращает на себя внимание и настойчивый совет Белинского прочитать этот роман в подлиннике «или хоть во французском переводе». Большего Белинский сказать не мог. Но если бы русский читатель последовал его совету, то в авторском предисловии к изданию 1831 г. и особенно в публицистическом комментарии Купера к своим «европейским романам», появившемся в 1834 г. под заглавием «Письмо к соотечественникам», он обнаружил бы не только упоминание о сосланных на рудники декабристах, но и сравнение власти венецианской аристократии с монархией Николая I, которая руководствуется в своей политике «желаниями аристократии».

Теперь становится понятно, почему Белинский так высоко оценил романа «Браво», почему в тексте рецензии встречаются какие-то неясные намеки, недомолвки, отточия. Не только высокие художественные достоинства романа, но и его открытая политическая устремленность к задачам современности привлекли внимание Белинского.

«Цель этого произведения — политическая,— писал Купер в предисловии к новому лондонскому изданию «Браво» 1834 г.— Оно показывает, как мистифицируются народы, как мало несет ответственности аристократическое правительство, у которого гнусность низких деяний покоится на сообществе без души».

Социальная сторона творчества Купера вызывает активный протест в наши дни и у фрейдистского литературоведения. Лесли Фидлер, один из «столпов» фрейдистской критики в США, заявляет: «В последние годы некоторые исследователи американской литературы, заинтересованные больше в политике, чем в

[23] *В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. III. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 160.*

искусстве, пытались восстановить славу Купера, ссылаясь на его значение как «социального критика» — выражение, которое рассматривается в иных странах как вполне почетное и обещающее вернуть ему благосклонность читателя. Однако нельзя забыть, что социальная критика Купера выражена в неумелых и напыщенных романах...»[24].

Нежелание видеть живой дух книг Купера, их демократическую направленность, привлекающую к ним и сегодня миллионы читательских сердец, весьма характерно для модернистской критики США и одного из ее «передовых отрядов» — фрейдиствующих литературоведов.

Образцом психоаналитического подхода к творчеству Купера до сих пор остается книга Д. Г. Лоуренса «Очерки классической американской литературы».

Одним из последних «достижений» фрейдистского литературоведения в области изучения творчества Купера является «теория» Фидлера, продолжателя Д. Г. Лоуренса, согласно которой Натти Бумпо и Чингачгук питают друг к другу гомосексуальную страсть. С полной серьезностью Фидлер утверждает: «Страсть, которая соединяет у Купера мужчину с мужчиной, в своей основе совсем не так невинна, как он хотел бы считать. Иначе почему бы, если нет скрытой опасности в такого рода отношениях, он называет любимого Чунгачгука Великим Змеем. «Змей» — это особый враг женщины и к тому же символ искушения, хотя Купер едва ли сознает это... Цель любви мужчины к мужчине состоит в том, чтобы перехитрить женщину и не дать ей возможности заманить его в ловушку брака и приобщить таким образом к цивилизации и христианству. Эрос диких лесов враждебен не только культуре, но и христианству. Этот сатанинский эрос предлагается Купером и принимается читателем как нечто невинное, подобно тому как для мальчика еще не существует в реальности проблемы пола и насилия»[25].

Предпринимаются попытки извратить смысл творчества и других американских писателей-романтиков, которые, наряду с Френо и Купером, заложили фундамент национальной литературы. Страстными провозвестниками независимой американской литературы выступили в середине XIX в. Эдгар По и Герман Мелвилл. В своей рецензии на «Легенды старой усадьбы» Готорна, появившейся в одном из нью-йоркских журналов, Мелвилл отстаивает за литературой своей родины право искать новые пути, а не идти торными дорогами английской литературы: «Мы не хотим американских Гольдсмитов, даже американских Мильтонов. Самое отвратительное, что вы могли бы сказать о настоя-

[24] *L. A. Fiedler. Love and Death in the American Novel. N. Y., Criterion Books, 1960, p. 173—174.*

[25] *Там же, стр. 210—211.*

щем американском писателе,— это назвать его каким-нибудь американским Томпкинсом»[26].

Некоторые буржуазные исследователи пытались в середине XX в. перечеркнуть социально-критическую направленность книг Мелвилла, разорвать связь его наследия с нашей эпохой. Так, Ричард Чейс открывает свою книгу о Мелвилле призывом противопоставить Мелвилла-художника социальной трактовке его творчества, «так же как мы должны противостоять прогрессивному либерализму 1930-х годов»[27]. С нескрываемым раздражением писал Чейс о том, что Мелвилла все же считают передовым писателем своего времени. По мнению американского критика, Мелвилл не только не был прогрессивным писателем, но даже, напротив, заклеймил понятие «прогрессивного» в названии своего романа «Мошенник» (The Confidence-Man).

Искажая наследие американских романтиков, современные буржуазные литературоведы тем самым стремятся извратить представление о путях становления национальной литературы США.

Период наиболее активной борьбы за утверждение национальной литературы в канун Гражданской войны завершается выступлением Уолта Уитмена. Писатель не считал вопрос о создании национальной литературы уже решенным. В статье «Независимая американская литература» (1847) он писал: «Политически мы, несомненно, независимы. В интеллектуальном же отношении Соединенные Штаты так же связаны по рукам и ногам, как был когда-то Гулливер связан лилипутами»[28].

Светлой верой в будущее Америки и ее литературы проникнуто предисловие к первому изданию «Листьев травы» (1855). Высокие идеи и радужные мечты поэта, еще не умудренного опытом Гражданской войны и послевоенной коррупции, получили в этом предисловии восторженное выражение. Этот манифест демократического искусства грядущих лет написан с чувством истинной поэтической взволнованности. Преодолевая наивную восторженность предисловия к «Листьям травы», Уитмен выдвигает более зрелую точку зрения на национальную литературу в книге «Демократические дали» (1871). Создание настоящей американской литературы мыслилось Уитменом в неразрывной связи с развитием идей демократии в Америке. Необходимой предпосылкой расцвета национальной литературы Уитмен считал духовное единство Штатов, основой которого должно быть преодоление господства собственнических интересов.

[26] *«The Shock of Recognition». Ed. by Edmund Wilson. Garden City, Doubleday, Doran and Co., 1943, p. 197—198.*

[27] *Richard Chase. Herman Melville. A Critical Study. N. Y., Macmillan, 1949, p. VII.*

[28] *W. Whitman. The Poetry and Prose. The Inner Sanctum Edition. Ed. by L. Untermeyer. N. Y., Simon and Schuster, 1949, p. 547.*

Из первого предисловия к «Листьям травы» в «Демократические дали» перешла надежда на великое будущее Америки, ее народа и литературы, отражающая глубокий демократизм писателя. Гневно отрицая антинародную литературу своего времени, всю эту «жалкую компанию франтов, разочарованных в жизни», которые «вечно хнычут и ноют, гоняясь за каким-нибудь недоноском мечты, и вечно заняты худосочной любовью с худосочными женщинами»[29], Уитмен оставался страстным патриотом, сыном своей родины.

Незадолго до смерти Уитмен по просьбе журнала «Норт американ ревью» написал статью «Американская национальная литература» (1891). Это литературное завещание заканчивается вопросом, который может показаться странным в устах великого поэта Америки: «Американская литература — существует ли и может ли действительно существовать она?»[30].

Таков был горький итог почти полувековых раздумий одного из величайших писателей Америки. Старый поэт видел трагический разлад внутри американского общества, видел развитие губительных для художественной литературы сил капиталистического прогресса, проявившихся в Соединенных Штатах в неприкрытой и наиболее отталкивающей форме. Многие стороны и явления американской действительности в период растущего господства монополий заставили поэта почувствовать, что его мечта о светлой и великой литературе, которую он пророчил, не осуществилась.

После Гражданской войны в литературе США все настойчивее утверждается реалистическое направление. Вместе с романтизмом уходит и романтическое представление о национальной литературе, выразителями которого были Френо, Купер, По, Мелвилл и другие романтики. Позади остается целая эпоха в истории американской словесности, прошедшая под знаком войны за независимость и социальных противоречий первой половины XIX в.

Понятие национальной литературы, возникшее среди американских писателей-романтиков, отражало их антибуржуазную утопическую мечту о свободной стране и о литературе, направленной против духа стяжательства, денежного интереса, против «общественной и личной жадности»[31], говоря словами Эмерсона. В той мере, в какой эта мечта была направлена на прославление американских демократических свобод, завоеванных в войне за независимость, она была романтически иллюзорна. Критика складывающегося мира буржуазных отношений нередко выводила представление о национальной литературе за рамки

[29] *Уолт Уитмен. Избранное. М., Гослитиздат, 1954, стр. 283.*

[30] *W. Whitman. The Complete Poetry and Prose. Deathbed edition, vol. II. N. Y., Pellegrini and Cudahy, 1948, p. 505.*

[31] *R. W. Emerson. The Complete Prose Works, p. 337.*

романтического мировоспитания. Перед американской литературой вставали проблемы, которые были разрешены позднее реалистами [32].

После Гражданской войны писатели Соединенных Штатов ведут полемику со старым, романтическим, пониманием национальной литературы. Развивающаяся эстетика критического реализма заставляет пересмотреть, казалось бы, уже установившиеся художественные ценности романтического наследия. Одним из ярких образцов такой переоценки в истории американской литературы было известное выступление Марка Твена по поводу романов Купера.

Престарелый Марк Твен в статье «Литературные грехи Фенимора Купера» обвинил автора книг о славном Натти Бумпо, Кожаном Чулке и Зверобое, Следопыте и Соколином Глазе, как в разные периоды жизни звали героя его друзья и враги, во всех смертных литературных грехах. Он обвинил его в нарушении 18 законов из 19, «обязательных для художественной литературы» [33–34]. В чем заключается девятнадцатый — единственный не нарушенный Купером закон художественной литературы, так и осталось неизвестно потомству...

Дело, конечно, не только в марк-твеновской буффонаде и его юморе. И даже не в нарочитой искусственности некоторых ситуаций в книгах Купера, которая так раздражала старого Твена. Сущность несогласия Марка Твена с утверждением, что Купер — один из величайших романистов Америки, состоит в различии реалистической эстетики Марка Твена и романтической эстетики Купера.

Для Купера и Марка Твена как художников существовали две различные художественные логики, несоотносимые в своих законах. Особенно ощутимо это принципиальное расхождение Твена с эстетикой романтизма в его второй статье — «Добавочные литературные грехи Купера», опубликованной впервые только в 1946 г. Саркастически разбирая стиль Купера, Твен настаивает на совершенной неприемлемости манеры повествования автора «Последнего из могикан». Великого реалиста беспокоит словарное расточительство писателя-романтика: там, где Твен обошелся бы двумя сотнями слов, Купер затрачивает 300. «Сотня лишних слов в наше время,— отмечает Твен,— это непозволительное мотовство» [35]. Статья Марка Твена о Купере была выражением целой антиромантической программы Твена-критика, его концепции развития и становления литературы США. Через

[32] *См. статью Ю. В. Ковалева «На пути к национальной литературе (Об истоках критического реализма в литературе США)».— В кн.: «Проблемы реализма». Вологда, 1966.*

[33–34] *Марк Твен. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 11. М., 1961, стр. 431.*

[35] *Mark Twain. Fenimore Cooper's Further Literary Offenses.— «The New England Quarterly», 1946, September, p. 300.*

несколько лет в письме Брандеру Мэтьюзу Марк Твен приводит двенадцать причин, по которым невозможно читать романы Вальтера Скотта. Последнее из этих обвинений весьма примечательно: «В состоянии ли вы читать его? И при этом сохранить к нему уважение? Разумеется, это было возможно в его время — в эпоху непомерной чувствительности, громких вздохов и пышных слов,— но, боже праведный, возможно ли это в наши дни?» [36]

Антиромантическая позиция Твена в этом высказывании не вызывает сомнений. Он подчеркнуто противопоставляет реалистическую направленность современного мировосприятия в литературе «неестественным позам», «водянистому красноречию», «вычурам и притворству» романтической литературы прошлого. Очевидно, что Купер, разделивший «литературные грехи» Вальтера Скотта, не мог быть в глазах Твена истинно национальным писателем.

В конце XIX в. в Соединенных Штатах критики охотно обсуждали проблему, что же такое настоящий американский писатель. Нередко делалось противопоставление между творчеством Генри Джеймса, которого объявляли космополитом, и произведениями В. Д. Хоуэллса как писателя истинно американского в своем понимании условий жизни на его родине.

В американской критике имя Хоуэллса обычно вспоминается в связи с его призывом к писателям Америки изображать «улыбчатые стороны жизни» как истинно американские. Это неосторожное высказывание Хоуэллса дает повод литературоведам США до наших дней говорить о двух традициях в литературе: бодрого и самодовольного практицизма, провозглашенного будто бы Хоуэллсом, и «другой американской традиции» (как названа статья на эту тему профессора Калифорнийского университета Генри Мея) — критической.

Односторонность подобной оценки эстетической позиции Хоуэллса, внесшего существенный вклад в развитие критического реализма в американской литературе, убедительно доказана в работе А. А. Елистратовой [37].

Атмосфера безоблачного оптимизма, господствовавшая, по мнению известной части американской критики, в литературе «эпохи Хоуэллса», была нарушена после 1917 г. При подобной постановке вопроса не учитываются национальные корни кризиса буржуазной американской идеологии, крушение оптимизма в США, получившее отражение в книгах Твена, Крейна, Норриса, Гарленда, Лондона, Драйзера еще на рубеже XIX—XX вв.

[36] *Марк Твен. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 12, стр. 662.*

[37] *А. А. Елистратова. Вильям Дин Гоуэлс и Генри Джеймс (К вопросу об их роли в развитии критического реализма в литературе США).— В кн.: «Проблемы истории литературы США». М., «Наука», 1964.*

романтического мировоспитания. Перед американской литературой вставали проблемы, которые были разрешены позднее реалистами [32].

После Гражданской войны писатели Соединенных Штатов ведут полемику со старым, романтическим, пониманием национальной литературы. Развивающаяся эстетика критического реализма заставляет пересмотреть, казалось бы, уже установившиеся художественные ценности романтического наследия. Одним из ярких образцов такой переоценки в истории американской литературы было известное выступление Марка Твена по поводу романов Купера.

Престарелый Марк Твен в статье «Литературные грехи Фенимора Купера» обвинил автора книг о славном Натти Бумпо, Кожаном Чулке и Зверобое, Следопыте и Соколином Глазе, как в разные периоды жизни звали героя его друзья и враги, во всех смертных литературных грехах. Он обвинил его в нарушении 18 законов из 19, «обязательных для художественной литературы» [33–34]. В чем заключается девятнадцатый — единственный не нарушенный Купером закон художественной литературы, так и осталось неизвестно потомству...

Дело, конечно, не только в марк-твеновской буффонаде и его юморе. И даже не в нарочитой искусственности некоторых ситуаций в книгах Купера, которая так раздражала старого Твена. Сущность несогласия Марка Твена с утверждением, что Купер — один из величайших романистов Америки, состоит в различии реалистической эстетики Марка Твена и романтической эстетики Купера.

Для Купера и Марка Твена как художников существовали две различные художественные логики, несоотносимые в своих законах. Особенно ощутимо это принципиальное расхождение Твена с эстетикой романтизма в его второй статье — «Добавочные литературные грехи Купера», опубликованной впервые только в 1946 г. Саркастически разбирая стиль Купера, Твен настаивает на совершенной неприемлемости манеры повествования автора «Последнего из могикан». Великого реалиста беспокоит словарное расточительство писателя-романтика: там, где Твен обошелся бы двумя сотнями слов, Купер затрачивает 300. «Сотня лишних слов в наше время,— отмечает Твен,— это непозволительное мотовство» [35]. Статья Марка Твена о Купере была выражением целой антиромантической программы Твена-критика, его концепции развития и становления литературы США. Через

[32] *См. статью Ю. В. Ковалева «На пути к национальной литературе (Об истоках критического реализма в литературе США)».— В кн.: «Проблемы реализма». Вологда, 1966.*

[33–34] *Марк Твен. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 11. М., 1961, стр. 431.*

[35] *Mark Twain. Fenimore Cooper's Further Literary Offenses.— «The New England Quarterly», 1946, September, p. 300.*

несколько лет в письме Брандеру Мэтьюзу Марк Твен приводит двенадцать причин, по которым невозможно читать романы Вальтера Скотта. Последнее из этих обвинений весьма примечательно: «В состоянии ли вы читать его? И при этом сохранить к нему уважение? Разумеется, это было возможно в его время — в эпоху непомерной чувствительности, громких вздохов и пышных слов,— но, боже праведный, возможно ли это в наши дни?»[36]

Антиромантическая позиция Твена в этом высказывании не вызывает сомнений. Он подчеркнуто противопоставляет реалистическую направленность современного мировосприятия в литературе «неестественным позам», «водянистому красноречию», «вычурам и притворству» романтической литературы прошлого. Очевидно, что Купер, разделивший «литературные грехи» Вальтера Скотта, не мог быть в глазах Твена истинно национальным писателем.

В конце XIX в. в Соединенных Штатах критики охотно обсуждали проблему, что же такое настоящий американский писатель. Нередко делалось противопоставление между творчеством Генри Джеймса, которого объявляли космополитом, и произведениями В. Д. Хоуэллса как писателя истинно американского в своем понимании условий жизни на его родине.

В американской критике имя Хоуэллса обычно вспоминается в связи с его призывом к писателям Америки изображать «улыбчатые стороны жизни» как истинно американские. Это неосторожное высказывание Хоуэллса дает повод литературоведам США до наших дней говорить о двух традициях в литературе: бодрого и самодовольного практицизма, провозглашенного будто бы Хоуэллсом, и «другой американской традиции» (как названа статья на эту тему профессора Калифорнийского университета Генри Мея) — критической.

Односторонность подобной оценки эстетической позиции Хоуэллса, внесшего существенный вклад в развитие критического реализма в американской литературе, убедительно доказана в работе А. А. Елистратовой[37].

Атмосфера безоблачного оптимизма, господствовавшая, по мнению известной части американской критики, в литературе «эпохи Хоуэллса», была нарушена после 1917 г. При подобной постановке вопроса не учитываются национальные корни кризиса буржуазной американской идеологии, крушение оптимизма в США, получившее отражение в книгах Твена, Крейна, Норриса, Гарленда, Лондона, Драйзера еще на рубеже XIX—XX вв.

[36] *Марк Твен. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 12, стр. 662.*

[37] *А. А. Елистратова. Вильям Дин Гоуэлс и Генри Джеймс (К вопросу об их роли в развитии критического реализма в литературе США).— В кн.: «Проблемы истории литературы США». М., «Наука», 1964.*

Если в 1917 г., по мнению тех же американских критиков, была подорвана мечта об Америке как о социальной и политической утопии, то в 1957 г., когда Советский Союз запустил первый спутник, разбилось представление об Америке как стране самого передового технического прогресса. «Когда в последние годы настроения в американской литературе стали невыносимо бодрыми,— пишет не без иронии Генри Мей,— русские снова пришли на помощь. Первый спутник вызвал в Америке прилив чувств национальной обеспокоенности»[38].

Проблема связи национальной литературы с жизнью народа, о которой говорит Г. Мей, волновавшая писателей США еще на заре американской литературы, с новой силой встала в годы, когда создавались предпосылки для возникновения реалистического романа XX в. Начались споры критиков вокруг «великого американского романа». Дискуссия продолжалась несколько десятилетий (в 30-е годы в ней принял участие Драйзер, написав свою известную статью «Великий американский роман»).

На рубеже XX в. Фрэнк Норрис довольно скептически отзывался о таинственном незнакомце «В. А. Р.»: «Из всех избитых фраз, затасканных бесконечным употреблением журнальных писак, самой избитой несомненно является «Великий Американский Роман». Мелкие литературные посредники-комиссионеры, стоящие между производителями и потребителями художественной литературы, торжественно изрекают громкие слова с цветистыми эпитетами, печатают сенсационные заголовки в воскресных приложениях или выпускают на улицы живые афиши, которые выкрикивают: «Смотрите, он здесь!» или «Вот, он там!» — Но напрасно публика сходит с ума в каком-то языческом экстазе. В. А. Р. либо вымер, как мамонты, либо столь же далек в будущем как практическое осуществление воздухоплавания. Во всяком случае он не обнаруживается в наше время»[39].

Едва ли Норрис был прав в своем пессимизме. Считая, что Америка еще не создала своей собственной литературы, подобно тому как Франция имеет свою школу романтизма и натурализма, Россия — школу реализма, а Англия — психологическую школу, Фрэнк Норрис явно недооценивал достижений американского романтизма. Он полагал, что только будущая литература Америки изобразит жизнь народа и своим появлением будет обязана здоровой силе, заложенной в народе.

Одним из представителей этой «новой здоровой литературы» был сам Норрис. В статье «Романисты будущего» он с уверенностью заявляет, что муза американской литературы исполнена

[38] *H. F. May. The Other American Tradition.— «Revue des languages vivantes», 1960, N 3, p. 192.*

[39] *F. Norris. The Responsibilities of the Novelist and Other Literary Essays. N. Y., Doubleday, Page and Co., 1903, p. 85.*

жизненной силы: «Муза американской литературы не болезненная и хрупкая девица с изысканными манерами и изящными театральными позами, а здоровая и крепкая женщина с руками работницы, прокладывающая себе дорогу локтями и находящая искреннее наслаждение в той толкотне людей и дел, в той честной и беспорядочной англо-саксонской всеобщей драке, которая означает для нас жизнь... Она поведет вас прочь от студий эстетов, бархатных курток и длинных волос, от бесполых созданий, культивирующих свое искусство сочинительства, как любитель-садовод свои орхидеи. Она поведет вас, если вы будете поспевать за ее шагами, если вы преданно и честно последуете за ней,— в мир Рабочих, с их грубой речью, решительными действиями и сильными страстями, прямо в сердце новой жизни, на грань нового времени, и там, только там, познакомитесь вы с материалом, из которого будет создана американская литература будущего»[40]. Эти пророческие слова Норриса, произнесенные на пороге XX в., звучат по-уитменовски сильно и свежо, говорят о необходимости отразить новые стороны жизни страны, выражая самую заветную мечту передовой литературы Америки нашего века — создание книг не для кучки эстетствующих знатоков, а для широких народных масс.

3

Проблема специфики американской литературы с новой силой встала перед критикой после первой мировой войны. Объяснялось это тем, что некоторые исследователи почувствовали — остро как никогда — несоответствие духовного развития Америки ее материальному прогрессу.

Теория «культурного отставания» Америки от Европы, за которой Соединенные Штаты следовали, «неуклюже повторяя те же движения, но не достигая той же грации, подобно тому, как служанка копирует телодвижения своей госпожи»[41], получила широкое распространение в европейском литературоведении в годы первой мировой войны и послевоенные годы. Американские историки литературы и культуры неоднократно выступали с опровержением теории «культурного отставания». Этому посвящена и книга Констанс Рурк «Корни американской культуры», изданная после смерти автора Ван Вик Бруксом. Рурк показывает, что идея литературной и культурной несамостоятельности Америки зародилась еще в ранний период истории американской литературы. Абсолютизирование подражания как основной силы в развитии американской культуры составляет

[40] *Там же, стр. 208—210.*

[41] *Constance Rourke. The Roots of American Culture and Other Essays. Ed. by Van Wyck Brooks. N. Y., Harcourt, Brace and Co., 1942, p. 47.*

сущность этой (особенно популярной за пределами США) концепции, против которой и выступает К. Рурк.

Если Рурк подчас убедительно доказывает ценность некоторых явлений американской культуры прошлого, особенно связанных с традицией фольклора, то под пером главы эстетско-формалистического салона Гертруды Стейн защита национальной литературы превратилась в безудержный апофеоз американизма. В год окончания второй мировой войны Стейн утверждала, что Америка — старейшая из стран света, а американская литература — старейшая литература мира! Со свойственной ей манерной тавтологией эта бабушка американского модернизма писала: «В конце концов, Америка сегодня — старейшая страна на свете и причина в том, что она первой вступила в двадцатый век в то время, когда все другие страны находились еще в девятнадцатом или даже в более отдаленных веках; теперь же все страны, кроме Германии, стремятся быть в двадцатом веке, так что, рассматривая существующий мир как двадцатое столетие, мы должны признать, что Америка — старейшая страна, поскольку она вступила в двадцатый век уже в восьмидесятые годы, прежде чем какая-либо страна могла себе представить, каким будет двадцатый век. Итак, Америка начала жить в двадцатом веке в восьмидесятые годы вместе с фордовскими автомобилями и всем серийным производством» [42].

Рассматривая фордовский автомобиль как конечный продукт всей американской цивилизации, Гертруда Стейн отождествляет национально-американское с серийным производством. Трудно сказать, чего в этих рассуждениях больше — восхищения американским массовым производством, перекинувшимся затем и в область художественного творчества, или утверждения особой роли Америки в мировой истории.

После второй мировой войны в Америке получили распространение идеи «денационализации» литературного наследия Соединенных Штатов как выражение все той же идеи мировой культуры по американскому образцу. Один из проповедников этой теории, Лайонел Триллинг, снискавший широкую известность после выхода своей книги очерков «Либеральное воображение», отрицает существование американского социального романа и вообще роль романа в художественном освоении общественного бытия страны: «Роман не утвердился в Америке. Не то чтобы у нас не было великих романов, а просто роман в Америке отходит от своего классического образца — от изображения тех проблем действительности, которые восходят к социальной области. Дело в том, что талантливые американские писатели не обращались к общественной стороне вопроса. По и Мелвилл были весь-

[42] *Gertrude Stein. Selected Writings. Ed. by C. Van Vechten. N. Y., Random House, 1946, p. 621.*

ма далеки от нее; действительность, которую они искали, имела только косвенное отношение к обществу. Готорн прозорливо утверждал, что он пишет не романы (novels), а романтические повествования (romances) — так он выразил свое убеждение, что в его произведениях отсутствует социальная основа»[43].

Пытаясь не замечать социальной сущности книг Купера, Мелвилла, Готорна и По, Триллинг рисует искаженную картину американского романтизма, лишенную национальной и общественно значимой специфики.

Идея «денационализации» литературы, столь модная в современном буржуазном литературоведении США, особенно в компаративистских исследованиях, призвана подтвердить мысль о том, что наиболее выдающиеся создания мировой литературы появились якобы в результате вненациональных «универсальных» устремлений их авторов или даже как прямое следствие преодоления национальной «ограниченности»[44].

В интересах модернистской литературы, лишенной, как правило, подлинного национального лица, современная буржуазная критика возвращается к давно решенному историей спору «универсалистов», ратовавших за космополитический характер литературы, и сторонников национальных традиций. В современных условиях иные «сторонники» национальных заветов выражают претензии США на литературное и шире — идеологическое — господство во всем мире. Так, трехтомная «Литературная история Соединенных Штатов», созданная во время второй мировой войны крупнейшими буржуазными литературоведами США, рассматривает возникновение американской нации и американской литературы как воплощение многовековой мечты народов Европы. Мечта о такой стране, как Америка, существовала задолго до ее открытия. Мечта о золотом веке, о потерянном рае человечества, о материальном изобилии и духовной свободе стала действительностью в США. Таковы откровенно охранительные установки в вопросе о возникновении национальной литературы в наиболее известном труде по американской словесности, появившемся за последние десятилетия в США.

В специальной главе «Американская мечта» провозвестником идеальной республики США объявлен Шекспир. Его старый честный Гонзало в «Буре», мечтая об острове, на котором он был бы королем, рисует, по мнению авторов «Литературной истории Соединенных Штатов», светлую картину американского рая, непрекращающаяся борьба за который продолжается до наших дней:

[43] *Lionel Trilling. The Liberal Imagination. N. Y., Viking Press, 1950, p. 206.*

[44] *Более подробный разбор этой темы содержится в работе И. Г. Неупокоевой «Идея «денационализации» литературы в компаративистике США» в кн.: «Современная литература США». М., Изд-во АН СССР, 1962.*

Все нужное давала бы природа —
К чему трудиться? Не было бы здесь
Измен, убийств, ножей, мечей и копий
И вообще орудий никаких.
Сама природа щедро бы кормила
Бесхитростный, невинный мой народ.

(Пер. М. Донского)

Не ограничиваясь обращением к историческому прошлому, «Литературная история Соединенных Штатов» беззастенчиво вещает: «До тех пор пока существуют США, сохраняется надежда, что народы Старого Света могут быть спасены от самих себя»[45].

Роль литературно-политического мессии, спасителя народов Европы, явно не дает покоя авторам книги. Конечная цель этого труда на полторы тысячи страниц — доказать, что в американской литературе воплотилась идея мировой литературы. Характерно, что в те же годы второй мировой войны, когда создавалась «Литературная история Соединенных Штатов», с идеей превосходства литературы Америки выступил Альфред Кейзин. В своей книге «На родной почве» он одним из первых выдвинул положение, затем подхваченное многими: «Европейское наследие было вверено нам, поскольку лишь одна Америка в состоянии развивать его в будущем»[46]. Так рождался миф об универсальном характере литературы США, в которой якобы синтезированы достижения европейских литератур. Английский журнал «Лиснер» дошел до того, что провозгласил литературу США образцом для европейских писателей: «Подобно тому как в социальной области Америка явилась испытательным полигоном идей и обычаев, которые позднее оказали существенное воздействие на Европу, так в области литературы американские произведения во многих отношениях предвосхитили такого же рода творения в Европе»[47].

В американском литературоведении последних лет все большую популярность завоевывает теория мифотворчества. Ее принципы изложены, в частности, в работах Ф. Уилрайта, Р. Чейса, Н. Фрайя. Выработалась даже своеобразная «классика» мифологического литературоведения, особенно охотно обращающаяся к трактовке раннего наследия американской литературы. Так, статья Ф. Юнга «Выпавший из своего времени — мифический Рип Ван Винкль» перепечатывается в антологиях современной американской критики как программное выступление, в котором сделана попытка омифологизировать один из наиболее ранних

[45] *«Literary History of the United States», p. 215.*

[46] *Alfred Kazin. On Native Grounds. An Interpretation of Modern American Prose Literature. N. Y., Reynal and Hitchcock, 1956, p. 488.*

[47] *«The Listener», 1958, July 24, p. 133.*

художественных образов литературы США, то есть рассмотреть его вне времени и социальной среды, его породившей.

То же видим мы во многих работах о Мелвилле, Торо, Твене. Свою недавно переизданную статью об «Уолдене» Торо американский литературовед Вильям Стейн начинает с мифотворческого рассуждения: «Было бы ошибочно читать «Уолден» как произведение, созданное в определенную историческую эпоху. Эта книга принадлежит девятнадцатому веку совершенно случайно, поскольку написана в то время. Равным образом она лишь случайно связана с Торо-человеком. Я хочу этим сказать, что книгу эту следует читать, исходя из мира, созданного в ней самой, то есть из мифа, который она в себе воплощает. Читать ее в качестве автобиографии, социальной критики или философии означало бы не принимать в расчет перевоплощения, которое претерпел первоначальный материал дневников Торо»[48].

Здесь как в зеркале видна антиисторическая и антисоциальная сущность мифотворческой критики, попытка ее сторонников отгородиться от жизни. Мифотворческим веяниям поддался и такой серьезный литературовед, как Малколм Каули. Соединяя в некое целое теорию циклического развития литературы США Роберта Спиллера с теорией «американского мифа», «американского Адама», усиленно разрабатываемую Ф. Карпентером, Р. Льюисом и другими критиками, Каули популяризирует в ряде последних работ своего рода теорию циклов мифотворчества.

Обширный сборник статей представителей мифологической школы в современном литературоведении выпустил университет штата Небраска. При рассмотрении национальных литературных традиций авторы обращаются к данным различных наук — социологии, философии, антропологии, истории. Таким образом, мифологическое литературоведение по видимости стремится преодолеть узость школы «новых критиков», чтобы занять то место, где до недавних пор полновластными хозяевами были как раз эти критики.

Джон Викери, под редакцией которого вышел сборник, выдвигает четыре общих принципа мифологического литературоведения: 1. Создание мифов присуще человеческому мышлению и отвечает коренным потребностям человеческого сознания. 2. Миф является первоосновой, из которой возникает национальная литература. 3. Миф не только вдохновляет художественное творчество, но и предоставляет литературному критику образы и понятия для интерпретации произведения литературы. 4. Способность литературы глубоко волновать нас объясняется ее мифологическими качествами.

[48] *«Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice». Ed. by J. B. Vickery. Lincoln, University of Nebraska Press, 1966, p. 335.*

Подлинная роль литературы в обществе заключается, по мнению Дж. Викери, в стремлении выразить древнюю и главную сущность мифа — «создать для человека ощущение смысла и значения его жизни»[49]. Таким образом, вся общественно-эстетическая функция литературы сведена к произвольно конструируемому мифотворчеству для поддержания некой иллюзии существования человека в этом мире.

Даже такой «основоположник» мифологической критики, как Ричард Чейс, отошедший со временем от мифотворческой концепции литературы, в своих книгах, написанных незадолго до смерти, подверг мифологическую интерпретацию литературы беспощадной критике: «В результате косности и совершенной абстрактности своего подхода представитель мифологической школы получает весьма искаженное впечатление об американской литературе,— пишет Чейс.— Этот критик признает лишь поздние произведения данного писателя, которые сравнительно слабы и менее характерны. Его привлекает у Готорна «Мраморный фавн», а не «Алая буква», у Мелвилла «Билли Бад», а не «Моби Дик», у Джеймса «Золотая чаша», а не «Бостонцы», у Хемингуэя «Старик и море», а не «Прощай, оружие!», у Фолкнера «Медведь», а не «Шум и ярость». Некоторые преимущества такого подхода не оправдываются несомненным искажением при этом более значительных и типичных произведений рассматриваемого писателя»[50].

Ставя сегодня вопрос о сущности национальной американской литературы и культуры, представители буржуазной критики порою вновь поднимают на щит самые реакционные суждения американских литераторов далекого и близкого прошлого. Так, они охотно обращаются к литературному манифесту Эзры Паунда «Национальная культура», написанному в 1938 г. и недавно переизданному. Паунд утверждает, что национальная культура в США существовала с 1770 по 1861 г. и погибла в результате Гражданской войны. Рассматривая американскую культуру как англо-французскую по своему происхождению, Паунд считает, что как только этот европейский источник иссяк и в ходе Гражданской войны получили развитие собственно американские демократические и реалистические тенденции, национальная литература прекратила свое существование. Паунд прямо пишет, что расцвет реализма Уитмена и Марка Твена знаменовал собой «конец американской литературы»[51].

Небезынтересно, что в новейшей конформистской критике, требующей от писателей утверждения положительных сторон ка-

[49] *«Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice», p. IX.*

[50] *Richard Chase. The American Novel and Its Tradition. L., Bell and Sons, 1958, p. 245.*

[51] *Ezra Pound. Impact. Essays on Ignorance and the Decline of American Civilization. Chicago, Henry Regnery Co., 1960, p. 37.*

питализма, все настойчивей звучит мысль о том, что литература США... не оправдала возлагавшихся на нее надежд. Характерно в этом отношении название анкеты, проведенной среди американских писателей в 1963 г.: «Существует ли еще американская литература?»

После мучительных раздумий великих умов США на протяжении почти двух столетий о будущем литературы страны, подобный вопрос звучит в наши дни горькой иронией. И многие ответы, действительно, прозвучали весьма прискорбно, хотя вряд ли справедливо для американской литературы: «Ее нет,— отвечал один из литераторов.— Большой американский роман не был и не будет написан» [52].

Не находя утешения в настоящем, некоторые буржуазные литературоведы обращаются к великому прошлому романа США, пытаясь связать его завоевания с началом «века Америки».

Упоминавшийся уже Лесли Фидлер утверждает, что начало «американского века» совпало с «веком романа» в литературе США. «Между жанром романа и Америкой существует особая внутренняя связь. Оба эти явления — новая литературная форма и новое общество,— начавшиеся одновременно, помогают определить сущность современной эпохи. Мы живем не только в век Америки, но и в век романа, когда литература страны, лишенной первоклассного поэтического эпоса и стихотворной трагедии, стала образцом для половины мира... Повсюду на Западе писатели сознательно отворачиваются от своих художественных традиций, чтобы следовать американским или тем, которые они принимают за американские» [53].

В буржуазном литературоведении последнего времени стал весьма модным прием приложения к самому понятию литературы Соединенных Штатов эстетических норм модернизма. Путем подобных переосмыслений в книге А. Н. Каула «Американское видение», удостоенной премии Йельского университета, коренные вопросы наследия американской литературы интерпретируются в свете проблем и методологии современного модернизма, эстетика которого провозглашается «вполне применимой к проблеме формы в американском романе XIX века» [54].

В книге Каула историко-социальный подход заменен абстрактно-модернистским, лишающим произведения Марка Твена, Мелвилла, Готорна и Купера не только их национальной специфики, но и конкретно-исторического звучания.

Нечто подобное можно встретить на страницах журнала «Партизен ревью», настроенного весьма враждебно к странам

[52] *«Вопросы литературы», 1964, № 2, стр. 147.*

[53] *L. A. Fiedler. Love and Death in the American Novel, p. XX.*

[54] *A. N. Kaul. The American Vision. Actual and Ideal Society in Nineteenth-Century Fiction. New Haven, Yale University Press, 1963, p. 315.*

социализма. Один из редакторов этого журнала в передовой статье, посвященной национальной литературной традиции, писал: «Книги, которые, по моему мнению, воплощают американскую традицию в литературе английского языка, являются ранними, часто еще неуклюжими порождениями модернизма» [55]. И дальше произведения Купера, Эмерсона, Торо, Мелвилла, Готорна, Марка Твена, Генри Джеймса критик объявляет предвосхищением модернистской литературы нашего времени. Они противопоставляются «реальному миру» героев Драйзера, Уортон, Хоуэллса. Модернизм трактуется здесь как «сопротивление литературного произведения окружающей действительности». Но сопротивление не общественное, а языковое, стилистическое: «Классики американской литературы стремятся при помощи стиля освободить героя и читателя от общества, освободить от гнета времени, биологических и экономических факторов, от социальных сил, которые в конечном счете несут гибель героям американских книг, а часто и их творцам» [56].

Одна из наиболее влиятельных групп в современном буржуазном литературоведении США — сторонники экзистенциалистской трактовки наследия американской литературы. Они стремятся разыскать подтверждение своим теориям в творчестве писателей прошлого, например в литературно-эстетической мысли Эмерсона. Последнего они именуют не иначе как классическим представителем своеобразного американского экзистенциализма, для которого текущий момент — мера всех вещей» [57].

Об экзистенциалистском подходе к проблеме национальной литературы критически пишет С. Финкелстайн в книге «Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе», опровергая, в частности, попытки буржуазных литературоведов дать экзистенциалистскую трактовку наследию американских романтиков. В другой своей книге, «Реализм в искусстве», он осудил академических историков литературы и культуры, которые утверждают, что национальное искусство — это искусство узкое и провинциальное в сравнении с универсальностью «чистого искусства» [58].

Современная буржуазная критика США пытается истолковать судьбы развития национальной литературы в свете идеологических задач, стоящих перед ней в XX в. Идея наднационального характера литературы Соединенных Штатов ведет к утверждению мирового господства американской литературы, к стремлению снова и снова, несмотря на тревожные и траги-

[55] *R. Poirier. Worlds of Style.— «Partisan Review», 1966, Fall, p. 510.*
[56] *Там же.*
[57] *«Re-Appraisals: Some Commonsense Readings in American Literature». Ed. by M. Green. N. Y., Norton and Co., 1965, p. 53.*
[58] *С. Финкелстайн. Реализм в искусстве. М., ИЛ, 1965, стр. 131.*

ческие события американской жизни сегодня, ставить США в пример всему человечеству. Так, летом 1967 г. в разгар расистского террора в Ньюарке, Детройте и десятках других городов Америки, издаваемый правительством США журнал «Америка» не постеснялся написать: «Американская цивилизация постепенно становится образцом для большинства человечества... Европе следует серьезно задуматься над тем, почему процветают Соединенные Штаты» [59]. Официальная печать продолжала прославлять «достижения» американской цивилизации.

Традиционные иллюзии об Америке — стране свободы — в XX в. все больше уступают место — теперь уже в глазах значительной части американского народа, а не только его лучших представителей — реальной картине социальных пороков, укоренившихся в стране. Если после первой мировой войны еще имел широкое распространение миф о США — стране, которой принадлежит будущее, носительнице идей прогресса, наследнице одряхлевшей Европы, то после второй мировой войны подобные иллюзии не могли надолго увлечь молодых и критически мыслящих американцев. Им приходилось размышлять уже о причинах кризиса «американской мечты», начавшей загнивать раньше, чем она успела созреть. Положение определенной части этой молодежи усугублялось тем, что, отбросив старый миф, она не знала, чем заменить его. И споры о национальной литературе США в какой-то мере отражали и отражают состояние критической мысли в стране.

[59] *«Америка», 1967, август, № 130, стр. 11.*

Борьба
вокруг классического наследия американской литературы

М. О. Мендельсон

О состоянии современного американского литературоведения во многом можно судить по монографическим исследованиям о творчестве отдельных крупных писателей прошлого. Таких монографий за океаном издается все больше и больше.

Мы рассматриваем в основном лишь те монографии о классиках литературы США, которые вышли в свет в конце 50-х и в первой половине 60-х годов. Напомним, что этот период американской литературной жизни отмечен некоторыми положительными сдвигами по сравнению с предыдущим десятилетием.

Сколь велико количество появляющихся ныне в США публикаций, о которых могла бы идти речь в данной статье, видно хотя бы из библиографического приложения к обширному справочнику, озаглавленному «Восемь американских писателей», который был напечатан в Соединенных Штатах вторым изданием в 1963 г. В этой книге дан обзор американской критической литературы о восьми прозаиках и поэтах XIX столетия: По, Эмерсоне, Готорне, Торо, Мелвилле, Уитмене, Твене и Джеймсе. Основной текст нового издания справочника идентичен с тем, который впервые появился в 1956 г., но к новой книге приложен список монографий о тех же писателях, появившихся с 1955 по 1962 г.

Оказывается, что только за восемь лет о перечисленных выше писателях опубликована в США чуть ли не сотня литературоведческих книг. Первое место по количеству посвященных им монографических трудов делят Марк Твен и Генри Джеймс (почти два десятка книг о каждом). Весьма обширно представлены также Уолт Уитмен и Герман Мелвилл (по полтора десятка монографий о каждом).

Автор этой статьи решил сосредоточить свое внимание на работах, посвященных только двум классикам прошлого века: Уитмену и Твену. Нет нужды доказывать, разумеется, что создатели «Листьев травы» и «Приключений Гекльберри Финна» — великаны американской литературы. В восприятии учеными США этих писателей, надо думать, удастся обнаружить нечто характерное, весьма показательное[1].

Среди писателей XX в. мы остановились на Теодоре Драйзере и Синклере Льюисе. Выбор этот определяется отнюдь не тем, что о них издано в США больше всего исследований (это совсем не так!). Не считаем мы Льюиса и более крупным художником, чем Хемингуэй или, скажем, Фолкнер. Монографические исследования о Драйзере и Льюисе заслуживают пристального внимания прежде всего потому, что отношение американских критиков к этим прозаикам чрезвычайно мощного социального звучания бросает свет на развертывающуюся в современной Америке борьбу вокруг проблем реализма[2].

Ознакомившись с четырьмя очерками (об Уитмене, Твене, Драйзере, С. Льюисе), из которых состоит эта статья, читатель без труда убедится в том, что в новейших работах по классической литературе США чувствуется сильное влияние модных течений современного буржуазного литературоведения. Среди исследователей творчества Твена есть, правда, немало таких, кто стремится в той или иной степени следовать традициям культурно-исторической школы. Однако Уолта Уитмена чаще всего пытаются интерпретировать американские критики-фрейдисты, юнгианцы, экзистенциалисты, а также откровенные поборники формализма (в частности структуралисты). В рядах твеноведов и уитменоведов есть и заядлые конформисты. Добавим, что самое большое по объему исследование о Драйзере создано заведомым конформистом (книга Сванберга). Одна из анализируемых работ о С. Льюисе (М. Шорера) — своеобразное сочетание формалистических предрассудков с явно охранительными тенденциями.

[1] *Наш выбор отчасти обусловливается и тем, что американская критическая литература о романтиках — По, Купере, Готорне, Торо и Мелвилле — в какой-то мере освещена в монографии А. Н. Николюкина «Американский романтизм и современность» (М., 1968), а о Джеймсе — в работе А. А. Елистратовой «В. Д. Гоуэлс и Г. Джеймс» (в книге «Проблемы истории литературы США», М., «Наука», 1964).*

[2] *Снова отметим, что известную роль играет и степень изучения вопроса в советской критике. Нами учтен тот факт, что недавно в СССР появились специальные статьи, дающие представление об оценке американскими литературоведами творчества Лондона, Стейнбека и Хемингуэя. О восприятии Фолкнера в литературной критике США говорится в ряде исследований общего характера. Готовятся работы о Фицджеральде и Вулфе, в которых охарактеризованы американские монографии об этих художниках. Добавим, что в 60-е годы за океаном были опубликованы особенно крупные исследования о Льюисе и Драйзере.*

Среди рассмотренных нами монографий и статей есть и такие, где с демократических позиций дается отпор формализму в американском литературоведении. Проанализированы и немногочисленные труды марксистского направления.

Итак, в литературоведческих работах о Твене и Уитмене, Льюисе и Драйзере сталкиваются различные школы. Среди охарактеризованных монографий встречаются серьезные исследования, содержащие интересные материалы и оценки, но также книги явно недобросовестные, выражающие ложные, реакционные воззрения. Мы убедимся, что больше всего в США публикуется работ идеалистического характера, далеких от подлинной науки. Формалистические и неомифологические (юнгианские) тенденции уживаются с экзистенциалистскими настроениями. По-прежнему сильно чувствуется враждебность немалой части американской буржуазной литературной общественности к наиболее передовым писателям.

Все то, что сказывается с такой силой в новейших трудах об Уитмене, Твене, Драйзере и Льюисе, характерно для всей массы издаваемых в США монографий и статей, посвященных классикам американской литературы — от XVIII в. и до нашего столетия, от Френо или Мелвилла до Фолкнера или Хемингуэя. И поразителен контраст между количественными итогами проводимых в США литературоведческих исследований и явной ограниченностью научных результатов этой работы.

Крайняя узость круга литературоведов, которые пытаются следовать марксистской методологии или хотя бы более или менее твердо стоят на демократических позициях, засилие школ и школок формалистического характера, упорное тяготение буржуазных исследователей к иррационализму, религиозным догмам и экзистенциалистским концепциям, известная деградация уровня позитивистской мысли — все это и многое другое накладывает на современную литературоведческую жизнь в США печать упадка, говорит о разрыве между видимостью и сущностью.

Уолт Уитмен

Когда в 1955 г.— в связи со столетием издания «Листьев травы» — американские уитменоведы выступили с серией книг, посвященных творчеству великого поэта, некоторые из этих исследователей сочли необходимым громогласно заявить, что их цель — «реабилитировать» создателя «Песни о себе».

Что ж, Уолт Уитмен действительно нуждался — и нуждается — как будто в «реабилитации». Недаром такой видный специалист по Уитмену, как Гэй Аллен, декларирует в своей книге «Уолт Уитмен как человек, поэт и легенда» (1961), что

репутация поэта в американских поэтических кругах резко упала (особенно после второй мировой войны) вследствие влияния Э. Паунда и Т. С. Элиота. Из «крупных поэтов, пользовавшихся признанием», сообщает Аллен, только У. К. Уильямс «оставался верен Уитмену»[3] (дальше автор делает любопытное дополнение, что Карл Сэндберг — большой поэт, близость которого Уитмену особенно очевидна,— таким «признанием» не пользовался). Аллен ставит все точки над i. Он прямо говорит, что Т. С. Элиот «удерживал молодых поэтов от обращения к творчеству Уитмена» по той причине, что «религиозные, социальные и политические взгляды» Элиота представляли собой «почти полную противоположность уитменовским»[4]. Нам остается добавить, что Элиот и Паунд удерживали «от обращения к творчеству Уитмена» также и очень многих американских литературоведов.

Итак, некоторые американские литературоведы решили в канун 1955 г. заняться «реабилитацией» Уитмена. Однако за редкими исключениями авторы юбилейных исследований по существу отказались от прогрессивного наследия отечественной науки об Уитмене — наследия, связанного с именами Траубела, Сэндберга, Холлоуэя, Фернесса, Паррингтона, Арвина, В. В. Брукса, Маттиссена, которые видели величие творчества поэта, подчеркивали его реализм и демократизм.

Авторы трудов, появившихся в 1955 г., в подавляющем большинстве «боролись» за репутацию Уитмена весьма своеобразным способом — они предлагали читателю «принять» совсем иного поэта, нежели тот, каким его обычно представляли раньше. Уитменоведы новой формации, примыкавшие чаще всего к школе «новой критики», а также к кругу фрейдистов и поклонников Юнга, не только стремились полностью оторвать автора «Листьев травы» от его времени, от общественной жизни, но и рисовали поэта этаким «мастером позы», в лучшем случае запечатлевшим в своем творчестве эпизоды собственной психопатологической жизни, и уж, конечно, не демократом, а консерватором.

Так, в статье М. Хиндуса, включенной в сборник «Листья травы» сто лет спустя» (1955), Уитмен охарактеризован как поэт, обладавший «творчески консервативным темпераментом»[5]. В другой статье, напечатанной там же, снова утверждается, что «по своим настроениям и по глубочайшей своей эмоциональной направленности Уитмен был консервативен»[6].

[3] *G. W. Allen. W. Whitman as Man, Poet and Legend. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1961, p. 136.*

[4] *Там же.*

[5] *«Leaves of Grass. One Hundred Years After. New Essays». Ed. by M. Hindus. Stanford, Cal., Stanford University Press, 1955, p. 14.*

[6] *Там же, стр. 41.*

Какова социально-политическая подоплека суждений такого рода, достаточно ясно показал в том же сборнике критик-фрейдист Л. Фидлер. Демонстрируя перед лицом маккартистов собственную «благонадежность» и стремясь заверить реакционеров в «благонадежности» и Уитмена тоже, Фидлер выражает нескрываемое недовольство популярностью «Листьев травы» в СССР, а также тем, что немецкий поэт-коммунист Иоганнес Бехер назвал американского поэта «братом Уитменом». И вот Фидлер иронически обращается к «товарищу Уитмену» и заявляет протест против того, что коммунисты видят в авторе «Листьев травы» одного из своих «лучших друзей».

Откровенно охранительные и явно фальсификаторские тенденции, свойственные работам иных американских уитменоведов, выступивших в 1955 г., в особенно выпуклой форме проявили себя в книге Лиди М. Кларк, многозначительно озаглавленной «Уитменовская концепция американского простого человека». Остановимся на этой монографии несколько подробнее.

Напоминая, что «Уитмен считал себя типичным демократом»[7], исследовательница начисто отвергает мысль об обоснованности подобной автохарактеристики. По утверждению Кларк, поэт в действительности демократом не был, простых людей не любил да и вообще ничего общего с демократией не имел. Суммируя свои позиции, Кларк заявляет: «Несмотря на то, что Уитмена все еще восхваляют в разных антологиях и сборниках статей как великого демократа, он не был типичным демократом, поэтом демократии или поэтом простого человека»[8].

Как же это соотносится с высказываниями самого поэта? Позиция автора книги совершенно ясна. Она считает, что Уитмен был обманщиком, выдававшим себя не за того, кем он на самом деле являлся.

В основе «методологии» Кларк — противопоставление Уитмена-поэта Уитмену-человеку. Нужно сказать, что немалое число американских критиков с наивностью, поистине удивительной, приходит в смущение, обнаруживая различия между образом лирического героя в «Листьях травы» и реальными фактами биографии Уитмена. С этим отчасти и связаны рассуждения насчет «позы» поэта. Но Кларк едва ли отличается наивностью — слишком очевидна политическая направленность ее рассуждений. В «Листьях травы» автор «уитменовской концепции» видит только воплощение «позы».

С другой стороны, обращаясь к биографии Уитмена и к его публицистике, Кларк закрывает глаза на бесспорные факты — на то, что в 40-е годы поэт пришел к активному участию в борь-

[7] *L. M. Clark. W. Whitman's Concept of the American Common Man. N. Y., Philosophical Library, 1955, p. V.*

[8] *Там же, стр. 168.*

бе против рабства. Критик не только проходит мимо публицистических выступлений Уитмена в защиту негров, но и пытается внушить читателю чудовищную мысль, будто создатель «Листьев травы» был ярым расистом, утверждая, что «уитменовское представление о простом человеке... включало теорию расового превосходства» [9].

Чтобы доказать недоказуемое, автор извращает общеизвестные факты. Кларк ничего не стоит передвинуть какое-нибудь важное событие в жизни Уитмена на много лет вперед или назад. К примеру, она сообщает, что Уитмен принимал участие в работе съезда партии «фрисойлеров», выступавшей за ограничение рабства, в 1841 г., хотя на самом деле это случилось семью годами позднее. Опубликование «политических стихотворений», в которых поэт громит приверженцев невольничества, отнесено к 1843 или к 1844 г., хотя в действительности оно произошло в 1850 г. В результате выходит, что Уитмен сначала был «фрисойлером», печатал антирабовладельческие стихи, но затем потерял интерес к вопросу о рабстве. Все это было как раз наоборот.

Кларк не только жонглирует датами, но и так «переосмысливает» события из жизни поэта, что самым прогрессивным его поступкам придается несвойственная им антидемократическая окраска. Вот пример. Известно, что в 1842 г. Уитмен как редактор газеты «Аврора» решительно выступил в защиту принципа отделения церкви от государства, осудив католического епископа в Нью-Йорке за попытку добиться субсидий для церковных школ у политиканов из демократической партии. Демагогически используя то обстоятельство, что среди сторонников епископа были католики — выходцы из Ирландии, Кларк обвиняет Уитмена в поддержке актов насилия против ирландцев.

Рисуя великого поэта реакционером, автор зачастую стремится создать впечатление, будто она критикует Уитмена, так сказать, слева. Однако она упрекает поэта в отсутствии у него «социальной или политической философии», которая помогла бы читателю *«приспособиться к существующему окружению»* [10] (подчеркнуто мною.— *М. М.*). И это не случайная обмолвка. Кларк настойчиво выражает недовольство тем, что Уитмен ставил перед своей родиной большие гуманистические задачи вместо того, чтобы выдвинуть «определенный и осуществимый политический или социальный план» [11].

Уитменовский идеал братства и дружбы трудящихся людей вызывает у литературоведа только раздражение. По словам Кларк, «Уитмен не понимал рядового человека своего времени».

[9] *Там же, стр. 167.*
[10] *Там же, стр. 164.*
[11] *Там же, стр. 165.*

Ведь «простой человек,— говорит она,— стремился не к духовному росту, а к материальному богатству»[12].

В небольшой книжке «Уолт Уитмен» (1961) Р. Чейс характеризует позиции наиболее влиятельных американских уитменоведов наших дней, Аллена и Джеймса Миллера младшего, как «чисто интеллектуальные»[13]. Сущность же этого «интеллектуализма», по Чейсу, заключается в том, что Уитмена превращают в философа или теолога мистического толка.

Чейс имел реальные основания считать Миллера (а в какой-то степени и Аллена) сторонниками идеи, что Уитмен был прежде всего мистиком. Сам Чейс еще в книге «Пересмотренный взгляд на Уолта Уитмена» (1955) противопоставил «мистическим» позициям в американском уитменоведении свои собственные — фрейдистски-юнгианские. Эти взгляды, как мы убедимся, он развивал и позднее. В объемистом томе «Критический путеводитель по «Листьям травы» (1957) Дж. Миллер, следуя моде на структурализм, поставил перед собой задачу, как ему представлялось, кардинального значения. В предисловии к своей книге исследователь пишет: «Первая часть моей книги состоит из серии структурных анализов некоторых из лучших уитменовских поэм. В последней части предложена всеохватывающая структура «Листьев травы» в целом. Элемент, на котором повсюду в книге акцентировано внимание,— это *структура...*»[14].

Установление «структуры» поэм Уитмена должно, по Миллеру, доказать необоснованность утверждений, будто поэт «писал не стихи, а хаотическую прозу»[15]. Подобная цель могла бы, пожалуй, привлечь симпатии, но беда в том, что критик, враждебный историзму и философии, решая поставленную проблему в рамках формалистических соображений, не просто оказывается банкротом как исследователь, но и создает заведомо ложное представление о мировоззрении поэта.

Каков же основной критерий, которым руководствуется Дж. Миллер при анализе структуры уитменовских поэм? С особой ясностью его позиция проступает там, где идет речь о самом обширном и сложном поэтическом произведении Уитмена — «Песне о себе». Критик исходит из убеждения, что Уитмен был прежде всего мистиком и что в его поэме нашел драматическое воплощение мистический опыт. Дальше все выглядит очень просто. Чтобы определить «структуру» «Песни о себе», автор обращается к книге Э. Андерхилл «Мистицизм» (Лондон, 1926), в которой указаны «фазы» мистической жизни. Этих фаз, по Ан-

[12] *L. M. Clark. W. Whitman's Concept of the American Common Man. N. Y., Philosophical Library 1955, p. 149.*

[13] *R. Chase. W. Whitman. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1961, p. 45.*

[14] *J. E. Miller. Jr. A Critical Guide to Leaves of Grass. Chicago, University of Chicago Press, 1957, p. VII.*

[15] *Там же, стр. 3.*

дерхилл, пять. Миллер вносит в предложенную схему небольшие поправки, и у него получается следующая характеристика «структуры» «Песни о себе»:

«1. Разделы 1—5. Вступление в мистическое состояние.
2. Разделы 6—16. Пробуждение Я.
3. Разделы 17—32. Очищение Я.
4. Разделы 33—37. Просветление и темная ночь души.
5. Разделы 38—43. Единение (вера и любовь).
6. Разделы 44—49. Единение (перцепция).
7. Разделы 50—52. Выход из мистического состояния» [16].

Поскольку содержание разных частей поэмы определено в весьма общих чертах, легко «доказать», что в одних разделах показано именно «пробуждение Я», а в других, скажем, «просветление и темная ночь души». Впрочем, характеристики эти нетрудно и поменять местами. Небезынтересно, что В. К. Чари, автор книги «Уитмен и свет ведантского мистицизма» (1964), сам настаивая на том, что «Листья травы» были созданы мистиком, тем не менее критикует Дж. Миллера за попытку вогнать поэму «Песня о себе» «в искусственные рамки» [17] предложенной Э. Андерхилл схемы.

Собственно говоря, есть только один раздел «Песни о себе», место которого определено автором в предложенной им «структуре» более или менее точно. Это широко известный пятый раздел, в котором поэт как будто действительно описывает «вступление в мистическое состояние». После того, говорит Уитмен, как женщина «положила голову мне на бедро и нежно повернулась ко мне, ...возникли и простерлись вокруг меня покой и мудрость...» [18]. Но сам Миллер справедливо подчеркивает, что «сексуальные ассоциации здесь бесспорны» [19].

В многокрасочную симфонию «Листьев травы» вплетаются, конечно, и мистические мотивы. Среди того, что Уитмен унаследовал от американских романтиков, есть и известное тяготение к мистике (во всяком случае, к мистической фразеологии). Но основное звучание уитменовских стихов, как не раз писали об этом критики демократических взглядов, определяется не мистическими тенденциями, а неодолимым влечением поэта к действительности во всем богатстве ее реального содержания и даже со стихийной тягой к материализму. Так ,Ф. О. Маттиссен, хотя и говорит в «Американском возрождении» о чертах «мистика» в облике Уитмена, подчеркивает, что поэт был человеком очень «физическим», и потому «многое из того, что было наиболее

[16] *Там же, стр. 7.*

[17] *V. K. Chari. Whitman and the Light of Vedantic Mysticism. Lincoln, University of Nebraska Press, 1964, p. 11.*

[18] *Уолт Уитмен. Листья травы. М., Гослитиздат, 1955, стр. 51. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте (указывается страница).*

[19] *J. E. Miller. A. Critical Guide, p. 10.*

типичным для Уитмена, являлось совершенно чуждым квакерству...»[20], а вместе с тем и мистике.

Во всяком случае, утверждение, что мистическое начало являлось определяющим в творчестве Уитмена, ни на чем не основано. И произвольность основ, на которые опирается Дж. Миллер при установлении «структуры» «Песни о себе», легко может быть продемонстрирована на множестве примеров. Вот один из них. В разделе 33 «Песни о себе» дано знаменитое описание чувств негра-раба, которого преследуют собаки («Я за плетень ухватился, мои струпья содраны, кровь сочится и каплет», 81). Чем помогает пониманию «структуры» поэмы предложенная литературоведом характеристика этого раздела как одного из тех, где налицо «просветление и темная ночь души»? А почему нельзя охарактеризовать этими же словами раздел, в котором есть такие строки, например: «Море, ты жизни соль, но вечно открыты могилы твои... Я не только поэт добра, я не прочь быть поэтом зла» (66). Между тем раздел, из которого взята эти цитата, входит в графу 3 («Очищение Я»).

Игра (назовем вещи своими именами!) в поиски структуры «Песни о себе», которой занимается автор «Критического путеводителя по «Листьям травы», ничем не обогащает читателя. Следование схеме Дж. Миллера только вынуждает ставить все новые и новые недоуменные вопросы. Почему, например, уитменовский возглас протеста против «меньшинства», которое, «не трудясь, владеет и вечно требует для себя пшеницу» (91), должен быть классифицирован как «Единение (вера и любовь)»?

Между тем, разделив «Песню о себе» на части, соответствующие выработанной им схеме, автор дальше главным образом пересказывает содержание поэмы — строфа за строфой. Он делает при этом некоторые наблюдения по поводу встречающихся у поэта образов, но в основном его роль сводится к лишенному подлинной глубины комментированию текста. О характере разбора поэмы, предлагаемого читателю автором «Путеводителя», можно судить, скажем, по замечаниям, которые делает Дж. Миллер о разделе 13 «Песни о себе»: «Раздел 13,— говорит литературовед, — продолжает показывать жизнь низов, и здесь дан развернутый портрет негра, который «крепкой рукою держит вожжи четверки коней». Этот портрет фокусирует еще один элемент жизни, который после краткой ссылки на роль Я, ведет к новому повороту в ви́дении поэта». Тут Миллер цитирует строки, где указывается, что Уитмен любит негра — прекрасного гиганта и что в нем самом есть «ласкатель жизни». А дальше следует комментарий: «слова «ласкатель жизни» показывают роль поэта на протяжении первой фазы его мистического опыта»[21].

[20] *F. O. Matthiessen. American Renaissance. L.— Toronto — N. Y. Oxford University Press, 1941, p. 540.*

[21] *J. E Miller. A Critical Guide, p. 13.*

Вздорность подобных рассуждений видна уже из того, что «ласкателем жизни» Уитмен предстает перед нами с начала и до конца поэмы — недаром в последнем разделе «Песни о себе» он выражает желание стать «добрым здоровьем» (103) для любого человека, очищать и укреплять его кровь. Вместо того, чтобы попытаться понять, в чем реальные истоки удивительной уитменовской способности радоваться жизни и любить людей, Дж. Миллер чертит некую «структуру» «Песни о себе», весьма далекую от истинного содержания и смысла поэмы.

Искусственная схема лишает автора возможности по достоинству оценить художественные особенности анализируемого произведения. Так, цитируя 33-й раздел поэмы, где возникают замечательные космические образы, связь которых с американской фольклорной традицией несомненна, Дж. Миллер останавливается лишь на том, что поэт здесь якобы «достиг существования вне пространства и времени» [22]. Напомним, однако, что, хотя Уитмен создает фантастические образы, хотя его лирический герой совершает «космические» дела, он остается вместе с тем реальным земным человеком.

Разбор отдельных разделов «Песни о себе» полон натяжек, претенциозной псевдоглубины, замечаний, которые уводят читателя от истинного Уитмена. Цитируя, например, строку: «Часы отмечают минуты, но где же часы для вечности?», Дж. Миллер объясняет: поэт подсказывает мысль, что только вечность представляет собою реальность, а мгновение — это иллюзия. Но ведь на самом деле Уитмен ценил почти любые элементы жизни, не считая их иллюзорными.

Все, что Уитмен говорит о «великом товарище» (96), о своей жажде братского единения людей, служит Миллеру только поводом для очередной ссылки на книгу Андерхилл «Мистицизм». Так, автор декларирует, что «описание «великого товарища»... напоминает символизм «мистического брака», который, как подметила Эвелин Андерхилл, у многих мистиков служит выражением их союза с Абсолютом» [23].

Примеров трактовки новаторских образов «Песни о себе» в духе философии «традиционных» мистиков (по характеристике самого Дж. Миллера) в книге сколько угодно. Один из наиболее вопиющих образцов произвольного препарирования текста поэмы на «мистический» лад обнаруживается в комментариях критика по поводу важнейшего образа — образа травы. Раскрывая до конца демократический смысл этого, столь дорогого ему, образа (трава неприхотлива, как народ, и растет повсюду), Уитмен в конце «Песни о себе» смело изображает и себя «любимой травой», завещанной «грязной земле». Он продолжает:

[22] *Там же, стр. 22.*
[23] *Там же, стр. 30.*

«Если снова захочешь увидеть меня, ищи меня у себя под подошвами» (102—103). По Миллеру же, смысл этих строк сводится к следующему: «...каждый человек легко может овладеть — ведь они лежат у него под рукою — возможностями для свершения собственного мистического путешествия»[24].

Другим поэмам Уитмена повезло в «Критическом путеводителе» не многим больше, чем «Песне о себе». Автор почти и не пытается предложить читателям сколько-нибудь цельные концепции структурного единства крупнейших произведений поэта. Чаще всего литературовед лишь поверхностно характеризует содержание разных разделов поэм, неизменно объясняя уитменовскую любовь к людям «мистическими» склонностями. О разделах 4—6 поэмы «Песня о топоре», в которых дан великолепный образ утопического «великого города», говорится следующее: «... эти разделы доводят до последней крайности присущую поэту доктрину личности...»[25].

Все это закономерно, поскольку Дж. Миллеру чужды главные элементы мировоззрения Уитмена. Недаром, цитируя слова поэта о борцах, отдавших жизнь «за правое дело», и о том, что «скуден посев, однако жатва не оскудеет» (160), автор книги тут же замечает, что здесь воплощен «миф XIX века о неизбежности прогресса»![26] Показательно и то, что, упоминая о «Salut au monde», Дж. Миллер забывает о выраженном в этой поэме и столь характерном для Уитмена чувстве интернационализма. Анализируя «Бостонскую балладу», критик умудряется не заметить ее сатирического смысла.

Проблему «структуры» «Листьев травы» в целом автор разрешает, деля жизнь и творчество Уитмена на три периода. Водоразделом между первым и вторым периодами служит, по мысли критика, год начала Гражданской войны — 1861. Это, разумеется, возражений не вызывает. Но третий период датируется с 1873 г.— ведь именно тогда поэт был частично парализован. Подчеркивание Дж. Миллером решающего значения для творчества поэта этого года никак не оправдано. Переломным для художника скорее был год окончания Гражданской войны (1865). Ведь сразу после войны Уитмен во многом по-иному стал глядеть на все происходящее в родной стране. И «Демократические дали», и многие стихи (например, поэма «Таинственный трубач»), опубликованные до 1873 г., свидетельствуют об этом самым очевидным образом.

Впрочем, Дж. Миллер не вполне последователен. В другом месте он предлагает разделить поэзию Уитмена на пять основных циклов. Кроме вступительного и заключительного («Обзор

[24] *J. E. Miller. A Critical Guide, p. 35.*
[25] *Там же, стр. 95.*
[26] *Там же, стр. 99.*

тем и прощание»), в его перечне значатся циклы, носящие такие названия: «Гигантский зародыш, или скелет личности», «Время и страна, в которых мы пребываем», «Неодолимое притяжение духовного закона». В первый из только что названных трех циклов входят «Песня о себе» и другие важнейшие ранние поэмы Уитмена; во второй — произведения периода Гражданской войны (но почему-то также и ранняя поэма «У берегов голубого Онтарио»); наконец, в третий — главным образом послевоенные стихотворения. Итак, по существу, несмотря на неоправданную переброску отдельных произведений из одного цикла (периода) в другой, в основу «структуры» «Листьев травы» в целом положен хронологический принцип, деление творчества поэта (как это давно уже принято в советском литературоведении) на три периода: довоенный, период войны и послевоенный.

Последняя глава книги Дж. Миллера озаглавлена «Эпос Америки». Нельзя не согласиться, конечно, с оценкой «Листьев травы» как «национального эпоса». Но беда заключается в том, что этот вывод никак не обоснован содержанием труда. Автор просто следует по стопам исследователей, писавших раньше.

Есть, однако, в «Критическом путеводителе» одна глава, которая несомненно заслуживает положительной оценки. В ней идет речь о стихотворениях Уитмена, посвященных теме товарищеской любви. Не только по содержанию, но и по тону глава эта отличается от всех других в рассматриваемой книге. Выступая против фрейдистов, Дж. Миллер доказывает, что ничто в стихах поэта не должно восприниматься как свидетельство якобы присущих ему половых извращений.

Дж. Миллер критикует, в частности, американского историка литературы Марка Ван Дорена, который утверждал, что «демократические догмы» Уитмена, основывающиеся на принципе «мужественной любви», якобы лишены всякой ценности, ибо эта «мужественная любовь» есть не что иное, как неестественная и «ущербная» любовь.

Автор подчеркивает, что Уитмен не прячет стыдливо чувства «слиянности», о котором идет речь во многих его произведениях, но, напротив, настоятельно говорит о нем как о силе, способной объединить людей, связать их воедино.

Отказываясь на сей раз от пренебрежения к биографии поэта, которое было программировано во вступлении к «Критическому путеводителю», литературовед обращает внимание на благородство побуждений Уитмена, выраженных в письмах к его молодым друзьям. В пылу своего спора с фрейдистами он даже соглашается порою отдать должное социальным мотивам в поэзии Уитмена. Миллер говорит, например, что поэт утверждал идеалы товарищеской дружбы не только в личных отношениях, но и в социальных, утверждал их во имя демократии.

Наиболее значительный вклад автора в уитменоведение — это, пожалуй, сделанный им обзор изменений, которые вносил поэт на протяжении всей своей жизни в созданные им стихотворения о «мужественной любви». Вопреки утверждениям иных исследователей, автор «Критического путеводителя» доказывает, что стихотворения, которые Уитмен исключил позднее из цикла произведений о товарищеской любви, были изъяты не по личным соображениям (то есть для того якобы, чтобы попытаться скрыть порочность своих устремлений), а по творческим мотивам. Исправляя свои стихи, убеждает нас критик, Уитмен стремился к «художественным улучшениям», в частности к «более драматическому и эффективному раскрытию социальной темы» [27]. Читая эту главу, убеждаешься в том, какую гибкость мысли способен проявлять автор, когда он стоит на твердой почве реальных литературных фактов.

Изысканиям Дж. Миллера младшего стоит уделить особое внимание, ибо в последние годы он опубликовал больше исследований о творчестве поэта, нежели какой-либо другой критик в США. В частности, именно ему издательство «Туэйн» поручило составление книги об Уитмене для серии исследований об американских писателях. Впрочем, в этой работе («Уолт Уитмен», 1962) сконцентрированы многие отрицательные стороны современного американского уитменоведения. Книги, выпускаемые фирмой «Туэйн», включают не только обзор творчества писателей, но и замечания биографического характера. И Дж. Миллер говорит, что облик Уитмена определили своеобразные отношения «с живым временем и местом» [28]. Однако реально раскрыть суть этих отношений критик не пытается. Показательно, что биографическая глава книги озаглавлена «Маски Уитмена».

В книге нашлось место для таких третьестепенных фактов биографии поэта, как интерес, который одно время он питал к «френологии», или его посещения кабачка Пфаффа, но в ней почти ничего нет о боевой антирабовладельческой публицистике поэта. Дж. Миллер заверяет читателей, будто в годы, когда создавались первые произведения для «Листьев травы», Уитмен находился в состоянии «летаргии», добродушно и бессмысленно прозябал. Выдвигая — в духе «новой критики» — теорию самопроизвольного развития «Листьев травы», автор пишет, что эта книга росла, «как семя, которое содержит в себе с самого начала весь потенциал своего размера и формы» [29].

Как и в «Критическом путеводителе», Миллер главным образом пересказывает содержание отдельных произведений, завершая свой труд уже знакомой нам немудреной схемой струк-

[27] *J. E. Miller. A Critical Guide, p. 62.*
[28] *J. E. Miller. Jr. W. Whitman, N. Y., Twayne Publishers, 1962, p. 48.*
[29] *Там же, стр. 38.*

туры «Листьев травы». Правда, изредка Миллер и здесь говорит нечто существенное об Уитмене. Он отмечает, например, что «я» в стихах поэта — это не столько воплощение его собственной личности, сколько «слияние нескольких характеров, некий обобщенный характер, существующий только в стихах» [30]. Интересна небольшая глава, носящая название «Язык и блеск мысли», в которой исследователь отмечает отдельные яркие метафоры поэта, свежие образы.

С другой стороны, нельзя пройти мимо того обстоятельства, что теперь Дж. Миллер делает некоторые уступки психоаналитикам. В примечаниях к книге он предлагает читателям целую серию интерпретаций отдельных строк из «Листьев травы» во фрейдистском духе. Поскольку Уитмен упомянул, например, в стихотворении «Я видел дуб в Луизиане», что он «отломил его ветку» (118), возникает предположение, что такой поступок... «символически представляет собою онанизм» [31].

В заключение скажем, что основную мысль Миллера о мистицизме как альфе и омеге творчества Уитмена едва ли делает более приемлемой замечание, что поэт создал особый мистицизм, пригодный для Америки,— «демократический» мистицизм.

Наиболее известный из американских специалистов по Уитмену, впервые выступивших после второй мировой войны, Г. Аллен опубликовал в начале 60-х годов уже упомянутую книгу «Уолт Уитмен как человек, поэт и легенда». Аллен отличается несравненно большей трезвостью, нежели многие его коллеги,— он не склонен строить образ Уитмена, исходя из одного какого-нибудь несложного тезиса. В своих работах (и особенно в исследовании «Одинокий певец», 1955) литературовед обобщил множество сведений о поэте, он довольно часто останавливается на фактах истории. Но собственная точка зрения Аллена по существу сводится к осторожной поддержке позиций самых разнообразных буржуазных исследователей.

У Аллена можно найти и элементы фрейдизма (впрочем, без крайностей, присущих особенно рьяным пропагандистам методики Фрейда в литературоведении), и ссылки на «мистицизм» поэта. Между Алленом и, скажем, Фернессом, которому его вполне очевидные демократические симпатии помогли показать на огромном, впервые опубликованном им материале, как активно и смело боролся Уитмен против рабовладельцев,— принципиальное различие. И показательно, пожалуй, что в своей новой книге Аллен упоминает покойного Фернесса лишь в качестве неудачника: «...Фернесс так запутался в своих материалах, что не смог написать книгу, достойную опубликования...» [32]. Вместе с

[30] *Там же, стр. 67.*

[31] *Там же, стр. 173.*

[32] *G. W. Allen. W. Whitman as Man, Poet and Legend, p. 142.*

тем Аллен сравнительно мало пользуется специфической терминологией «новых критиков» и не пренебрегает отдельными завоеваниями исследователей Уитмена 20-х и 30-х годов.

Работа Аллена 1961 г. весьма невелика по объему. Как и лучшие уитменоведы разных стран, Аллен называет Уитмена «поэтом товарищества». Способность Уитмена любить людей, читаем мы, «была исключительной по глубине и размаху» [33]. Впрочем, автора пугает восхищение зарубежных литературоведов стихами поэта, прославляющими чувство товарищества. Отмечая, что «уитменовская тема товарищества обычно привлекала иностранных критиков... больше, нежели какая-либо другая», Аллен стремится объяснить это тем, что «в переводе всегда имеют место большие потери поэтических ценностей», а кроме того, мол, символы Уитмена легко поддаются «разным оттенкам интерпретации». Дальше говорится: «Это особенно верно в отношении России...» [34].

Отдадим должное Аллену за то, что он отвергает домыслы критиков, которые во что бы то ни стало хотят видеть в любви поэта к людям выражение его сексуальной ненормальности. Автор пишет, что не нашел свидетельств того, что Уитмену была свойственна извращенная сексуальная жизнь. Но пример американских уитменоведов, которые рисуют поэта, если не позером, то во всяком случае расчетливым создателем «мифов» о самом себе, оказался для Аллена слишком соблазнительным. Он заявляет, например, что «издание «Листьев травы» 1855 г. явилось первым вкладом Уитмена в создание его мифической биографии» [35].

В 50-х годах видное место среди наиболее плодовитых современных американских уитменоведов занял и уже известный нам Р. Чейс. В работе, озаглавленной (как и книга Дж. Миллера) просто «Уолт Уитмен», много цитат, дающих читателю представление о некоторых поэтических мотивах «Листьев травы». В книжке можно найти верные, хотя и не очень новые, суждения о творчестве поэта. Так, литературовед указывает, что «повторяющийся мотив «Песни о себе» — это установление тождества между я и другими я» [36]. Но специфичность позиции Чейса — наряду с отказом от рассмотрения социального смысла уитменовской поэзии — заключается в упорном обращении к психопатологическим мотивам.

О том, с какой легкостью критик оставляет в стороне все, что может бросить свет на идейное развитие поэта, говорят хотя бы строки, посвященные газетной работе Уитмена. Касаясь пол-

[33] *G. W. Allen. W. Whitman as Man, Poet and Legend, p. 9.*
[34] *Там же, стр. 122.*
[35] *Там же, стр. 5.*
[36] *R. Chase. W. Whitman, p. 20.*

ного драматизма периода в жизни автора «Листьев травы», когда в качестве редактора газеты «Бруклин игл» он прошел огромный путь от равнодушия к проблемам рабовладения, к активной борьбе против рабства, когда позднее он смело защищал передовые взгляды в разных органах американской печати, Чейс говорит только следующее: Уитмена «привлекала газетная работа, и к 1846 г. этот несколько ленивый молодой человек стал достаточно упорно заниматься трудом, чтобы занять на два года должность редактора газеты «Бруклин игл», процветающей газеты, которая выражала взгляды демократической партии и сделала Уитмена довольно заметным общественным деятелем в быстро растущем городе. Его жизнь после работы в «Игл» продолжала носить неустойчивый характер, хотя есть сведения, что он помогал отцу в его плотничьей работе» [37].

Поскольку акцент в работе Чейса поставлен на психопатологии, он решительно отказывается видеть какой-либо социальный смысл в стихах поэта, воспевающих товарищескую любовь. Надежду Уитмена на утверждение в стране отношений дружбы между людьми критик объявляет звучащей фальшиво. В книжке вовсе не упоминаются стихи Уитмена, в которых его революционные настроения выражены с особенной ясностью. Не скрывая своих ретроградных социальных воззрений, Чейс декларирует, что одна из основных слабостей «Демократических далей»— воплощенная в этом произведении вера в прогресс.

Фрейдистские мотивы возникают в этой работе снова и снова — порою в самой экстравагантной форме. Чейс утверждает, например, что в поэме «Спящие» Уитмен осуществил некий «терапевтический акт», а именно получил возможность «выразить символически неосознанное желание убить своего отца и овладеть своей матерью...» [38]. Правда, на этот раз критик не решается, как он это сделал в своей более ранней работе, объяснить возникновение «уитменовского гения» тем, что «в силу невротических расстройств» поэт никак не мог «примириться с окружающим миром» [39]. Но литературовед рисует Уитмена человеком, полностью находящимся во власти мрачных, даже страшных чувств. Разбирая, например, произведение Уитмена «Из колыбели, вечно баюкавшей»— эту прекрасную песнь о том, как ребенок, осознав, что в жизни есть и радость любви и трагедия вечной разлуки, становится «певцом печали и радости» (169), Чейс отвергает все в этой поэме, кроме мотива смерти. Именно такого Уитмена, якобы всецело поглощенного мыслями о смерти, Чейс и его единомышленники, по собственному их признанию, в последние годы стали особенно ценить.

[37] *Там же, стр. 10—11.*
[38] *Там же, стр. 14.*
[39] *«Leaves of Grass. New Essays», p. 51.*

Уолт Уитмен ведал, конечно, и сомнения, и трагические чувства. Ничто человеческое не было ему чуждо. Но Чейс считает, что *весь* Уитмен — воплощение мрака и болезни. Светлого же, оптимистического Уитмена этот критик отказывался видеть. Для него здоровый дух поэта — только фикция, претензия, поза.

Желая придать концепции книги Уитмена законченность, Чейс обращается к формулировкам своего единомышленника Л. Фидлера. В «отличной», по характеристике Чейса, статье Фидлера «Образы Уитмена» говорится, в частности: «Наш Уитмен — это лукавейший из хитрецов... его поэзия представляет собою постоянную игру ряби на поверхности, скрывающей тайное, она также обнажение, которое является одновременно патетическим и смешным... он был только человеком, замученным импотенцией и тревогой, желанием и чувством вины, человеком скрытным и упрямым и недостаточно образованным» [40]. То «тайное», что таится под «рябью» этой тирады, сводится к представлению об Уитмене как о личности, основная особенность которой — отягощенность психопатологией сексуального характера, а о «Листьях травы» — как о затаенном выражении этого болезненного состояния.

Стоит остановиться и еще на одной особенности восприятия Уитмена Чейсом. В своей работе он осуждает поэта за «неумеренный шовинизм», за его «филистерское порою воспевание материальных успехов Америки» [41]. Было бы наивно видеть в Чейсе «вульгарного социолога», с наилучшими побуждениями выражающего неоправданный протест против недостаточной, по его мнению, «левизны» поэта. Кларк ведь тоже говорила о «реакционных» взглядах поэта с неодобрительными интонациями.

Напомним, каковы на самом деле были социальные воззрения поэта. Хотя автор «Листьев травы» не был до конца последователен в своих взглядах на американское общество, можно с уверенностью сказать, что демократия, о которой мечтал Уитмен, была неизмеримо выше той буржуазной демократии, которая реально существовала в США, с ее шумными выборами и явным социальным неравенством, республиканскими учреждениями и подчинением духовной жизни людей власти чистогана. Уитмена влекло к демократии, воплощением которой должны были стать

> ...дивные магнитные страны,
> Сплоченные любовью товарищей,
> Вечной любовью товарищей (115).

Поэт не был социалистом в нашем понимании этого слова, но в основе его утопического идеала лежала тяга к товарищескому единению всех трудящихся, к коллективизму, а после

[40] *R. Chase. W. Whitman, p. 44.*
[41] *Там же, стр. 7.*

Гражданской войны Уитмен с острой болью воспринял разгул капиталистического хищничества в США, решительно противопоставляя преступным верхам достоинства миллионов безвестных «мужественных тружеников», их «непоколебимую стойкость, отзывчивость, жертвы» (268).

Примечательно, что рано умерший блестящий американский поэт Харт Крейн, глубоко ощущавший близость ему творчества Уитмена, счел необходимым выступить против ложного представления, которое бытовало уже на рубеже 20—30-х годов среди части американских литературоведов и сводилось к тому, что автор «Листьев травы» якобы всегда был наивным и слепым поклонником повседневной американской буржуазной действительности, успехов техники в США и т. п. Молодой поэт решительно протестует против утверждения, что Уитмен был «истерическим певцом» материальных достижений своей родины, и обращает внимание на «Демократические дали» и другие произведения поэта, в которых с большой силою «осужден тот самый материализм, индустриализм и т. д.» [42], который будто бы был ему так дорог.

Сборник «Присутствие Уолта Уитмена» (1962) был создан в основном группой уитменоведов, близких к школе Чейса — Фидлера. Во многих статьях рассматривается только одно произведение Уитмена — поэма «Из колыбели, вечно баюкавшей», хотя одновременно исследователи выражают, как правило, свое отношение к «Листьям травы» в целом. Как и почти все, кто пишет в США об Уитмене в последние годы, авторы стремятся создать впечатление, будто они хотят вернуть Уитмена в круг достойных представителей американской литературы. Если «некоторые ученые и модные круги», говорит, например, Р. У. Б. Льюис, автор предисловия к тому, долгое время «упорно стремились принизить или просто игнорировать» поэта, то предлагаемая читателям книга является «свидетельством поразительного и нерушимого *присутствия* Уолта Уитмена» [43]. Впрочем, читатель вскоре обнаруживает, что и эти литературоведы, как выразился один из них — П. Фассел, пытаются «освободить» Уитмена «от жизни, от политики и народной философии» [44].

Поэма «Из колыбели, вечно баюкавшей» была написана в 1859 г., то есть в канун Гражданской войны. В этом трагическом и одновременно светлом произведении есть много созвучного тем мотивам протеста против американской современности, которые вообще давали себя чувствовать в последнем предвоенном издании сборника стихов поэта, где поэма появилась. Но

[42] *J. E. Miller, Jr., K. Shapiro and B. Slote. Start with the Sun. Lincoln, University of Nebraska Press, 1960, p. 139.*

[43] *«The Presence of W. Whitman». Ed. by R. W. B. Lewis. N. Y., L., Columbia University Press, 1962, p. VII.*

[44] *Там же, стр. 28.*

ни один из литературоведов, писавших о поэме, ни на мгновение не вспомнил о грозной социальной обстановке в США в ту пору.

В чем же авторы рассматриваемых статей видят истоки трагических настроений, отчасти сказавшихся в поэме «Из колыбели, вечно баюкавшей»? Недвусмысленный ответ на этот вопрос мы находим в открывающей сборник работе С. Уигера «Осознание смерти Уитменом». Настаивая на том, что период творчества поэта с 1859 по 1865 г. был «трагическим», литературовед объясняет все это только тем, что в конце 50-х годов поэт якобы испытал «эмоциональный кризис», который был вызван «какой-то гомосексуальной любовной историей» [45].

Чейс, который тоже участвует в сборнике, усматривает в поэме «Из колыбели, вечно баюкавшей» проекцию личности «невротического Уитмена». Много внимания уделено тому обстоятельству, что птица, потерявшая подругу (одно из главных «действующих лиц» поэмы), «не воспринимается как отец». Какую же цену, вопрошает критик, «платит поэт за свое отрицание и уничтожение отца? Эта цена — тревога и двойственность, включающая как любовь, так и страх, в отношении матери». И дальше нам сообщается, что восприятие смерти героем поэмы — мальчиком представляет собою «акт невротической регрессии» и что «эмоциональная природа Уитмена проявляет себя в конфликтах не нашедшего выхода эдипова комплекса...» [46].

Отмеченное выше стремление Чейса рассматривать поэму «Из колыбели, вечно баюкавшей» только как выражение неизбывного трагизма получает поддержку у других авторов. Совершенно очевидно, что критики, представленные в сборнике, в большинстве своем используют измышления фрейдистского характера лишь для того, чтобы создать представление, будто автор «Листьев травы» был предтечей современных экзистенциалистов.

Жизнелюбивое начало в произведении игнорируется, зачеркивается (а ведь Уитмен не случайно называет своего героя поэтом *любви*). По словам Уигера, например, анализируемая поэма повествует о том, что «человек рожден для поражения»[47]. Критик даже настаивает, что в дальнейшем (то есть после 1860 г.) Уитмен «никогда больше не искал конечного удовлетворения в жизни» [48]. Утверждение это просто абсурдно. Ведь даже поэма «Когда во дворе перед домом цвела этой весною сирень» (1865), этот реквием, посвященный памяти Линкольна и убитых войною солдат, содержит мощный гимн во славу жизни. Поэт украшает мавзолей, где погребен «любимый», «картинами рас-

[45] *«The Presence of W. Whitman»*, p. 2.
[46] *Там же, стр. 69.*
[47] *Там же. стр. 16.*
[48] *Там же, стр. 18.*

тущей весны, и домов и ферм... Свежей сладкой травой под ногами...» (208). А в стихотворении «Стариковское спасибо», написанном в самом конце жизни, Уитмен выражает благодарность «за жизнь, просто за жизнь... за нежные слова, ласки... за кров, за вино и мясо...» (262).

Итак, Уитмен, «присутствие» которого готовы признать влиятельные в США литературные критики,— это только певец смерти, безнадежности, неизбежной гибели всего и вся. Недаром Фидлер, которому нельзя отказать в откровенности, писал: «Не к утвердителю жизни мы возвращаемся, а к элегическому Уитмену, поэту Смерти»[49].

И в книге «Присутствие Уолта Уитмена» есть отдельные наблюдения, достойные внимания. Какими бы натяжками ни страдала статья С. Хайнса, пытающегося создать своего рода мост между «Листьями травы» и творчеством Э. Паунда, ссылки автора на высказывания раннего Паунда о необходимости создания поэзии объективной и ясной вызывают интерес. Любопытны, пожалуй, некоторые аргументы одного из критиков в защиту бесспорного тезиса о том, что автор «Листьев травы» был не «грубым», а «деликатным» поэтом.

С чувством известного удовлетворения переходишь от книги «Присутствие Уолта Уитмена», которая так ясно говорит о деградации американского уитменоведения после 30-х годов, к другому сборнику, где встречаются статьи иной тональности, создающие ощущение перспективы. Мы имеем в виду книгу «Вместе с солнцем» (1960), которая состоит из серии работ, принадлежащих перу уже известного нам Дж. Миллера младшего, Бернис Слоут (как и Миллер, она преподает в университете штата Небраска) и поэта Карла Шапиро. Статьи эти посвящены главным образом анализу творчества группы писателей, которых названные исследователи считают восприемниками уитменовских традиций.

Наиболее интересна вступительная статья Слоут «Уитменовская традиция». Критик противопоставляет «Листьям травы» «поэзию двадцатого века», несомненно имея в виду не всю ее, а некоторые модернистские течения в современной поэзии. Это поэзия «нового пуританизма», утверждает исследовательница, и основа основ ее —«интеллектуальная сложность, концентрация в отдельных ячейках остроумия, отказ от веры в возможности человека в духе «Бесплодной земли» (речь идет о знаменитой поэме Элиота под тем же названием.— *М. М.*), отсутствие в поэзии физической радости». Дальше Слоут выражает свое отрицательное отношение к традициям поэзии «нового пуританизма». Где в ней, спрашивает критик, «песня, мелодич-

[49] «*Leaves of Grass.. New Essays*», *p. 72.*

ность, магия, страсть поэзии?» [50] Всюду холодный интеллектуализм, анализ, «догма» и главное, пожалуй,— отчаяние, окрашенное нотой отвращения.

Слоут, конечно, не права, отвергая целиком (во всяком случае, эмоционально) поэзию «нового пуританизма». Уже отмечалось, что творчество Т. С. Элиота (которое, в частности, имела в виду исследовательница, говоря об этом течении в поэзии) ценно хотя бы тем, что в нем с немалой художественной силой выражено острейшее ощущение тупика, в который ввергнуто современное буржуазное общество. Ведь отчаяние и гримаса отвращения у Элиота порождены не только причинами субъективного характера.

Вместе с тем несомненная заслуга Слоут — защита уитменовской традиции высокого жизнеутверждения. По убеждению критика, уитменовское начало в поэзии означает преклонение перед реальным миром, перед живым «космосом», признание за человеком права на языческую радость. Этой поэзии присуще утверждение достоинств не только души человека, но и его тела, стремление сочетать эмоции и интеллект.

В качестве писателей уитменовской «языческой» традиции, в книге «Вместе с солнцем» названы прежде всего американские поэты Харт Крейн, Вэчел Линдсей, Карл Сэндберг и Уильям Карлос Уильямс, американский прозаик Генри Миллер, а также поэт из Уэллса — Дилан Томас и английские прозаики Д. Г. Лоуренс и Джеймс Джойс. Нет необходимости вступать здесь в полемику с литературоведами из университета штата Небраска по поводу перечня писателей, которых они выдвигают на первый план в качестве носителей уитменовской традиции в литературе стран английского языка в XX в. Скажем лишь, что поражает не только отсутствие в списке таких видных американских поэтов, близких Уитмену, как, например, Стивен Бенет или Лэнгстон Хьюз, но и выдвижение Генри Миллера на роль последователя Уитмена. Добавим, что хотя такой мастер стиха уитменовской тональности, как Сэндберг, и попал в «обойму», его творчество фактически в сборнике не рассмотрено.

Той же Б. Слоут, которая является автором вступительной статьи к сборнику, принадлежит и статья о поэме Х. Крейна «Мост»— наиболее содержательная из работ, посвященных воздействию «Листьев травы» на творчество американских поэтов. Снова обращает на себя внимание редкая в современном американском литературоведении глубина проникновения критика в творчество Уитмена. Хотя Слоут порою называет Уитмена мистиком, как будто следуя в фарватере Дж. Миллера, между позициями этих двух литературоведов есть существенные различия. К. Шапиро имел основания назвать известную нам работу Мил-

[50] *J. E. Miller, Jr., K. Shapiro and B. Slote. Start with the Sun, p. 3.*

лера «Критический путеводитель» «первым широким исследованием «Листьев травы» в качестве мистического документа»[51]. В статьях Слоут поэзия Уитмена отнюдь не выглядит «мистическим документом». Сквозь все рассуждения исследовательницы пробивает себе дорогу мысль, что в центре «Листьев травы»— картины реальной жизни, что автор этой книги страстно любил жизнь, природу, людей.

Показательно, что Слоут не приписывает поэту тяги к религии. Она пишет, например: «...если Уитмен и был человеком религиозным, то много он об этом не говорит» [52]. Называя Уитмена в одном месте «религиозным поэтом», Слоут тут же уточняет, что его следовало бы скорее назвать поклонником «нового язычества». Автор «Листьев травы», по ее словам, выразил «*в полной мере* космическое», то есть, по мысли Слоут, вполне реальное, даже «физическое чувство жизни» [53]. Заслуживает быть отмеченным и то обстоятельство, что в уитменовском призыве к «слиянию» людей, по поводу которого Чейс и его единомышленники высказали столько предположений психопатологического толка, Слоут видит естественное выражение жажды братской близости.

Обращаясь к Х. Крейну, критик устанавливает прежде всего, что этот американский поэт на редкость хорошо понимал Уитмена. Хотя Крейна влекло к «утверждающей» поэзии и он видел в «Листьях травы» то позитивное начало, отсутствие которого в «Бесплодной земле» отталкивало его от Элиота, создатель поэмы «Мост» отнюдь не усматривал в Уитмене восторженного певца status quo, неспособного воспринимать Америку критически. Тот «миф Америки», который нашел воплощение в творчестве Уитмена, подчеркивает Слоут, солидаризируясь с Х. Крейном, отнюдь не сводился к «воспеванию современных успехов, мощи и научных достижений» [54] страны. Этот «миф» имел в своей основе мечту об «обществе, развивающемся в направлении братства и полного самоутверждения» [55].

Вместе с тем автор статьи «Уитмен и Крейн» обоснованно показывает, что и в поэме «Мост» нельзя видеть просто «жалкий панегирик в честь американской истории и науки» [56]. Во всяком случае, продолжает Слоут, «собственный мифический мост» Х. Крейна «был сделан из чего-то иного, а отнюдь не из шовинистической стали» [57]. Да, «представить себе уитменовски-крейновский миф Америки — пусть даже частично — как воспева-

[51] *Там же, стр. 30.*
[52] *Там же, стр. 5.*
[53] *Там же, стр. 6.*
[54] *Там же, стр. 141.*
[55] *Там же, стр. 142.*
[56] *Там же, стр. 138.*
[57] *Там же, стр. 142.*

ние науки или машинного века это значит не понять главного» [58].

В статье Слоут, завершающей книгу, чувствуется живое понимание смысла уитменовской традиции в поэзии. Писатели, следующие этой традиции, пишет критик, утверждают, «что мы живем не иллюзиями и не разочарованием, что нет жизни, лишенной ценности, жизни, которая должна существовать в отрыве от человечества, что здесь, на земле, перед нами могут возникнуть высокие перспективы, что мы ничего не принимаем из вторых рук» [59]. В этих словах отчетливо выражено отрицание столь модной ныне в США философии презрения к человеку и неверия в его возможности.

*

Таковы самые заметные работы об Уитмене, опубликованные в США за последние годы. Впрочем, в этом десятилетии за океаном появились и некоторые другие книги о жизни и творчестве Уитмена, на которых стоит остановиться, хотя бы бегло.

С. Н. Ставру, автор исследования под интригующим названием «Уитмен и Ницше» (1964), откровенно говорит, что его цель — показать сходство мыслей обоих писателей. Ведь Ставру видит не только в создателе «Листьев травы», но и в Ницше сторонника гуманистической этики. Это не мешает литературоведу рассматривать Уитмена как крайнего индивидуалиста. И если Ницше с его аристократическим презрением к «человеческому стаду» и кажется непохожим на Уитмена, то, по Ставру, это отличие только кажущееся. Известный интерес в этой книге с ее сомнительной идейной устремленностью представляет, пожалуй, лишь замечание о том, что Уитмен предвидел «растущее отчуждение и упадок личности» [60] вследствие развития техники.

Особый акцент в восприятии Уитмена возникает в уже упомянутой книге В. К. Чари «Уитмен и свет ведантского мистицизма» (1964). Предположения, что автор «Листьев травы» заимствовал кое-что из философии восточных мистиков, возникли еще столетие назад (на эту тему высказался, в частности, Г. Д. Торо). Хотя и по сей день, как подтверждает Аллен в предисловии к книге Чари, нет конкретных данных, указывающих на то, что Уитмен знал поэзию и философию Востока, Чари называет Уитмена «ведантским мистиком», абсолютизируя те мистические настроения, которые чувствуются порой в «Листьях травы». Разумеется, перед исследователем встает вопрос: как согласовать с

[58] *J. E. Miller, Jr., K. Shapiro and B. Slote. Start with the Sun, p. 143.*

[59] *Там же, стр. 238.*

[60] *C. N. Stavrou. Whitman and Nietzshe. Chapel Hill, University of Northern Carolina Press, 1964, p. 9.*

мистицизмом Уитмена его «динамизм», его живейший интерес к миру, окружающему «я», реалистическое начало в его поэзии. Чари предлагает такое решение этого вопроса, которое лишь подчеркивает искусственность его построений. Он пишет: «...динамизм — это основа поэтического видения Уитмена», но тут же характеризует подобный динамизм как «чисто символическую деятельность», обитающую «во внутренних сферах сознания». Даже обращаясь к внешней реальности, поэт якобы упражняет «дух, не отягощенный мирскими связями» [61].

Некоторые любопытные сведения можно обнаружить в комментариях к опубликованным недавно текстам первых изданий двух уитменовских сборников стихов. Речь идет о книгах: «Листья травы» (издание 1855 г.) и «Барабанный бой» (1865), давно сделавшихся библиографической редкостью. В своем предисловии к факсимильному изданию «Барабанного боя» Ф. Миллер показывает, какое пренебрежение к Уитмену проявляли американские издатели. В 1865 г. в США появилось свыше полусотни сборников стихотворений и «даже совсем ничтожные поэты,— говорит критик,— могли добиться того, чтобы на титульных листах их книжек значились имена хороших издателей, но при всех его стараниях Уитмену сделать это не удалось» [62].

Одну из глав своей книги «Уолт Уитмен как человек, поэт и легенда» Г. Аллен завершает выражением согласия с мыслью Д. Дейчеса о том, что в самое последнее время уитменоведы в США добились значительных успехов. Исследованы, говорит Дейчес, «богатство, сложность и многообразие уитменовского творчества», что дало возможность заменить идею, будто он был «чрезмерно возбужденным голосом Америки», должным представлением об Уитмене как о поэте, творчество которого содержало «контрапункт элегии и надежды» [63].

Нам представляется, что в утверждениях Дейчеса много неверного. Достижения новейших американских специалистов по Уитмену в изучении творчества поэта весьма скромны, а утраты — главным образом по части понимания идейных основ «Листьев травы»— весьма значительны.

При всем отрицательном нашем отношении к книге Ставру нужно признать, что он метко охарактеризовал некоторые черты современного уитменоведения в США. Работы, которые выпускаются ныне американскими издательствами, пишет Ставру, изображают Уитмена «скучным шовинистом или безголовым оптимистом, болтливым хвастуном, порочным эротиком или запутавшимся в извращениях человеком» [64]. Нечто подобное

[61] *V. K. Chari. Whitman and the Light of Vedantic Mysticism, p. 170.*

[62] *W. Whitman. Drum-Taps... A Facsimile Reproduction. Ed. by F. De Wolfe Miller. Gainsville, Fl., Scholars' Facsimiles and Reprints, 1959, p. XXV.*

[63] *G. W. Allen. W. Whitman as Man, Poet and Legend, p. 153.*

[64] *C. N. Stavrou. Whitman and Nietzshe, p. 5.*

говорит и Чари, отмечающий, что современные американские литературоведы не могут скрыть своего отрицательного отношения к крупнейшим произведениям Уитмена. Если даже они и соглашаются «оправдать» поэта, то лишь в тех случаях, когда речь идет об «его морской лирике да элегических стихах» [65].

Небезынтересно и замечание Л. Маркса в предисловии к сборнику статей «Американизм Уолта Уитмена» (1960). С нескрываемой иронией этот литературовед пишет, что национальные особенности творчества Уитмена связывают ныне с чем угодно — не только с жаждой равноправия («как благородной, так и вредоносной», уточняет Л. Маркс), но и «с демократией, экспансионизмом, эгоизмом, тягой к визионерству, вкусом к эксперименту, недостаточной утонченностью, враждебностью традиционным формам, воображением, влекомым к символам, бездумностью» [66] и т. д.

О существенных различиях между американским уитменоведением, так сказать, послевоенного образца и тем, что можно, пожалуй, назвать классической традицией в изучении творчества поэта, косвенным образом говорит новая работа Э. Холлоуэя, одного из старейших и самых солидных исследователей. Утверждая это, мы отнюдь не забываем о том, что новейшую книгу Холлоуэя, озаглавленную «Свободное и одинокое сердце» (1960), удачной, к сожалению, не назовешь. Литературовед посвятил свой труд защите неверного тезиса, сводящегося к тому, что у поэта якобы был незаконнорожденный сын Джон.

Но сколь бы ошибочным ни было это утверждение Холлоуэя, нельзя не порадоваться тому, что в своей книге он возрождает некоторые простые и верные мысли о поэте. «Уитмен,— говорит Холлоуэй,— мечтал о вселенной, полной людей, которых он мог бы любить и, любя, служить им, людей, которые отвечали бы ему подобной же любовью» [67]. Литературовед выступает против модного «мифотворчества» в отношении поэта и псевдонаучных фрейдистских предположений. «Я только надеюсь,— с грустной иронией говорит Холлоуэй,— что мифом будущего станет миф, который будет подчеркивать его (Уитмена.— *М. М.*) подлинную роль, как друга человечества, вместо того, чтобы бросать тень на поэта при посредстве порочащих его полуправд» [68].

Своего рода свидетельством от противного о положении в американском уитменоведении после второй мировой войны может служить статья известного французского исследователя американской литературы Р. Асселино, напечатанная не столь давно в прогрессивном американском журнале «Американ дай-

[65] *V. K. Chari. Whitman and the Light of Vedantic Mysticism, p. 5.*
[66] *«The Americanness of Walt Whitman». Ed. by Leo Marx. Boston, Heath, 1960, p. V.*
[67] *E. Holloway. Free and Lonesome Heart. N. Y., Vantage Press, 1960, p. 185.*
[68] *Там же, стр. 13.*

алог». В свое время Асселино отдал дань идеалистическим веяниям в науке об Уитмене. Но в «Американ дайалог» он пишет совсем по-иному. В его статье «Если бы Уолт жил сегодня» сведены воедино некоторые из критических суждений поэта о жизни в США.

Ничего такого, на что бы исследователи не ссылались в прошлом, в работе, пожалуй, не найти. Тем не менее в современных американских условиях статья Асселино воспринимается как новаторская. Даже слова критика о том, например, что поэт был «пророком и певцом Демократии», что он был «наблюдателем политической жизни с ясным взглядом» [69], сегодня звучат в США довольно непривычно.

Гораздо больше типичного есть в тенденции рисовать Уитмена человеком и поэтом, лишенным идейного стержня, духовной определенности. Примером может служить хотя бы предисловие Р. Х. Пирса к опубликованному в этом десятилетии сборнику статей об Уитмене, где говорится: исследователи в США «показали с полной ясностью, что... фрагменты его (поэта.— *М. М.*) жизни и творчества никак не могут составить единого целого» [70].

Круг американских литературоведов, проявляющих в наши дни подлинную вдумчивость при исследовании творчества Уолта Уитмена, не ограничивается двумя-тремя именами. В специальной печати порою выступают и такие серьезные исследователи, не лишенные чувства историзма, как, например, Скэлли Брэдли или Гарольд Блоджетт. В США издается журнал небольшого формата «Уолт Уитмен ревью» (четыре номера в год), посвященный только уитменовской проблематике. Библиография книг и статей об авторе «Листьев травы», регулярно публикуемая в «Уолт Уитмен ревью», включает десятки наименований. Не забудем, однако, что общий уровень современного американского уитменоведения поклонников великого поэта радовать не может.

Марк Твен

Марку Твену повезло в американском литературоведении последних лет несколько больше, нежели Уитмену. Обращают на себя внимание попытки современных американских твенистов охватить самые разные аспекты творчества великого американского реалиста. Среди десятков новейших книг о Твене есть серия монографий, каждая из которых целиком посвящена одному из произведений этого писателя. Важнее, конечно, то,

[69] *«American Dialog», 1965, October-November, p. 3.*

[70] *W. Whitman. A Collection of Critical Essays. Ed. by R. H. Pearce. Englewood Cliffs, N. G., Prentice-Hall, 1962, p. 2.*

что об авторе «Приключений Гекльберри Финна» чаще высказываются трезвые и содержательные суждения, нежели о создателе «Листьев травы», хотя, добавим, правильное восприятие Твена буржуазными учеными тоже затруднено, в частности потому, что их смущают его яростные инвективы против общества собственников и империалистов.

Реакционным твенистам, как и такого же рода исследователям Уитмена, не по сердцу симпатии советских людей к писателю (впрочем, особенное недовольство передовыми идеями и их носителями выражают, пожалуй, американские уитменоведы; сошлемся, например, на отнюдь не «академическое» по тону замечание Дж. Миллера о том, что-де Уитмена называют своим «коммунистические тоталитаристы» [71]; да и Аллен выражал крайнее беспокойство по поводу возможного использования в СССР «пропагандистской» ценности «Листьев травы»).

О том, что некоторые американские критики усматривают угрозу для буржуазного общества и в произведениях Марка Твена, достаточно ясно говорит, например, книга Л. Бадда «Марк Твен — социальный философ» (1962). Это исследование проникнуто стремлением вырвать жало сатиры из творчества писателя. Работы Бадда и Кларк, например, однотипны. Бадд пытается оспорить американского историка-марксиста Ф. Фонера, автора книги «Марк Твен — социальный критик» (1958), а заодно и других исследователей, которые подчеркивают значение твеновских социальных обличений. О замысле Бадда говорит даже текст рекламного сообщения, помещенного на суперобложке его книги. Мы узнаем, что Бадду чужд «образ Марка Твена как крестоносца, всегда готового к бою, и борца за американские добродетели». Напротив, Твен изображен как «типичный представитель либерализма XIX в. со всеми консервативными склонностями... этой идейной школы». Ведь он якобы верил, что «нищета является уделом только тех, кто ее заслуживает» [72].

Чтобы показать Твена «либералом» консервативного склада, Бадд, в частности, подробно останавливается на ранних произведениях писателя, в которых в максимальной степени проявили себя его заблуждения, чтобы затем лишь кратко сказать о наиболее острых антибуржуазных сочинениях Твена, написанных во второй половине творческой жизни. При этом львиная доля внимания опять-таки уделена слабым сторонам писателя. Впрочем, главную роль в книге играют комментарии, которые искажают истинный смысл многих произведений Твена.

С характерным примером баддовского комментирования мы встречаемся уже в первой главе работы. Касаясь рассказов Твена о китайских иммигрантах в США — произведений, исполнен-

[71] *J. E. Miller. W. Whitman, p. 145.*

[72] *L. J. Budd. Mark Twain: Social Philosopher. Bloomington, Indiana University Press, 1962, суперобложка.*

ных искреннего протеста против бесчеловечности, которую проявляли соотечественники писателя в отношении безгласных и беззащитных тружеников, автор утверждает, что Твеном якобы руководили в данной связи отнюдь не гуманные чувства. Он будто бы выражал не естественное «негодование, вызванное тем, что полисмены потворствовали толпам, которые бросали камни в китайцев из прачечных», сколько «практические соображения» [73]. Твен-де был возмущен действиями полиции лишь потому, что она не защищала должным образом интересы частных предпринимателей.

О полном пренебрежении Бадда к истине говорит и его интерпретация романа Твена и Уорнера «Позолоченный век». Известно, что вот уже почти сто лет, как название этой книги символизирует сущность американской капиталистической цивилизации, которая под блестящей поверхностью таит грязь, бесчестие, злодеяния. По Бадду же, Твен осуждал в романе лишь несущественные недостатки времени, его сатира была обращена только против выскочек. В «Позолоченном веке», говорит автор, «не проявлено никакого сочувствия простому человеку ни в экономическом, ни в каком-либо другом отношении» [74].

Вся книга Бадда написана в неуважительных к писателю тонах. Но главное заключается в том, что сатирические картины в художественных произведениях Твена критик последовательно рассматривает как выражение позиций консервативных кругов. Напомним, что некоторые из самых сильных страниц в «Приключениях Гекльберри Финна» посвящены описанию деградации людей в глухой американской провинции. Действие многих из этих сцен развертывается в штате Арканзас. По Бадду, Твен здесь просто выступал как апологет республиканской партии — ведь Арканзас был любимым объектом нападок со стороны республиканцев. Вместе с тем автор приписывает твеновскому Геку, этому сыну народа, свойственное «вигам» скептическое отношение к массам. Книгу же «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура», в которой звучат симпатии к рабочим, Бадд рассматривает прежде всего как выражение «либерализма» среднего класса. Вообще, заявляет он, «симпатии Твена к угнетенным никогда не выходили всерьез за пределы ортодоксальности» [75].

В книге, которая посвящена социальной философии Твена, нельзя было, конечно, не упомянуть об его антиимпериалистических выступлениях. Но Бадд делает все возможное, чтобы дать отпор «левым критикам империализма», по его выражению, которые хотели бы видеть в Твене «попутчика» [76]. Ломясь

[73] *Там же, стр. 16.*
[74] *Там же, стр. 54.*
[75] *Там же, стр. 137.*
[76] *Там же, стр. 177.*

в открытую дверь, американский литературовед заверяет читателя, что во всяком случае Твену был чужд «ленинский анализ финансового капитала»[77]. По общей своей направленности сочинение, озаглавленное «Марк Твен — социальный философ», имеет фальсификаторский характер. Одна из типичных деклараций автора сводится к тому, что Твен якобы «весьма редко сомневался в правильности принципа: ...политические права имеют второстепенное значение по сравнению с задачей укрепить здоровье частной собственности»[78].

Работа Бадда, разумеется, имеет весьма отдаленное отношение к науке. Между этим пропагандистским сочинением, написанным с нескрываемых реакционных позиций, и подобными ему (в той или иной степени) книгами, и некоторыми серьезными исследованиями о жизни и творчестве Твена, которые будут охарактеризованы ниже, существуют принципиальные различия.

Вместе с тем надо сказать, что даже самые интересные работы современных американских твенистов, далеких от марксистской методологии, обычно страдают недостатками, в основе которых — уязвимость идейных позиций их авторов. Дефекты принципиального характера присущи не только трудам, созданным под сильным воздействием «новой критики» (а таких немало) или фрейдизма, но и исследованиям буржуазных ученых, в которых чувствуются историко-социологические тенденции, прощупывается влияние И. Тэна, его единомышленников и последователей. Это относится, в частности, к книгам столь видных современных американских твенистов, как Г. Смит и У. Блэйр а также их учеников.

Среди трудов о творчестве Твена, созданных за последние десять лет, нет, пожалуй, таких, которые сопоставимы по своему значению с исследованиями, так сказать, первооткрывателей Твена: Хоуэллса, Пейна, В. В. Брукса, Де Вото, Вектера (о годах юности Твена) и Бренча (о первых произведениях писателя). Однако часть книг и статей, о которых пойдет речь ниже, содержит ценный материал и свидетельствует об искреннем желании разобраться в проблемах твеноведения — о желании, которого не найти, конечно, ни у Бадда, ни, скажем, у Д. Макдональда и Ф. Белданзы.

Книга Роджера Сэломона «Твен и облик истории» (1961) — наиболее интересное, на наш взгляд, американское исследование проблемы историзма у Твена, одного из сложнейших вопросов творчества писателя. Сэломон близок к историко-культурному направлению в американском литературоведении.

В основе его работы лежит мысль, что Марк Твен находился в тисках неразрешимого противоречия между привычными

[77] *L. J. Budd. Mark Twain: Social Philosopher, p. 178.*
[78] *Там же, стр. 210.*

для американцев представлениями об историческом прогрессе как реальном явлении действительности и мрачным сознанием, что люди дурны по самому существу своему и потому лишены возможности действительно развиваться.

Любой внимательный читатель знает, что беспредельно веселый, на первый взгляд, автор «Простаков за границей» или «Приключений Тома Сойера» к концу жизни и впрямь стал все чаще весьма нелестно отзываться о человеке. Известно также, что во многих сочинениях Твена (особенно тех, которые были созданы на рубеже веков) отвергается светлая вера в поступательное развитие общества, прежде всего общества американского. Сэломон уделяет большое внимание, в частности, высказываниям Твена, которые позднее вошли в сборник его произведений «Письма с земли» (1962). Включенные в этот том сочинения на исторические темы, а также приводимые Сэломоном фрагменты из еще не опубликованных работ Твена показывают с особенной ясностью, что писатель в конце жизни действительно судил о людях весьма сурово и предвидел, что его родину ждет мрачнейшее будущее.

Естественно возникает вопрос об истоках, а также об истинном значении твеновского пессимизма — как в отношении «природы» человека, так и в отношении перспектив исторического прогресса. Литературовед частично отвечает на этот вопрос во второй главе. Он пишет: «К концу 90-х годов... под влиянием личной трагедии, растущего чувства вины и углубившегося понимания того, что американское общество развивается по пути империализма и господства плутократии, Твен... стал приближаться к теории исторических циклов» [79], то есть по существу отказался от мысли о том, что человечество прогрессирует.

Надо напомнить, что совсем недавно многие американские литературоведы «решали» проблему твеновского пессимизма, исходя только из фактов личной биографии писателя (во всем якобы были виноваты лишь банкротство Твена, тягостные воспоминания о проступках, совершенных им чуть ли не в детстве, а также болезни и смерть родных). Любопытно, что стремление одного советского литературоведа объяснить «пессимизм позднего Твена» социальными причинами — «неудовлетворительным характером американской цивилизации» [80] — было воспринято составителями уже упомянутой книги «Восемь американских писателей» с нескрываемой насмешкой. Сэломон, признавая влияние на Твена социальных условий, делает определенный шаг вперед по сравнению с влиятельными его коллегами.

[79] *R. B. Salomon. Twain and the Image of History. New Haven, Yale University Press, 1961, p. 32.*

[80] *«Eight American Authors. A Review of Research and Criticism». Ed. by F. Stovall. N. Y., The Modern Language Association of America, 1956, p. 362.*

Автор книги «Твен и облик истории» зачастую проявляет трезвость суждений и знание материала. Так, он отмечает, что еще до испано-американской войны писатель стал приближаться к убеждению, что и его родину ждет судьба «цивилизаций, которые уже прошли путь от подъема к упадку». Империализм же «уничтожил последние следы его веры в американскую исключительность»[81]. Сэломон — один из немногих американских литературоведов, которые видят в образах «короля» и «герцога» из романа о Геке сатиру не на прошлое, не на аристократическое общество, а на американскую современность. В «Американском претенденте» критик улавливает выражение растущего «страха» писателя перед олигархией.

Сэломон бесспорно стремился сказать правду о Твене и многое подметил верно и тонко. Но все-таки в ряде отношений его исследование удовлетворить нас не может. Несмотря на живой интерес автора к проблеме зависимости взглядов Твена на «облик истории» от реального исторического процесса, он недооценивает связь твеновского мировоззрения с ходом развития американского капитализма. И если воздействие на Твена империалистической практики США выявляется, как правило, с достаточной ясностью, равно как и переход писателя в конце его жизни от полной веры в прогресс к неверию, то историзма в раскрытии взглядов Твена на человека куда меньше. Объясняется это тем, что существенные сдвиги в данном отношении наметились у Твена еще до эпохи империализма — под воздействием углубления капиталистических противоречий в США с самого начала последней трети XIX в. Между тем критическое отношение исследователя к империализму не распространяется на капитализм в целом. Автор книги создает впечатление, будто проблема мировоззрения раннего Твена — это всего лишь проблема конфликта между его «оптимистической, по большей части, теорией истории» и его «*личным* (подчеркнуто нами.— *М. М.*) пессимизмом»[82]. В другом месте мы читаем: «Курьезно, что как раз в те годы, когда он (Твен.— *М. М.*) стал громогласно воспевать исторический прогресс, его пессимизм, *всегда* (подчеркнуто нами.— *М. М.*) существовавший в потенции, все время углублялся и в возрастающей степени проявлял себя»[83]. Сэломон не очень хорошо понимает, что и твеновский скепсис в отношении достоинств человека углублялся под влиянием объективно существовавших социальных причин.

Автор склонен воспринимать твеновское скептическое отношение к человеку, возникшее еще до империализма, как явление, целиком (или почти целиком) порожденное фактами личной

[81] *R. B. Salomon. Twain and the Image of History, p. 42.*
[82] *Там же, стр. 108.*
[83] *Там же, стр. 136.*

биографии писателя. В результате Сэломон усиленно акцентирует роль присущего Твену «чувства вины». Это чувство действительно свойственно сатирику, но во многом оно следствие разрыва между тем, что он на самом деле думал об американской действительности, и тем, что осмеливался говорить о ней публично. В конечном счете, первоосновой опять-таки был реальный исторический процесс, определивший печальные явления в творческой жизни писателя. По Сэломону, однако (и здесь он вполне традиционен), все определяется фактами личной жизни Твена в пору его молодости.

Трактуя твеновское отношение к человеку узко психологически, абсолютизируя психологическое начало и тем самым «модернизируя» Твена, Сэломон пришел к выводу (столь характерному для многих американских литературоведов нашего времени), что великий сатирик был близок к позициям современных экзистенциалистов. Характерна склонность критика видеть в произведениях Твена неверие в человека даже там, где его нет. Так, в знаменитой сцене из «Приключений Гекльберри Финна», в которой Джим, проявляя подлинное величие духа, терзается сознанием, что он когда-то невольно обидел свою маленькую дочку, Сэломон почему-то усматривает свидетельство... радикального несовершенства человека, которое не исправишь никакими мероприятиями общественного характера.

Не проявляя должного эстетического чутья, Сэломон часто оценивает идейные позиции Твена, исходя только из прямых деклараций самого писателя и его героев, вместо того, чтобы судить о них по тому, как эти позиции реально выражены в том или ином художественном произведении. Так, в подтверждение своего тезиса, будто бы, по Твену, «человеческая коррупция» извечно присуща людям, Сэломон ссылается на замечание писателя (в «Таинственном незнакомце») об эксплуатации фабричных рабочих собственниками. Вообще Сэломон рассматривает «Таинственного незнакомца» только как выражение пессимизма Твена, его «нигилизма», хотя это произведение несет в себе большой заряд протеста против империалистической и капиталистической практики.

Автор книги обычно проявляет себя только историком идей, а не литературным критиком, но и там, где литературовед обязан уделить основное внимание идеям, прямо выраженным в произведениях Твена, он оказывается недостаточно вооруженным, проявляет буржуазную ограниченность. Сэломон вовсе прошел мимо «Рыцарей труда» — новой династии», хотя эта замечательная речь была опубликована за четыре года до выхода в свет его книги. Разумеется, нельзя получить полное представление об «облике истории», каким он рисовался Твену, если игнорировать это уникальное произведение, в котором писатель столь ясно сказал о том, каким он хотел бы видеть историческое *буду-*

щее своей родины, всего человечества (в речи «Рыцари труда» — новая династия» говорится, что на смену «династиям» королей и капиталистов должна прийти «династия» рабочих).

Сэломон сознает, что в книге Твена о янки не только утверждается превосходство американской современности над средневековьем, но сама эта современность показана весьма критически. Это заслуга критика. Но он не смог представить себе всю силу выраженного в романе убеждения, что рабочие имеют право подчинить угнетателей своей воле. Показательно, что критик по существу обошел молчанием революционные мотивы книги.

Как известно, Твен достиг творческой зрелости в десятилетия, когда в США неудержимо росла мощь монополий, вооруженных передовой техникой, когда власть монополистического капитала приобретала все более страшный и разрушительный характер. Однако писатель долгое время сохранял доверие к *техническому прогрессу*. С другой стороны, тот факт, что материальный прогресс сочетался в буржуазном обществе с *нравственным* регрессом, заставлял Твена снова и снова задумываться: не поражена ли американская цивилизация неизлечимыми болезнями.

Многие сомнения, запечатленные в творчестве писателя,— отнюдь не следствие слабости твеновской мысли, как полагает Сэломон. Здесь сказались в сложной форме противоречия самой исторической действительности. Роман о янки не лишен, конечно, идейных недостатков. Но значение книги вытекает из того, в частности, что в ней запечатлены идейные раздумья и даже колебания Твена, порожденные реальной жизнью. Сэломон же, как и многие другие американские литературоведы, видит в «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» только неудачное произведение, неудачное именно из-за сложности и противоречивости позиций автора. Он так и пишет: это «глубоко двойственная книга и, в конечном счете, художественно неудачная из-за ее двойственности» [84]. Таковы лишь некоторые из недостатков исследования Сэломона, хотя оно — напоминаем — принадлежит к лучшим из американских буржуазных работ о Твене.

Работы Бадда и Сэломона — при всех их коренных отличиях — сближает то, что это прежде всего исследования об идеях Твена. Многие другие книги о писателе, опубликованные в США за последнее время, посвящены главным образом проблемам его мастерства.

Появление подобных работ вполне закономерно; разумеется, их следовало бы только приветствовать. Но, к сожалению, многие авторы активно демонстрируют свою зависимость от «новой критики». В результате некоторым завоеваниям, вытекающим уже из того, что литературоведы проявляют активный

[84] *R. B. Salomon. Twain and the Image of History*, p. 168.

интерес к художественной специфике твеновского творчества, сопутствуют утраты — порою очень значительные, кардинальные

Довольно симптоматическое явление в современной американской критике — большая статья Д. Макдональда «Марк Твен — несентиментальное путешествие». Эта работа, первоначально появившаяся в 1960 г. в популярном журнале «Нью-Йоркер», привлекла к себе столько внимания, что ее решили воспроизвести в академического типа сборнике «Дискуссия о Марке Твене» (1963). Хотя Макдональду чужд, на первый взгляд, пафос Бадда или Кларк, хотя в его статье не найти выражений, идущих от «новых критиков», он во многом смыкается и с теми и с другими.

Автор высказывает ряд суждений, свидетельствующих как будто о готовности защищать — с передовых позиций — некоторые из важных сторон твеновского творчества. Макдональд, например, осуждает небезызвестного твениста Ч. Найдера за исключение из составленного им однотомника «Автобиография Твена» многих антиимпериалистических и антикапиталистических произведений писателя (при этом он опирается на суждения советских исследователей, заявляя, что «на этот раз... товарищи занимают более верную позицию»[85]). Критик выражает согласие с некоторыми положениями книги В. В. Брукса «Мучительное испытание Марка Твена».

Но не это определяет пафос «несентиментального путешествия» по творчеству Марка Твена. Главное в статье Макдональда — попытка развенчать писателя. Так, твеновская «Автобиография» охарактеризована как свидетельство «поверхностности» мысли. В «Простаках за границей» автор видит лишь «филистерство», которое якобы сопутствовало писателю всю жизнь. Даже «Приключения Тома Сойера», по заверению критика,— слабая книга: Твен «не осмелился» сделать в ней ни шагу за пределы местного колорита и традиционного, даже трафаретного юмора. В статье нет ни слова о поистине великолепном, ослепляющем, солнечном юморе в книге о Томе. Правда, роман о Геке получает более высокую оценку, но в целом автор статьи исходит из убеждения, что Твен не стал настоящим художником, готовым работать над своими произведениями, и за исключением немногих блестящих «вспышек» вовсе не был сатириком.

Если Макдональд пишет с бойкостью журналиста, который ищет только шумной — пусть даже скандальной — славы, то гораздо более обширная работа о Твене Р. Уиггинса «Марк Твен — „джеклеговый" романист» (1964) несет на себе печать академизма. Между тем Уиггинс и Макдональд стоят почти на одних и тех же позициях. В работе Уиггинса как и почти во всех других книгах о Твене, можно найти отдельные справедливые замечания

[85] *«Discussions of Mark Twain». Ed. by G. A. Cardwell. Boston, Heath, 1963, p. 118.*

об особенностях повестей и романов Твена. Но показательно, что, расхваливая роман о Геке, автор пытается убедить читателя в неудовлетворительности почти всего остального творчества Твена.

В одном из своих произведений писатель в минуту самобичевания применил к себе простонародное выражение «джеклег», что означает неопытный, неумелый. Уиггинс подхватывает это словечко и стремится доказать, что Твен действительно был совершенно неумелым художником. Смысл обвинительного заключения автора сводится к тому, что, поскольку Твен не был высокообразованным человеком, он так и не научился писать. Дело не только в том, что писатель не овладел, например, искусством композиции, но якобы и в недостаточности его критического интеллекта. Ведь, по Уиггинсу, Твен «в интеллектуальном отношении никогда полностью не покидал деревни»[86].

Автору, конечно, известно, что писателя терзало нарастание в США власти денег и что он осуждал империализм. Но, отрывая творчество Твена от движения американской действительности, рассматривая мысль писателя как некую автономную сферу, существующую по своим внутренним законам, исследователь соглашается ценить критический интеллект писателя только в тех случаях, когда Твен демонстрирует неоспоримую цельность своих взглядов. Его художественные произведения, служа выражением этой цельности (здесь Уиггинс проявляет себя верным последователем «новой критики»), должны отличаться своего рода структурной симметрией.

Твен, говорит автор, был сознательным, опытным художником только там, где дело касалось менее значительных элементов его искусства — эпизода, абзаца, фразы, слова. Хотя мы знаем Твена как создателя великолепных образов, как автора проницательнейших суждений об американской буржуазной цивилизации, Уиггинс утверждает, что писатель не был способен тонко рисовать характеры, вопросов же политики, да и идей вообще он якобы касался, как правило, лишь когда о них можно было говорить в юмористическом духе. Мудрено ли, что, по убеждению Уиггинса, провинциал Твен сумел достигнуть художественной правды или тематической согласованности только в двух, пожалуй, произведениях — первых книгах о Томе и Геке?!

Позднее творчество Твена неприемлемо для Уиггинса из-за его антибуржуазной и антирелигиозной настроенности. Характерно, что твеновский пессимизм он рассматривает как следствие «нехватки у писателя дисциплинированного контроля»[87] над мыслительными способностями (а это-де почти лишило Твена

[86] *R. A. Wiggins. Mark Twain: Jackleg Novelist. Seattle, University of Washington Press, 1964, p. 16.*

[87] *Там же, стр. 89.*

возможности продолжать содержательную литературную деятельность).

Книга Фрэнка Белданзы, озаглавленная «Марк Твен» (1961), представляет интерес как образец американской литературоведческой работы о Твене, рассчитанной на широкую аудиторию. Сочинение снабжено подзаголовком «Введение в творчество и интерпретация» и входит в серию книг «Американские писатели и критики», выпускаемую издательством «Барнз энд нобл». Своего рода лейтмотивом работы Белданзы служит термин «техника» (имеется в виду, конечно, литературная техника). Появление труда, специально посвященного анализу художественного мастерства Твена, должно было бы, конечно, радовать. Но Белданза обманывает наши ожидания. Он прибегает к термину «техника» только как к своего рода заклинанию, чтобы наглядно продемонстрировать преданность канонам «новой критики», а настоящего анализа твеновской «техники» не дает.

Стремясь свести к минимуму биографические моменты в своей книге, автор рассматривает произведения писателя не в той последовательности, в какой они создавались, а группируя их по тематике: «Автобиографические работы», «Путешествия», «Исторические романы», «Американские романы», «Литература о мальчиках», «Другие произведения». Впрочем, разбору сочинений Твена предшествует глава о писателе как «человеке». В основе ее — мысль, что он был прежде всего мальчиком, который всегда нуждался в «материнской заботе»[88]. Вот почему он с одинаковым гневом «гремел» по поводу чрезмерных аппетитов владельцев такси или «эксплуатации туземцев в Конго», но «не проявлял последовательности в своем стремлении улучшить жизнь»[89]. По сути дела, Твен жил, как ребенок в мире взрослых, и «чувство вины», мучившее его с детства, заставляло писателя сознательно искать выхода в «курении, ругани и вообще в дурном поведении»[90].

По мнению Белданзы, критическое отношение Твена к американской действительности было порождено узко субъективными причинами. К примеру, присущее писателю «интеллектуальное утверждение детерминизма и пессимизма» автор связывает «с внутренними слабостями и самообманом»[91], характерными для мужчин, остающихся мальчиками (одним из которых якобы и был Твен).

С несколько иных позиций, нежели Бадд, но с такой же настойчивостью Белданза стремится принизить значение сатиры в творчестве Твена. Он говорит, что писатель «унаследовал» традицию политического консерватизма, «джентльменского стиля»,

[88] *F. Baldanza. Mark Twain. N. Y., Barnes and Noble, 1961, p. 5.*
[89] *Там же, стр. 3.*
[90] *Там же, стр. 11.*
[91] *Там же, стр. 19.*

что он якобы был выразителем доброй и милой простонародной мудрости, изящество, сложность и моральная целеустремленность которой могли найти выражение *только* в юморе. Таким был ранний Твен, а ведь с годами он «мало менялся» [92]. Если и появлялись в нем новые черты, то лишь в результате «заграничных путешествий, женитьбы, предпринимательской деятельности финансового характера и очень напряженной светской жизни» [93].

Вот какое представление о писателе, яростно бичевавшем столь многое в жизни капиталистической и империалистической Америки, хочет внушить Ф. Белданза своему читателю-неспециалисту, как он подчеркивает.

Разбор отдельных произведений Твена в книге сводится в основном к довольно примитивному пересказу их содержания, сопровождающемуся немудреными комментариями. Порою автор бросает замечания, очевидная цель которых — оспорить идейные позиции Твена. Так, хотя Белданза и признает, что Твен имел известные основания критиковать плутократов, выступления сатирика на эти темы он называет «беспрецедентными упражнениями в брани, поливании грязью и просто гадостях» [94].

«Баддовское» начало ясно проступает там, например, где автор книги рассматривает исторические романы Твена. По утверждению Белданзы, в основе книг Твена о янки и Жанне д'Арк, а также «Принца и нищего» лежит мысль, что «американская демократия конца XIX века... представляет собою идеальную норму, позволяющую установить степень негодности других цивилизаций» [95].

В замечаниях критика о мастерстве Твена не найти подлинного проникновения в художественную специфику его творчества. Белданза ограничивается проставлением «отметок». Среди его замечаний о «технике» Твена есть и такое (по поводу «Позолоченного века»): «Концепция всего романа... заключается в мужском протесте против женских литературных вкусов» [96]. Вместе с тем автор позволяет себе сказать, что у Твена было «не больше художнической совести, чем у головастика» [97].

Сугубая поверхностность такого «эстетического» разбора особенно отчетливо бросается в глаза там, где речь идет о книгах, посвященных Тому и Геку. Немало внимания уделено, например, композиции «Приключений Тома Сойера» как приключенческого романа, но поэтическая прелесть книги совершенно не раскрыта. В образах Тома и Гека автор видит лишь воплощение

[92] *F. Baldanza. Mark Twain. N. Y., Barnes and Noble, 1961, p. 27.*
[93] *Там же, стр. 36.*
[94] *Там же, стр. 41.*
[95] *Там же, стр. 70.*
[96] *Там же, стр. 90.*
[97] *Там же, стр. 98.*

разных сторон души самого Твена. Так, по словам Белданзы, «Том представляет неутолимый эгоизм Клеменса, его жажду известности, денег, внимания и славы», а Гек «воплощает его лень, в которой он сам признается, любовь к ругательным словечкам и к игре в биллиард, а также проказливость маленького мальчика» [98]. Хотя при анализе «Приключений Гекльберри Финна» автор не обходится без замечаний о стоящей перед Геком моральной проблеме, сильнее всего он акцентирует якобы присущие этому герою прагматизм, прагматическую мораль, прагматическое сознание.

Полные отчаяния произведения Твена последних лет его жизни вызывают у Белданзы снисходительно-презрительные замечания об отсутствии у писателя рафинированности и глянца, которые дает фундаментальное либеральное образование.

Генри Нэш Смит, автор работы «Марк Твен, развитие одного писателя» (1962) и ряда других книг о Твене, в отличие от Бадда и Белданзы,— серьезный и знающий исследователь. Занимая уже много лет пост хранителя твеновских рукописей, Смит имеет доступ к произведениям писателя, которые все еще не известны даже большинству «твенистов». Для него не секрет степень недовольства Твена американской цивилизацией. Он пишет исходя из тщательно цитируемой «твенианы» и не обходит молчанием даже такие «взрывчатые» произведения писателя, как «Рыцари труда» — новая династия».

На примере Сэломона мы уже смогли убедиться, что смитовская школа в твеноведении не лишена положительных сторон. В частности, она обогатила читателей некоторыми новыми фактами о творчестве писателя. По своим идейным позициям Смит и его ученики — буржуазные либералы, отвергающие крайности Бадда, но не умеющие (и не желающие) вскрыть до конца суть современного капитализма, его враждебность человеку.

Среди более ранних трудов Г. Смита обратила на себя внимание его статья «Образы Ганнибала в творчестве Марка Твена», первоначально опубликованная в 1958 г., а затем воспроизведенная в сборнике «Дискуссия о Марке Твене». В этой статье Смит останавливается на едва ли новом для советских читателей, но, несомненно, важном факте трансформации в творчестве Твена образа городка Ганнибала, где он провел детство. Каким светлым выглядело это поселение в первой книге о Томе и какую безрадостную эволюцию испытывает образ городка в «Приключениях Гекльберри Финна», в «Простофиле Вильсоне», «Человеке, который совратил Гедлиберг» и, наконец, в «Таинственном незнакомце».

Уже в этой работе, при всей справедливости замечаний ее автора о все углублявшихся с годами пессимистических тенденциях

[98] *Там же, стр. 111.*

в твеновской трактовке облика родного городка, обращают на себя внимание некоторые черты, характерные для методологии Смита как исследователя. Во-первых, литературоведу присущ неоправданный «буквализм» в восприятии твеновских произведений. Так, поскольку действие романа о Геке развертывается до Гражданской войны и в южных штатах, все это произведение объявляется зеркалом жизни только довоенного Юга. Во-вторых, критик, хотя и приводит некоторые высказывания Твена о злодеяниях капиталистов, хотя и упоминает о «силах, уничтоживших доиндустриальный мир»[99] Ганнибала, тем не менее по большей части воспринимает эволюцию твеновских воззрений на общество как чисто внутренний процесс, мало связанный с ходом американской жизни в последней трети XIX и в первом десятилетии нашего века. Наконец, хотя автор и следит за симптомами изменений в сознании писателя, мы не ощущаем, что он считает позиции Твена сколько-нибудь оправданными, что ему близко движение мысли и чувств писателя. Как непохоже это на Паррингтона или, скажем, на В. В. Брукса.

Наши замечания могут быть отнесены и к книге, задача которой — показать «развитие» Марка Твена в целом. В центре работы — мировоззрение писателя, запечатленное в его произведениях. Проблема эта имеет, конечно, существеннейшее значение при оценке идейно-художественных особенностей творчества Твена. Иные наблюдения критика интересны и справедливы. Он прав, говоря, например, что в книге «Простаки за границей» «повествователь колеблется», оказавшись лицом к лицу с Европой, между «крайностями трепетного благоговения и насмешки, смирения и вызова»[100]. Вскоре обнаруживаешь, однако, что Смит почти не выходит из круга частных наблюдений. Ясного представления о том, что сказал Твен даже в первых книгах о своей родине, об Америке и «Старом свете», об охватившей страну, точно пожар, пагубной жажде обогащения, литературовед не дает.

Больше всего места Смит уделяет книгам о Томе и Геке. Это, конечно, вполне естественно. Но и анализ этих произведений Твена оставляет желать лучшего. В работе содержится весьма придирчивый разбор отдельных неудачных, по мнению автора, мест в «Приключениях Тома Сойера». Так, в замечании по поводу Тома, которого заставляют красить забор, что «жизнь показалась ему бессмыслицей, существование — тяжелою ношею»[101], критик усматривает «чрезмерность риторического эффекта»[102]. Но ведь здесь явная пародия. В конечном счете Смит

[99] *«Discussions of Mark Twain», p. 99.*
[100] *H. N. Smith. Mark Twain. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1962, p. 36.*
[101] *М. Твен. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 4. М., Гослитиздат, 1960, стр. 17.*
[102] *H. N. Smith. Mark Twain, p. 84.*

настаивает на том, что в «Приключениях Тома Сойера» Марк Твен якобы «создал повесть в духе воскресных школ о хорошем маленьком мальчике, который добился успеха...»[103]. О поэзии, которой дышит книга и которой, конечно, нет в рассказах для воскресных школ, критик забывает. Разбор повести превращается в сумму отдельных, то верных, то лишь частично справедливых, а то и вовсе необоснованных замечаний. Общего представления об этом произведении, о его сложном соотношении с американской действительностью читатель не получает.

Переходя к анализу «Приключений Гекльберри Финна», Смит высказывает мысль, что побег Гека и Джима из Санкт-Петербурга явился частью, как он выражается, темы простонародного протеста. Однако, отказываясь рассматривать в своей книге проблему исторического бытия Америки, породившего роман о Геке, автор поневоле сужает свое понимание и этого произведения. То мучительное и страшное, что показал писатель в «Приключениях Гекльберри Финна», объявлено зеркалом одного только довоенного Юга. Если и упоминается о том, что Твен сатирически показал упадочнический и извращенный характер господствующей культуры, то подлинная сущность этой «господствующей культуры» не определена.

Выявить в образах короля и герцога, а также и в жизни общества, на фоне которого развертывается их деятельность, отражение хотя бы некоторых существенных черт *послевоенной*, в основе своей *буржуазной*, американской действительности литературовед не смог. Как и многие другие современные американские твенисты, Смит усматривает в грустных высказываниях Гека о моральных качествах людей не зеркало размышлений Твена об Америке того времени, когда создавалось это произведение, а лишь следствие «чувства вины», источники которого таятся в детстве писателя.

Не разобрался литературовед и в сложнейшем содержании романа «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура». В главе об этой книге тоже встречаются верные соображения. Критик указывает, например, что печальный конец романа говорит о разочаровании Твена в современности — ведь для умирающего янки мысль, что он вернулся в XIX век, была страшным сном. Однако Смиту чужд важнейший мотив книги — настойчивый, порой революционный протест против мира эксплуататоров — не только феодальных угнетателей, но и капиталистических. Недаром страстное выступление героя романа против поработителей охарактеризовано критиком как «трафаретное», как «мелодрама». Недаром он усматривает в книге стремление «утвердить политическую и экономическую структуру Соединенных Штатов 80-х годов без существенных измене-

[103] *Там же, стр. 89.*

ний»[104]. Добавим, что герой книги ассоциируется в сознании критика с промышленными гигантами, такими, как Карнеги и Рокфеллер. Хотя автор и упоминает «Новую династию», связь этого произведения с романом сведена к минимуму (говорится только, что Твен-де подчеркивал в обоих сочинениях значение знаний для рабочих).

Склонность критика к буквализму сказывается в том, например, что Г. Смит неспособен понять, как Твен, даже проклиная человека, продолжал его любить, как категорическое осуждение «рода человеческого» нередко являлось формой критики конкретных злодеяний верхов. Характерно, что, завершая свою книгу цитатой из «Таинственного незнакомца», где рассказывается о том, с каким безразличием Сатана уничтожал людей, критик видит в этом полное выражение позиций самого писателя. Марк Твен, говорит Смит, установил «тождество между собой и сверхъестественным наблюдателем, для которого человечество было только скопищем грязи, едва ли заслуживающим даже презрения». А это, продолжает критик, «означает конец его (Твена.— *М. М.*) деятельности как писателя, ибо ему больше нечего было сказать»[105].

Но ведь это совсем не так. В «Таинственном незнакомце» не только выражено сознание, что человек дурен и недобр. В повести слышится и искренняя тревога за людей, чувствуется желание улучшить их жизнь. Да и после создания «Таинственного незнакомца» Марк Твен написал много произведений, в которых жила нежнейшая забота о человеке и глубочайшая симпатия к нему.

Книгу того же Г. Смита, целиком посвященную роману «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» («Притча Марка Твена о прогрессе — политические и экономические идеи в «Янки из Коннектикута», 1964), уместно рассмотреть тут же, ибо в ней развиваются идеи более ранней работы критика о Твене. Впрочем, Смит в какой-то степени пересмотрел свои взгляды на произведение о янки. В предисловии к новой работе он называет главу об этом романе «наименее удовлетворительной частью»[106] своего исследования «Марк Твен, развитие одного писателя». Нам представляется, что в «Притче Марка Твена» литературовед, несмотря на привлечение свежего материала (детально рассматривается, например, процесс работы над «Янки»), делает шаг не вперед, а скорее назад, отчасти смыкаясь с Баддом в стремлении подчеркнуть консервативное начало в творчестве Твена.

[104] *H. N. Smith. Mark Twain, p. 150.*

[105] *Там же, стр. 188.*

[106] *H. N. Smith. Mark Twain's Fable of Progress. New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1964, p. 3.*

В том же предисловии Смит признает, что он был, пожалуй, «слишком суров» к роману. И все же критик продолжает рассматривать его как в целом неудачное произведение. Подобная точка зрения получила среди американских исследователей довольно широкое распространение. Дж. Кокс, например, в работе, опубликованной в журнале «Йел ревью» за август 1960 г., говорит о романе «Янки из Коннектикута» как «об экстравагантной неудаче» [107]. Показательно, что Кокс прямо оспаривает при этом мнение «некоторых критиков» (включая Паррингтона), которые видят в романе «сатиру не на шестой век, а на девятнадцатый» [108], и настаивает на узко личном смысле произведения. Твен, мол, выразил в нем главным образом свои чувства, связанные с неудачей, которая постигла машину Пейджа (писатель ее финансировал и потерял на ней много денег). Книга о янки, если верить Коксу, была своего рода актом личного спасения — «приведя Моргана к смерти, Твен символически убил охватившее его самого машинное безумие» [109].

Возвращаясь к «Притче Марка Твена», приходится сказать, что, несмотря на весь интерес автора этой книги к политическим и экономическим идеям Твена, он ушел не очень далеко от Кокса. Сопоставляя роман Твена с некоторыми книгами Хоуэллса и Уорнера, опубликованными почти одновременно, Г. Смит приходит к более чем странному выводу, что, если последние два писателя испытывали «враждебность к новым капиталистам», то создатель «Янки из Коннектикута» стоял на принципиально иных позициях — он «отождествляет себя с бизнесменами». По утверждению критика, роман «Янки из Коннектикута» вообще представлял собою «первое заметное литературное произведение, где предприниматель был представлен сочувственно» [110].

В подтверждение этого тезиса Смит начинает разбирать книгу не как художественное произведение, а просто как политико-экономический трактат, предъявляя Твену претензии насчет того, например, что в романе ничего не сказано о положении рабочих на фабриках, которые были созданы героем романа, о заработной плате, условиях труда, безработице, забастовках и т. д. Хотя в одном месте Смит декларирует, что, «с экономической точки зрения», общество, которое создает янки, скорее напоминает Советскую Россию, нежели «Америку XIX века или любую иную систему свободного предпринимательства» [111], все же, по его мысли, Твен изобразил капитализм в своем романе сочувственно.

[107] *«Mark Twain: A Collection of Critical Essays». Ed. by H. N. Smith. Englewood Cliffs, N. Y., Prentice — Hall, 1963, p. 119.*

[108] *Там же, стр. 120.*

[109] *Там же, стр. 126.*

[110] *H. N. Smith. Mark Twain's Fable of Progress, p. 37.*

[111] *Там же, стр. 104.*

Как известно, «Янки из Коннектикута» — книга в высшей степени сложная. Есть в ней и бесшабашный юмор, и трагизм. В романе заключено и признание успехов человеческого разума, и мучительное сознание, что достижения техники сами по себе не делают людей счастливыми, слышится протест против церкви, аристократии и средневековой отсталости, но и горькое чувство, что современные капиталисты тоже угнетают народ. В книге мы находим тревогу по поводу пассивности угнетенных и гимны во славу революционной борьбы. Повторяем: нельзя забывать, что эти и другие контрастные мотивы были порождены не просто неспособностью автора романа мыслить логически, как полагают многие критики, а главным образом тем фактом, что реальное развитие исторического процесса в США носило весьма противоречивый характер.

Надо добавить, что иные современники Твена судили о «Янки из Коннектикута» куда более проницательно, нежели новейшие исследователи. Так, сразу же по выходе книги в свет друг Твена Хоуэллс блестяще раскрыл огромный смысл романа, обладающего, как он выразился, «эластичной структурой», которая позволяет писателю «легко двигаться вперед и назад между шестым и девятнадцатым веками». Хоуэллс отчетливо ощутил, что «фантастическая притча о далеких артуровских временах очень часто выражает печальную правду о современности»[112]. Критику, писавшему в конце прошлого столетия, отнюдь не казалось, что образом янки Твен хотел утвердить достоинства американского капиталиста.

А художник Д. Бирд создал иллюстрации к роману, в которых резко акцентируется антибуржуазная направленность произведения. Твен воспринял эти иллюстрации с горячим одобрением, создав тем самым, жалуется Г. Смит, осложнения для будущих критиков.

В высшей степени показательно следующее: рассказывая о том, что первые главы романа были написаны на рубеже 1885 и 1886 гг., автор «Притчи Марка Твена» ссылается на некоторые выступления Твена этого времени, характеризующие его социальные взгляды, но начисто забывает, что как раз в начале 1886 г. писатель создал свою речь «Рыцари труда» — новая династия». Нелегко ведь согласовать утверждение, что Твен задумал воспеть в книге о янки капиталиста, с уже охарактеризованной основной идеей речи: к власти должна прийти династия истинных творцов всех ценностей — династия людей труда.

Неумение — и нежелание — буржуазных литературоведов США понять народную основу творчества великих американских писателей прошлого лишает их возможности по-настоящему осознать идейную и художественную ценность многих лучших

[112] *H. N. Smith. Mark Twain's Fable of Progress, p. 78.*

произведений отечественной литературы. В результате некоторые американские труды последнего времени, посвященные сравнительно узким проблемам твеноведения, оказываются более содержательными, нежели книги, авторы которых ставят перед собою задачи, так сказать, универсального характера. Книга Кеннета Линна «Марк Твен и юго-западный юмор» (1959) принадлежит к числу работ первого типа. Это солидное исследование — безусловный вклад в американское литературоведение. Хотя вопрос о влиянии юмора южных штатов на Твена был поставлен, а отчасти и решен в ряде трудов, появившихся в Америке задолго до Линна, он внес в поднятую проблему нечто новое.

Основное место в книге занимает анализ творчества ряда виднейших представителей юмористической литературы Юга середины XIX в.: Лонгстрита, Торпа, Болдуина, Хупера и других. Линн устанавливает, что типичный представитель этой школы писателей был довольно культурным человеком, а вместе с тем и «патриотом» Юга. В условиях господства там рабовладельческих порядков сие означало, что он был консерватором. А из этого вытекали очень важные следствия. По Линну, юмористы, творчеству которых посвящена большая часть его книги, смотрели на простых американцев сверху вниз и стремились показать, что эти люди заслуживают только презрения и насмешки.

Линна можно, пожалуй, упрекнуть в том, что, акцентируя предвзятое и даже враждебное отношение юго-западных юмористов к их героям, он не видит, что некоторые из этих писателей все же рисуют персонажей демократического склада правдиво, а то и с неосознанной симпатией. Впрочем, в ряде случаев и сам автор подмечает противоречивость позиций южных юмористов. Так, мы узнаем, что Хупер, изображая с издевкой приключения «капитана Саймона Сэггза» (пройдохи, чей девиз: «хорошо быть ловкачом в новых местах» [113]), тем не менее заставлял читателей отчасти сочувствовать своему герою — ведь «люди, над которыми Саймон Сэггз одерживает победы, ...народ грубый и жадный» [114]. Получается, что герой книги Хупера воюет против «прогнившего» мира. Известная двойственность точки зрения автора, показывает Линн, возникает и в рассказах Торпа о Майке Финке.

Нарисованные автором исследования картины становления юмора в тех областях США, с которыми молодой Марк Твен был больше всего связан в канун Гражданской войны, весьма содержательны. Они говорят о демократических симпатиях автора. Линн подробно останавливается, например, на созданном Харрисом образе бесчеловечного Сата Ловингуда — в нем запечатлена ненависть автора к северянам, но вместе с тем Сат — суще-

[113] *K. S. Lynn. Mark Twain and Southwestern Humor. Boston — Toronto, Little, Brown, 1959, p. 79.*

[114] *Там же, стр. 80.*

ство, лишенное души. Литературовед тонко подмечает, что «мучительное воображение Сата Ловингуда отображало, точно треснувшее зеркало, беспокойное состояние умов в южных штатах, намеревавшихся отделиться от страны»[115].

Ценна мысль автора, что, независимо от субъективных устремлений юго-западных юмористов, их сочинения, воспроизводившие речь низов во всей ее грубой истинности, служили воплощением «лингвистической революции, которая в конце концов привела к книге о Геке Финне»[116].

Можно пожалеть, что Линн уделяет сравнительно мало внимания собственно фольклорному юмору, что он почти не останавливается на специфических художественных особенностях южного юмора (например, на склонности юмористов из южных штатов к особенно смелым, можно сказать, фантастическим преувеличениям). Но и тот материал, который читатель находит в книге, привлекает своей новизной. Увы, менее яркое впечатление оставляют главы, в которых подвергается анализу связь с этим юмором творчества самого Твена.

Спору нет, в книге есть интересные наблюдения. Литературовед выявляет, например, отличие того метода показа простонародья, которое характерно для произведений Твена, от приемов изображения низов в сочинениях юго-западных юмористов. Для писателей с аристократическими претензиями человек, говорящий на простонародный лад,— это, как правило, существо, воспринимаемое извне, это чужак, отвергаемый и высмеиваемый. Напротив, даже в раннем твеновском рассказе о прыгающей лягушке моральная победа, говорит Линн, остается за простонародным, а не за «вежливым» стилем — таким образом, традиции юго-западного юмора «вывернуты наизнанку»[117].

То, что мы узнаем из книги Линна об особенностях изображения негров в юго-западном юморе (негр предстает перед читателем «обесчеловеченным шутом, неспособным испытывать боль и гневаться,— этакое безобидное и пустоголовое смешное существо, у которого не хватило бы ума восстать против угнетателей, если бы он даже захотел этого, но он этого не захочет»[118]), позволяет нам глубже ощутить новаторство твеновского, истинно человечного, изображения людей с черной кожей.

А все же, повторяем, проблеме переосмысления Твеном в духе гуманизма традиций юго-западного юмора уделено в работе недостаточно места и внимания. Надо добавить, что там, где Линн занимается собственно Твеном, становятся заметны слабые стороны его литературоведческой методологии. Мы находим в

[115] *K. S. Lynn. Mark Twain and Southwestern Humor, p. 136.*
[116] *Там же, стр. 69.*
[117] *Там же, стр. 146.*
[118] *Там же, стр. 101.*

книге, например, необоснованную попытку установить какую-то связь между образом Сата с его «шутками садистского характера»[119] и Геком Финном. Разбирая «Приключения Гекльберри Финна», Линн охотно заимствует у модных литературоведов домыслы фрейдистского толка. Так, он сообщает, что, закалывая свинью, Гек символически осуществлял свое желание убить отца. Зато, утверждается дальше, герой романа нашел двух новых отцов: черного отца Джима и белого отца — короля (хорош этот белый «отец» — нечего сказать!).

Можно порадоваться тому, что Линн отказывается рассматривать «Янки из Коннектикута» как «оптимистическую книгу, которая победно рисует американскую демократию в виде рая на земле»[120]. Однако явной натяжкой звучит декларация, будто и в Моргане нашел развитие образ садиста Сата — с тем лишь отличием, что янки получил в свое распоряжение «самое новейшее оружие»[121] для уничтожения людей.

Все же работа Линна выделяется среди сочинений современных американских твенистов богатством нового материала и демократическим звучанием.

Книга Паскаля Ковичи младшего «Юмор Марка Твена» (1962), как явствует из ее заглавия, имеет целью охарактеризовать одну из самых важных особенностей творчества писателя. Разумеется, желание автора показать сущность твеновского юмора, различные формы, которые он приобретает, не может не вызывать интереса. Ценно, что автор задается при этом целью опровергнуть мысль (подхваченную Уиггинсом, например), будто Твен был только «божественным» любителем, а отнюдь не сознательным художником.

Исследователь начинает свою работу с замечаний, в которых получают развитие некоторые мысли Линна о соотношении юго-западного юмора и творчества Твена. Он останавливается на часто употребляемых писателем приемах: показывать рассказчиков, якобы не понимающих абсурдности и комизма сказанного ими, и т. п.; немало места посвящено твеновским «розыгрышам», а также пародиям. И в этой книге есть некоторые верные наблюдения. Однако, разбираясь в истинном смысле важнейших произведений Твена, Ковичи, равнодушный к проблеме соотношения творчества писателя с американской действительностью, многое интерпретирует неверно.

Если верить автору, главный персонаж «Приключений Тома Сойера» целиком возник из литературы. Доброта, детская непосредственность, поэтичность Тома в такой интерпретации почти исчезают. Хотя Том принижен, чтобы поднять Гека (первый яко-

[119] *Там же, стр. 135.*
[120] *Там же, стр. 249.*
[121] *Там же, стр. 252.*

бы «типичен»— это выражение в данном случае звучит как отрицательная характеристика, а второй —«индивидуален»), основной герой «Приключений Гекльберри Финна» тоже представлен, так сказать, в урезанном виде. Ковичи видит в романе о Геке только «конфликт между естественным состоянием и жизнью в условиях цивилизации». С этим связан вывод, что «рост Гека» не выражен «в понятиях какого-либо отношения к обществу» [122].

Глубокие обобщения, вложенные Твеном в образ Гека, отрицаются. Ведь самым важным качеством мальчика объявлена его ... готовность принимать людей и жизнь такими, как они есть. Ниже автор пишет, что Гек «не ожидает ничего, ничему не удивляется... Гек никогда не возмущается обманом, как таковым» [123]. Опущено таким образом важнейшее в этом герое: его способность сопротивляться — по-своему — дурному в жизни, сопротивляться злу, социальный характер которого несомненен.

В чем же величие «Приключений Гекльберри Финна»? На этот вопрос следует ответ, подсказанный методологией «новых критиков»: книга о Геке «уникальна в американской литературе, и эта уникальность определяется примененной в ней повествовательной техникой» [124]. Показательно, что исследователя больше всего интересует в данном произведении концовка, хотя она слаба как идейно, так и художественно. Ведь здесь возникает возможность особенно широко оперировать теми «элементами» техники твеновского юмора, которых Ковичи касался в первых главах его книги. Нам сообщается, что в концовке книги налицо — «розыгрыш», даже несколько «розыгрышей». В центре внимания — комические приемы. Моральный же смысл того, о чем рассказывается в романе, литературоведа почти не интересует. Критические замечания Л. Маркса, о которых шла речь во вступительной статье к данному тому, могут быть отнесены не только к Триллингу и Элиоту, но и к Ковичи.

Мотив «розыгрыша» всплывает снова при анализе «Таинственного незнакомца» — ведь из повести следует, что сама жизнь — это «розыгрыш» [125]. Смысл же этого произведения Ковичи резюмирует в следующих словах: «Если человек сможет заставить себя не принимать мир всерьез, если, другими словами, он станет смеяться над миром и его проявлениями, то тогда он будет свободен» [126]. Но ведь это решительно противоречит тому, что говорит о смехе в «Таинственном незнакомце» сам Твен: «При всей своей нищете люди владеют одним бесспорно могучим оружием. Это — смех». Писатель настаивает, что по-

[122] *P. Covici, Jr. Mark Twain's Humor Dallas, Texas, Southern Methodist University Press, 1962, p. 80.*
[123] *Там же, стр. 90.*
[124] *Там же, стр. 84.*
[125] *Там же, стр. 217.*
[126] *Там же, стр. 241.*

дорвать властвующую над людьми гигантскую ложь, «подорвать ее до самых корней, разнести в прах», можно лишь «при помощи смеха» [127].

Есть много общего между книгой Ковичи и опубликованной тем же издательством несколько раньше работой Франклина Роджерса «Пародийные схемы Марка Твена» (1960). Свой подход к творчеству писателя автор достаточно ясно определил во введении к работе, где он декларирует, что намерен «сконцентрировать свое внимание на чисто технических проблемах» и «не имеет желания предполагать критическую или сатирическую тенденцию в рассматриваемых произведениях» [128]. В результате Роджерс осуждает не только Паррингтона или В. В. Брукса, но и Де Вото за любые попытки говорить о социальной критике в твеновском творчестве, о его реализме. Для автора книги о «пародийных схемах» Твена пародия — это только проявление склонности писателя к своего рода литературной игре.

У нас есть основания снова вспомнить выступление Л. Маркса против литературоведов, которые, анализируя «Приключения Гекльберри Финна», ставят выше всего соображения формального характера, пренебрегая важнейшим мотивом романа — борьбой за свободу Джима.

Статья Л. Маркса отнюдь не помешала другим американским твенистам последовать по справедливо осужденному критиком пути. Так, уже знакомый нам Дж. Кокс в своей книге «Марк Твен — судьба юмора» (1966) решительно настаивает на том, что Гек «не бунтовщик» [129] и значение книги отнюдь не в том, что мальчик стремится помочь рабу «завоевать свободу». Его действия якобы имели целью только «добиться согласия читателя совершить (вместе с героями.— *М. М.*) путешествие вниз по реке» [130]. Подлинный тиран в книге, от которого Гек хочет освободиться, вовсе не рабовладельчество, а совесть, любая совесть. Критик повторяет эту мысль: «...глубокое желание, которое воплощено в «Гекльберри Финне» — это желание добиться свободы от любой совести...» [131]. На основе этой ложной посылки Кокс делает вывод, что Твен вовсе не был сатириком, а являлся лишь юмористом.

К кругу новейших американских исследований об отдельных вопросах творчества Твена принадлежат также книги Каролины Харнсбергер «Взгляды Марка Твена на религию» и Альберта Стоуна младшего «Невинный взгляд. Детство в воображении

[127] *М. Твен. Собр. соч., т. 9, стр. 667.*

[128] *F. R. Rogers. Mark Twain's Burlesque Patterns. Dallas, Texas, Southern Methodist University Press, 1960, p. VI.*

[129] *J. M. Cox. Mark Twain: The Fate of Humor. Princeton, N. Y., Princeton University Press, 1966, p. 173.*

[130] *Там же, стр. 170.*

[131] ***Там же, стр. 180.***

Марка Твена» (обе опубликованы в 1961 г.). В первой из этих книг Твен, противник религии, представлен на базе очень ограниченного материала. Более того, Харнсбергер пытается принизить значение выступлений Твена против бога и церкви.

Несколько более содержательна книга Стоуна. Автор обоснованно подмечает тягу современных писателей США к образам детей, а также показывает, что и в конце прошлого века Твен был отнюдь не единственным, кого привлекали такие образы. Близкая литературоведу мысль, что некоторые писатели (и Твен в том числе), показывая мир невинными глазами ребенка, имели возможность ярче оттенить некоторые отрицательные стороны жизни, к которым взрослые успели притерпеться, верна, но, конечно, отнюдь не оригинальна. Едва ли можно согласиться со Стоуном, когда он говорит, что в «Приключениях Тома Сойера» Твен дал «удивительно объективную картину жизни общества, которое и статично, и меняется, которое... представляло собою смешение хорошего и плохого...» [132]. Думается, что автор недостаточно учел значение романтического начала в этой повести.

Разбор романа о Геке в данной книге представляет собой в основном перепев сказанного раньше другими американскими твенистами. Стоун и сам признает, что, поскольку критическая литература о «Приключениях Гекльберри Финна» чрезвычайно обширна, «лишь немногие литераторы могут надеяться ныне на полную оригинальность» [133].

Что ж, американское твеноведение действительно начинает, по-видимому, испытывать ныне нечто вроде своеобразного кризиса перепроизводства. За отсутствием новых концепций Стоун, как и некоторые другие твенисты в США, вводит в свою работу идеи, взятые из самых различных источников. Ценно, что критик утверждает: своими произведениями о детях Твен стремился не только воссоздать ушедший в прошлое мир Ганнибала, но и отразить современный ему мир с его безумной жаждой денег. С другой стороны, однако, Стоун называет индейскую территорию, куда хочет удрать Гек, твеновским неосознанным синонимом смерти, а Миссисипи для автора — мощный «коричневый бог».

Тот же Альберт Стоун в журнале «Нью-Йорк таймс бук ревью» от 30 июля 1967 г. с предельной откровенностью присоединился к кругу американских буржуазных критиков, которые взяли на себя более чем сомнительную и, разумеется, обреченную на провал миссию свести на нет ценность посмертно опубликованных произведений Марка Твена.

В рецензии на появившиеся недавно три первых тома (из четырнадцати, намеченных к выпуску) сочинений писателя, не печатавшихся при его жизни, Стоун насмешливо пишет, что Твен

[132] *A. E. Stone, Jr. The Innocent Eye. New Haven, Yale University Press, 1961, p. 90.*
[133] *Там же, стр. 135.*

«тщательно культивировал миф», целью которого было «драматизировать» его неизданные труды. И дальше: «Твеновское наследие, которое критики договорились между собой уважать и шире доводить до читателя, воплощает миф о подавленном гении, чьи посмертно опубликованные сочинения (после того как суровая цензура жены и друзей перестанет мешать их появлению) вызовут у нас больше удивления и понравятся нам в большей мере, нежели многие его напечатанные книги. Будущие поколения обнаружат в Марке Твене... американского Свифта» [134].

Стоун считает все это просто «легендой».

Насколько неоправданна ирония Стоуна, видно хотя бы из того, что среди замечательных сатирических произведений Твена, впервые увидевших свет именно после его смерти (иные полностью не напечатаны до сих пор), имеются поистине великолепные антиимпериалистические и антирелигиозные памфлеты, выдающаяся повесть «Таинственный незнакомец», исполненная глубокого смысла речь «Новая династия», книга «Письма с земли» и ряд других сочинений свифтовского характера (включая сотни и сотни страниц его так называемой автобиографии).

Явным свидетельством «кризиса перепроизводства» в американских трудах о творчестве Марка Твена, а одновременно и поисков выхода из этого кризиса путем обращения к теории «мифов» служит работа Роберта Ригана «Малообещающие герои. Марк Твен и его образы» (1966). Пытаясь сочетать следование Г. Смиту и веяния «неомифологического» литературоведения, Риган написал книгу, в которой рассматривает творчество Твена в свете одной идеи, а именно: бессознательно следуя фольклорным примерам, писатель в очень многих своих произведениях стремился показать, как герои, которые, казалось бы, ничего не обещали (этакие «иванушки-дурачки»), добились все же полного успеха в жизни. С особенной настойчивостью Риган относит это к образу Тома Сойера. Ведь «Приключения Тома Сойера» — это якобы история успеха, соответствующая традиции «малообещающего героя». Тут налицо и соревнование, и насмешки окружающих, и моральные испытания, и даже уход в подземный мир ради проверки мужества (автор, конечно, имеет в виду приключения Тома в пещере).

Картина американского твеноведения последних лет не будет полной, если мы не остановимся на книгах, каждая из которых, как и работа Смита о «Янки из Коннектикута», посвящена одному — и только одному — произведению писателя.

Труд Уолтера Блэйра «Марк Твен и Гекльберри Финн» (1962) — объемистое сочинение, которое охватывает многие проблемы, связанные с шедевром Твена — его романом «Приключения Гекльберри Финна». Автор собрал большой материал и

[134] *«The New York Times Book Review», 1967, July 30, p. 8.*

разрешил некоторые существенные литературоведческие проблемы, касающиеся «Приключений Гекльберри Финна». В этом несомненное значение книги.

Самая большая заслуга исследователя заключается в том, что, тщательно изучив рукописи Твена и другие материалы, он установил время написания различных частей романа, над которым, как известно, писатель работал без малого целое десятилетие. Критик выяснил также, какие из прочитанных Твеном книг оказали воздействие на него как на автора «Приключений Гекльберри Финна». В работе приведены многие документы о «Геке», вышедшие из-под пера Твена (в том числе и ранее не публиковавшиеся). Читатель находит здесь некоторые наблюдения, касающиеся художественных особенностей романа, и т. д.

Впрочем, исследование, посвященное одному из величайших произведений американской литературы, не оставляет чувства полного удовлетворения. Хотя Блэйра не назовешь последователем «новых критиков», ему близка важнейшая особенность их исследовательской стратегии (как любят выражаться в США) — пренебрежение к историзму. На первый взгляд, обвинение это может показаться необоснованным. Автор много пишет об отношении Твена к южным штатам, где развертывается действие книги, он понимает, конечно, что в романе важнейшую роль играет стремление раба Джима добиться свободы. Но показательно, что литературовед обходит молчанием процессы, происходившие в стране в годы создания этого произведения.

Блэйр снова и снова подчеркивает, что критическое восприятие Твеном жизни в южных штатах переходит у него в разочарование во всем «роде человеческом», но по существу отказывается признавать наличие в книге о Геке серьезной критики буржуазных сторон жизни в США. Характерно, что, ища причин углубления трагических интонаций в тех главах романа, которые создавались в самом конце 70-х годов, исследователь ссылается на «литературные неудачи» писателя, на «позор», испытанный им в связи с не совсем удачной комической речью, которую он произнес на вечере в честь Уитьера (газеты не раз осуждали писателя за это выступление), на усталость от многочисленных гостей, посещавших дом Твена, и другие факты подобного характера, но ничего не говорит о том, как сказалось на писателе обострение в ту пору социальных противоречий в стране.

Прочитанные книги снова и снова фигурируют у Блэйра не только как главный, но зачастую как единственный фактор в духовном развитии Твена. Игнорирование воздействия, которое оказал на автора «Приключений Гекльберри Финна» ход американской истории, сказалось, в частности, в том, что король и герцог — для Блэйра только воплощение монархически-аристократического начала. Характеризуя этих персонажей как

«двух из числа наиболее очаровательных жуликов в литературе»[135], критик проявляет явную неспособность уловить истинное восприятие Твеном этих «героев». Ведь Гек и стоящий за ним писатель страстно их ненавидят — ненавидят за безграничную, истинно буржуазную жадность и лицемерие.

Обеднен в книге и образ самого Гека. Можно ли узнать черты любимого героя Твена в такой характеристике образа «повествователя гековского толка», которую дает Блэйр: «...робкое неулыбчивое существо, лишенное чувства юмора и склонное к меланхолии»[136]. Где же Гек — мужественный защитник Джима, способный не только верно мыслить, но и действовать с большой решительностью в соответствии со своими убеждениями?

Проходя мимо народного начала в романе, которое воплощено прежде всего в образе Гека, Блэйр весьма бледно характеризует самые прекрасные, пожалуй, места из «Приключений Гекльберри Финна» — сцены борьбы героя с самим собой, когда перед ним встает моральная дилемма огромного значения (Гек должен решить, в чем заключается его долг: вернуть Джима владелице или помочь негру освободиться?). Совершенные в художественном отношении, эти картины отнюдь не однозначны. Перед нами не только Гек, действительно не понимающий (ведь он вырос на Юге), как ему поступить, но и Гек — носитель злого авторского сарказма, образ, в котором приверженность «идеалам» южан-рабовладельцев утрирована для усиления сатирического эффекта. Между тем для Блэйра Гек — образ одноплановый. Это только робкий мальчик-южанин.

Дж. Таки, автор книги о «Таинственном незнакомце» Твена («Марк Твен и маленький сатана», 1963), в основном занят установлением сроков написания трех существующих вариантов повести (из них читателям известен только один). Литературовед отрицает предположение, которому следовали твенисты в прошлом, что опубликованный текст «Таинственного незнакомца» был создан позже других, уже в первом десятилетии нашего века. Автор доказывает, что, напротив, значительная часть этого сочинения, действие которого происходит в средневековом австрийском городке Эзельдорфе, написана в 1897—1898 гг., а позднее Твен перенес место действия в городок Ганнибал.

Хотя сам исследователь свидетельствует, что, прекратив было работу над «эзельдорфским» вариантом повести, Твен вскоре, летом 1900 г., почувствовал: «...империализм дает ему новый материал и новый импульс для продолжения работы над этим сочинением»[137], все же он выступает с неожиданным утвержде-

[135] *W. Blair. Mark Twain and Huck Finn. Berkeley and L. A., University of Cal. Press, 1962, p. 271.*

[136] *Там же, стр. 243.*

[137] *J. S. Tuckey. Mark Twain and Little Satan. West Lafayette, Purdue University Studies, 1963, p. 48.*

нием, что, работая над повестью, Твен «испытывал недостаток материала»[138–139], что его искусство в какой-то степени утратило связь с внешней реальностью. Эти утверждения, как нам представляется, вызваны недостаточным пониманием смысла «Таинственного незнакомца» и вообще позднего творчества Твена, в котором было гораздо больше социального содержания, нежели обычно думают.

О состоянии современного твеноведения в США многое говорит шум, поднятый недавно американской буржуазной критикой вокруг книги некоего Джастина Кеплана. Книга Кеплана «Мистер Клеменс и Марк Твен» (1966) посвящена жизни и творчеству писателя. Автор книги — человек информированный. В труде встречаются отдельные интересные факты и наблюдения (например, насчет того, что отношения Твена с его дочерьми в ту пору, когда они стали взрослыми, отнюдь не были столь безоблачными, как обычно полагают). Но Кеплан вводит в книгу очень большое количество информации, не имеющей отношения к делу. В результате то, что сделало Твена замечательным писателем, чудесным юмористом и великим сатириком, растворено в потоке мелких и мельчайших фактов и фактиков из биографии мистера Клеменса. Кеплан умудряется утопить главное в маловажном, а порою и откровенно извращает картину действительности.

Вот один характерный пример. Небольшая заключительная глава книги, в которой бегло упоминается о значительных событиях последнего десятилетия жизни Твена (десятилетия, полного самых горячих выступлений против империализма, попов и плутократов, во многом трагического для писателя), начинается со следующих слов: «15 октября 1900 г. после почти десятилетнего пребывания Твена в изгнании... он вернулся в Америку, вернулся к овациям, которые продолжались до конца его жизни»[140]. Но ведь на самом деле в первом десятилетии XX в. Твена встречали на его родине не только овациями, но и полными бешенства нападками за его выступления против американских захватчиков чужих земель и против ханжей-миссионеров (об этом мимоходом упоминает и сам автор).

Кеплан приводит подробные данные о доходах и расходах писателя, о его пагубном влечении к предпринимательской деятельности и декларирует, что «Клеменс был питомцем позолоченного века»[141]. Это правда. Но — увы! — Твен — суровейший критик того же капиталистического «позолоченного века» показан далеко не столь детально и совсем не так выразительно. И отнюдь не случайно — ведь автор книги подчеркивает, что

[138–139] *J. S. Tuckey. Mark Twain and Little Satan, p. 79.*
[140] *J. Kaplan. Mr. Clemens and Mark Twain. N. Y., Simon and Shuster, 1966, p. 358.*
[141] *Там же, стр. 84.*

вообще уместно было бы более терпимо показать «позолоченный век», якобы сделавший каждого человека потенциальным богачом!

Книга «Мистер Клеменс и Марк Твен» написана литератором, которому чужд антибуржуазный пафос позднего (и не только позднего) Твена. Поэтому образ «мистера Клеменса», несмотря на наличие в нем тех или иных верных деталей, получается обедненным и даже искаженным. Образ же писателя Марка Твена — этого гиганта американской литературы — вовсе не воссоздается. Кеплан не видит, к примеру, демократической позиции «Принца и нищего» — для него эта повесть только «костюмная драма, полная церемоний и исторической информации... соответствующей модным симпатиям к монархической Англии, а также такого утверждения превосходства демократических идеалов, которое никого не могло обидеть» [142].

Говоря о годах, когда была написана основная часть «Приключений Гекльберри Финна», автор работы декларирует, что в ту пору «Марк Твен достиг зрелости и равновесия, которые позволяли ему как человеку в полной мере жить прекрасной зажиточной современностью, а как художнику воображением своим жить в перевоплощенном прошлом» [143]. Кеплан упускает из виду то важнейшее обстоятельство, что картины прошлого в книге о Геке содержат и выраженную в сложной форме весьма суровую критику этой самой современности.

Характеризуя Клеменса-человека и Твена-художника, автор забывает о таком, например, его произведении, как «Письмо ангела-хранителя», где особенно выпукло представлено восприятие писателем его богатых родственников со стороны жены и вообще американских предпринимателей. В очень большой книге Кеплана едва ли найдется десяток страниц о Твене-антиимпериалисте. Об эпохальной твеновской «Новой династии», где ярче всего раскрыто отношение писателя к рабочему классу, сказано всего в нескольких строках. «Письма с земли» почти совсем забыты. Кеплан не раз говорит о том, что друзьями Твена были «плутократы» — Роджерс, партнер Рокфеллеров, и Карнеги, но он обходит молчанием содержание твеновской «Автобиографии», где сказано столько злого и справедливого о разных плутократах, включая и Рокфеллеров. Связь поздних произведений Твена, проникнутых трагическими интонациями, с американской действительностью остается для Кеплана тайной за семью печатями.

Кеплан — буржуазный журналист, а не подлинный исследователь явлений литературы. Его книга мало чем обогатит

[142] *Там же, стр. 238.*
[143] *Там же, стр. 232.*

требовательного читателя. И ничего, кроме удивления, не могут вызвать восторженные высказывания о сочинении, озаглавленном «Мистер Клеменс и Марк Твен», иных американских литературоведов.

Книга молодого американского литературоведа Брайента Френча «Марк Твен и «Позолоченный век» (1965) отличается от большинства работ о Твене, изданных в США за последнее время, нескрываемо сочувственным отношением автора к твеновской сатире, направленной против буржуазных общественных устоев. Даже те американские историки литературы академического толка, которые в какой-то мере сопоставляют социальные взгляды Твена, выраженные в его письмах и публицистике, с художественным творчеством писателя, все же, как мы видели, нередко отказываются отчетливо выразить свое собственное отношение к критикуемой сатириком действительности. Его творчество в работах либерально-буржуазных критиков предстает как более или менее абстрактная система понятий и художественных приемов. Напротив, Френч говорит читателю самым недвусмысленным образом, что «позолоченный век» в США был и впрямь позолоченным, а не золотым, что Твен и его соавтор Уорнер, создатели романа «Позолоченный век» (1873), чаще всего придерживались правды жизни, хотя порою и уходили от нее. Исследователь настаивает на том, что «Позолоченный век» отнюдь не представлял собою незначительную и «неудачную» попытку написать роман, как часто утверждают, а являлся ценным произведением о реальной американской жизни.

Френч делает ряд важных обобщений, настаивая на том, например, что Твен — художник, «серьезно озабоченный проблемой современных социальных ценностей»[144]. В частности, критик обоснованно полемизирует с американскими исследователями, которые изображают твеновский «социальный гнев как почти исключительно субъективное явление, порожденное чувством отчаяния и горечи, которое было вызвано обстоятельствами личной жизни писателя в конце его дней»[145]. Ища причин этого «социального гнева» в самой американской жизни, Френч опирается на советское твеноведение, подчеркивая, например, что «поздние твеновские сочинения социально-политического характера» игнорируются «почти всеми литературными критиками и историками литературы, за исключением советских»[146].

Как и другие американские литературоведы, автор уделяет много внимания поискам прототипов персонажей, выведенных в

[144] *B. M. French. Mark Twain and the Gilded Age. Dallas, Texas, Southern Methodist University Press, 1965, p. 206.*

[145] *Там же.*

[146] *Там же, стр. 207.*

произведениях Твена. Читатель найдет в исследовании немало нового в этом отношении. Мы узнаем, например, что в одной из наиболее одиозных фигур в романе запечатлен сенатор-мошенник Джеймс Харлан. А ведь это тот самый Харлан, который в бытность министром в Вашингтоне прогнал со службы великого поэта Уолта Уитмена как создателя «Листьев травы» — сборника якобы «непристойных» стихов.

Существенной новацией в работе Френча является утверждение, что «Позолоченный век» в гораздо большей мере, нежели это думали раньше, является произведением пародийного характера. Автор активно поддерживает позиции тех, кто считает Твена «сознательным мастером литературы, хорошо понимавшим, что именно он пишет» [147].

Книга «Марк Твен и «Позолоченный век» содержит немало полезного материала. Однако автор, пожалуй, уделяет недостаточное внимание тем частям романа, где Твен полнее всего проявил себя как художник. Многое в работе Френча свидетельствует об его стремлении углубить свою методологию по сравнению даже с критиками-демократами. Можно лишь пожалеть, что исследователь иногда излишне «социологизирует». Едва ли вполне оправдано, например, его замечание, что «центральный конфликт в «Позолоченном веке» развертывается между средними классами как фронтира, так и города, стремящимися побыстрее разбогатеть, и правящим классом, состоящим из директоров компаний и финансистов, которые фактически держат в руках хозяйство страны» [148]. В лучших главах романа (как правило, написанных Твеном), например, в рассказе о переживаниях нищего фермера Хокинса или, скажем, в сатире на хищников, захвативших командные позиции в Вашингтоне, по сути дела, идет речь о судьбе в США народных масс.

Общий вывод Френча, сводящийся к тому, что роман «Позолоченный век» представляет собой выдающееся сатирическое произведение, бесспорен. Книга «Марк Твен и «Позолоченный век» — одно из свидетельств наличия положительных явлений в американском твеноведении последних лет.

Еще нагляднее говорит о том же книга американского исследователя-марксиста Ф. Фонера «Марк Твен — социальный критик» (1959). Автор этого труда рассматривает Твена как проницательного критика общественных устоев США. Подобно Френчу, но еще решительнее, Фонер дает понять, что то нелестное, что говорил сатирик о своей родине, соответствует объективному положению вещей. Ф. Фонер — не специалист по литературе, а историк общественной жизни. Вполне объяснимо поэтому то обстоятельство, что автор подходит к творчеству Твена по-иному,

[147] *Там же, стр. 47.*
[148] *Там же, стр. 223.*

нежели это сделал бы литературный критик. Фонер не рассматривает одно за другим, как это обычно делается, основные произведения писателя, а ставит в центре своей книги определенные социальные вопросы, показывая затем, как воспринимал их писатель в разных книгах. Сила книги «Марк Твен — социальный критик» не в анализе художественных особенностей творчества писателя, а в показе глубины и органичности твеновского отрицания капиталистических порядков и империализма.

Передовые социальные воззрения помогли Фонеру понять нечто очень важное, нечто такое, чего не в состоянии постигнуть, как правило, буржуазные ученые. Оспаривая мнение большого числа американских исследователей, которые видят в позднем Твене лишь циника и пессимиста, потерявшего «всякую веру в человечество и сочувствие к нему», Фонер настаивает — с полным на то основанием,— что писатель почти всегда сохранял веру «в идеи и идеалы демократии» и создавал «шедевры социальной критики»[149]. Несколько особое место среди новейших американских трудов о жизни и творчестве Твена занимает довольно объемистый «Справочник по Марку Твену» (1957), составленный И. Хадсон Лонгом. Автор поставил себе задачу обозреть существующие работы о жизни и творчестве Твена, опубликованные в США, а отчасти и за границей, и представить их выводы в суммированном виде. В основном Лонг дает сводку уже известных взглядов на Твена.

Американские твенисты по-прежнему активно занимаются выявлением неизвестных ранее фактов из личной и творческой биографии писателя. Воспроизводятся отрывки из его неизданных работ, а также газетные и журнальные публикации Твена, не замеченные исследователями. Среди напечатанного в последнее время множества книг, цель которых — дать новую информацию о Твене, можно отметить работу о Марке Твене в кругу его семьи, исследование о Марке Твене и Брете Гарте, работу Поля Фату «Марк Твен как лектор» (1960), две книги, посвященные отношениям сатирика со сравнительно мало известным американским романистом Дж. Кейблом, составленную А. Скоттом антологию большей частью не публиковавшихся раньше твеновских стихов («О поэзии Марка Твена», 1966).

Чтобы получить некоторое представление о трудах такого характера, обратимся к книге П. Фату «Марк Твен в Вирджинияси» (1964). Работа Фату — четвертое большое исследование, специально посвященное пребыванию писателя в молодые годы в западных областях страны, главным образом в Неваде. Автор не выдвигает каких-либо новых концепций творчества Твена, ему чуждо желание оспорить обычные суждения о месте невадского опыта писателя (в частности, его работы в газете «Территориал

[149] *Ф. Фонер. Марк Твен — социальный критик. М., ИЛ, 1961, стр. 387.*

энтерпрайз») в истории созревания твеновского юмора. Но, наряду с кое-какими новыми фактами об облике Невады в пору жизни там Твена, Фату приводит выдержки из неизвестных раньше сочинений писателя. В этом и заключается главный смысл и известная ценность книги.

Дело в том, что комплекты газеты «Территориал энтерпрайз» за то время, когда там работал Твен, погибли. О произведениях, созданных тогда молодым писателем, можно судить лишь на основе статей, перепечатанных из «Территориал энтерпрайз» другими американскими газетами и журналами того времени. Много таких перепечаток было обнаружено в прошлом — Фату добавляет еще новые (иные из этих статей не были подписаны, и авторство Твена устанавливается косвенным путем). Обращает на себя внимание мысль автора, что Твен не пользовался симпатиями невадских журналистов. Некоторые оскорбительные замечания, которыми был отмечен окончательный отъезд Твена в Калифорнию, отражали, по Фату, истинное мнение о нем его коллег, а не просто являлись образцами невадской юмористики.

Итак, активность американских историков литературы, изучающих жизнь и творчество Марка Твена, в последние годы даже возросла. В некоторых новейших исследованиях можно найти новый материал о Твене, а также отдельные соображения, достойные внимания. Впрочем, тенденции, господствующие в современном литературоведении США, мешают воссозданию истинного образа одного из величайших мастеров американской реалистической прозы.

Теодор Драйзер

В истории восприятия критикой США такого огромного явления американской литературы XX в., как творчество Теодора Драйзера, можно выделить (несмотря на чересполосицу суждений) несколько важнейших этапов. И этапы эти представляют интерес уже потому, что они в какой-то степени отражают отношение профессиональных ценителей литературы в США к развитию современной американской реалистической прозы в целом.

В безвестной провинциальной газетке «Ньюарк сэнди ньюз» анонимный литературный критик еще в 1901 г., вскоре после выхода в свет «Сестры Керри», высказал ряд вдумчивых суждений об этой книге. Его смутили «неэлегантности (а то и вульгарности)» [150] драйзеровского стиля, но он отметил, что перед читателем — «просто правда, а в этом заключается одновременно и

[150] *«The Stature of Theodore Dreiser». Ed. by A. Kazin and Ch. Shapiro. Bloomington, Indiana University Press, 1955, p. 63.*

сила книги и вызываемое ею чувство ужаса» [151]. В начале века в США появились и другие рецензии, в которых признавалась правдивость и значительность того, о чем рассказал Драйзер в своем первом романе. А все же чаще всего мнение критиков о писателе было далеко не лестным, и широким кругом читателей «Сестра Керри» в ту пору не была замечена.

Миновало полтора десятка лет, и критик Стюарт Шерман в своей печально знаменитой статье «Варварский натурализм мистера Драйзера» (1915), выражая, пожалуй, мнение большинства своих коллег, отозвался о Драйзере крайне сурово. По мнению Шермана, Драйзер исключил из сферы своего внимания «специфические человеческие мотивы» и, изображая «животные инстинкты самыми важными факторами человеческой жизни», вышел «за пределы области, в которой должен действовать большой реалист» [152]. В своей статье «Пугало Драйзера» Генри Менкен привел свидетельства почти полного игнорирования в ту пору академическим литературоведением творчества Драйзера.

Так обстояло дело в канун первой мировой войны и в самом начале ее. Но чуть позднее Борн, Менкен и некоторые другие американские критики выступили с блестящими статьями, в которых убедительно показали специфику реализма Драйзера, мощь его таланта, значение сделанных им художественных открытий.

Прошло еще несколько лет. После появления в середине 20-х годов «Американской трагедии», казалось, сомневаться в ценности прозы Драйзера было уже невозможно. Даже Шерман отказался от былого своего скептицизма в отношении автора «Сестры Керри». А в 1930 г. С. Льюис в речи при получении Нобелевской премии с поистине благородным беспристрастием определил роль Драйзера в развитии отечественной литературы в следующих словах: этот писатель «сделал больше, чем кто-либо, чтобы освободить американскую литературу от робости и манерности... Он привил ей смелость, честность и страстную любовь к жизни... Замечательный первый роман Драйзера «Сестра Керри»... ворвался в спертую и затхлую атмосферу Америки, как порыв неукротимого западного ветра, и впервые со времен Марка Твена и Уитмена внес в наш пуританский обиход струю свежего воздуха» [153].

Затем пришли 30-е годы и период второй мировой войны, когда Драйзер — автор публицистических книг «Трагическая Америка» и «Америка заслуживает спасения» — предстал перед всем миром как живое воплощение неукротимой ненависти к ка-

[151] *«The Stature of Th. Dreiser», p. 62.*

[152] *Там же, стр. 76.*

[153] *Синклер Льюис. Кингсблад, потомок королей. Рассказы, статьи, очерки. Л., Лениздат, 1960, стр. 700—701.*

питализму и фашизму, как сторонник рабочего класса и его авангарда — коммунистической партии.

Однако к концу жизни Драйзера и особенно после его смерти буржуазная печать, которая на какое-то время стала оценивать творчество писателя с известной долей объективности, совершила новый и весьма резкий поворот в другую сторону. Враждебность к Драйзеру, сделавшемуся коммунистом, заметно возросла. О роли, которую сыграл Л. Триллинг в создании вокруг памяти писателя атмосферы такой недоброжелательности, уже говорилось. Хотя Триллинг и сделал попытку придать своим нападкам на Драйзера видимость эстетической критики, не было секретом, что в основе всего лежали идеологические соображения. Американский литературовед Александр Керн прямо сказал: основное возражение Триллинга против писателя, «видимо, заключается в том, что Драйзер вступил в коммунистическую партию и одновременно занял недопустимую позицию в религиозных вопросах...» [154].

В Америке, охваченной истерией холодной войны, имя Драйзера теперь ассоциировалось не только с пугающими реакционеров принципами реалистического воспроизведения темных сторон капиталистического общества, но и с идеями коммунизма. Хотя и в 50-е годы в США появлялись работы о Драйзере, создавалось впечатление, что буржуазная критика окончательно решила закрыть доступ писателю в круг «настоящих» художников слова.

И все же признаки некоторого оздоровления обстановки в американской науке о литературе, которые стали проявлять себя в самые последние годы, сказались и на драйзероведении. Картина остается крайне сложной, весьма противоречивой. В 60-е годы в США не опубликованы исследования о Драйзере, сопоставимые по своему значению с книгой Маттиссена. Появившаяся в 1965 г. обширнейшая биография писателя, принадлежащая перу В. Сванберга, хотя и содержит неизвестный раньше материал, подчинена, как мы убедимся, задачам, продиктованным требованиями самых оголтелых врагов реализма. Тем не менее, повторяем, некоторые ободряющие факты налицо. Об этом говорит, в частности, книга Чарлза Шапиро «Теодор Драйзер, наш возмущенный патриот» (1962). Встречаются любопытные страницы в воспоминаниях Маргерит Тьедер «Теодор Драйзер, новый взгляд на него» (1965). И в исследовании Филипа Л. Гербера «Теодор Драйзер» (1964), написанном в традициях историко-культурной школы, есть нечто положительное. (Добавим, что количество новых исследований о Драйзере не идет ни в какое сравнение с числом работ об Уитмене или Твене, изданных в США за последнее десятилетие.)

[154] *«The Stature of Th. Dreiser», p. 161—162.*

В. Сванберг — журналист, а не литературовед. В его «активе» значится книга о «короле» американской желтой прессы — Херсте. Сванберг предупреждает, что его работа о Драйзере «имеет целью представить только биографию писателя, а не критику его творчества» [155]. И естественно возникает вопрос: почему же этот литератор обратился к созданию обширного труда о прозаике, которого никак не назовешь модным?

Надо сказать, что Сванберг ввел в свою книгу некоторые одобрительные высказывания о Драйзере как художнике. Мы читаем о драйзеровских интуиции и сочувствии, которые позволили ему создать образы Керри, Дженни и Клайда; на суперобложке Драйзер даже назван «великим американским писателем», «крупнейшей фигурой» в литературе США. Сванберг говорит о многих фактах из жизни Драйзера. Автор не только широко пользуется уже собранными письмами писателя, но и привлекает его переписку, неизвестную раньше. Вместе с тем Сванберг включил в книгу сведения о писателе, почерпнутые, по его заверению, у разных лиц. Читателю сообщается об отношениях Драйзера с издателями, о его заработках, о судьбе членов большой семьи Драйзеров и т. д.

Однако все это имеет второстепенное значение. Главное в книге — не раскрытие мощи таланта Драйзера и истинного характера его взглядов, а стремление дискредитировать автора «Американской трагедии». Биограф хочет внушить читателю недоверие к антибуржуазным мотивам в творчестве романиста, враждебность к писателю, сблизившемуся с коммунистической партией. Для этого Сванбергу необходимо бросить тень на Драйзера как на человека. И вот он упорно выдвигает на первый план материалы о Драйзере, носящие характер скандальной хроники, не брезгуя клеветническими выпадами, инсинуациями. Большой писатель предстает на страницах книги лжецом, стяжателем, развратником, существом, неспособным логически мыслить, относиться к кому бы то ни было с симпатией, проявлять искренность и т. п. Можно ли принимать всерьез то, что вышло из-под пера подобного литератора, как бы спрашивает автор. И дает отрицательный ответ.

Все, что может показать писателя с хорошей стороны, тщательно дозируется, если вовсе не выпадает из поля зрения биографа. Приведем один пример. Сванберг довольно подробно останавливается на ссоре Драйзера с Льюисом в начале 30-х годов на приеме в честь Бориса Пильняка в одном из нью-йоркских клубов. Но он не говорит ни слова о другом — и чрезвычайно важном — поступке Драйзера на этом приеме: писатель резко выступил тогда против одного из столпов херстовской прессы — Брисбейна, осмелившегося сказать что-то о своих «заслугах» пе-

[155] *W. A. Swanberg. Dreiser. N. Y., Ch. Scribner's Sons, 1965, p. 531.*

ред Горьким. Драйзер просто-напросто заявил, что запрещает Брисбейну, владельцу некоторых из самых отвратительных трущоб Нью-Йорка, упоминать имя великого советского художника слова.

Особенную ярость Сванберга, как и следовало ожидать, вызывает Драйзер последнего двадцатилетия его жизни, когда писатель посетил Советский Союз, а затем в обстановке экономического кризиса 30-х годов стал все активнее и решительнее выступать сторонником социалистических преобразований. Здесь автор книги нередко отказывается от малейших претензий на объективность, он и не пытается скрывать крайнюю враждебность к писателю. Ведь, по его словам, Драйзер «снова и снова вступал в конфликт с американской культурой, религией и политикой» [156] (речь идет, разумеется, о конфликте с культурой и политикой реакционной). Для Сванберга невыносима мысль, что писатель ставил принципы «выше личных дружественных отношений» [157], а также, что Драйзер пользуется большой популярностью в Советском Союзе.

Для того чтобы лучше осознать истоки бешенства Сванберга, сошлемся на одно замечание американского литературоведа академического толка Гарри Т. Мора в его предисловии к книге Ч. Шапиро. Небольшое исследование этого историка литературы выдержано в дружественных романисту тонах, но Мор торопится предупредить читателя, что Драйзер — фигура опасная, ведь он «был, пожалуй, единственным выдающимся американским писателем, который носил в кармане билет коммунистической партии» [158]. Нет сомнений, что именно факт принадлежности писателя к коммунистам и определил злобную окраску сочинения Сванберга.

В самом деле, нам сообщается, что после 1925 г. Драйзер уже исчерпал себя как художник, превратился в «тупоголового, невежественного визионера» [159]. Сванберг пытается убедить читателей, что Драйзер стал коммунистом от старческого слабоумия или умственной усталости. С откровенной ненавистью, редкой даже среди самых реакционных литературных критиков США, он декларирует, например: «Газеты не писали, что Драйзер пользовался бы сегодня большей славой, если б он умер сразу же после того, как закончил «Трагедию», но это почти так и есть» [60].

То обстоятельство, что наиболее объемистая биография одного из крупнейших американских писателей XX в. представляет

[156] *Там же, стр. 531.*

[157] *Там же, стр. 522.*

[158] *Ch. Shapiro. Th. Dreiser: Our Bitter Patriot. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1962, p. VII.*

[159] *W. A. Swanberg. Dreiser, p. 524.*

[160] *Там же, стр. 524.*

собою сочинение такого характера, смутило часть рецензентов в США и даже вызвало протесты. Но Сванберг отнюдь не находится в одиночестве. Автор большой статьи об его книге, опубликованной в литературно-критическом журнале «Нью-Йорк ревью» от 3 июня 1965 г., некая Эллен Мэрс, явно солидаризируется с ним. По мнению рецензентки, «Драйзеру повезло в отношении автора первой биографии о нем, рассчитанной на широкого читателя» [161]. Ведь и Мэрс, несмотря на кое-какие положительные высказывания о творчестве писателя, стремится, подобно Сванбергу, свести на нет значение драйзеровского реализма. По ее словам, «герои и героини» Драйзера («центральное «я» его романов») — это просто «неуравновешенные в сексуальном отношении девушки и склонные к преступности юноши». Значение же свойственных писателю «понимания людей и жалости к ним» [162], по мысли критика, непомерно преувеличено. Рецензия завершается — совсем в духе Сванберга — чередой оскорбительных эпитетов («вульгарный, глупый, грубый, раздражающий человек» [63].

Многозначительный факт: статью иллюстрирует карикатура, на которой Драйзер изображен в виде отвратительного субъекта, пишущая машинка которого воспроизводит знаки, напоминающие серп и молот.

Книга Сванберга и рецензия на нее Мэрс — наглядные свидетельства того, сколь активны мрачные силы, в борьбе с которыми утверждают себя демократические тенденции в американском литературоведении.

О том, что такие тенденции все же ощущаются и в работах о Драйзере, говорит, например, скромный труд М. Тьедер. Автор без особых претензий рассказывает о встречах с Драйзером начиная с конца 20-х годов. В этой книге есть интересные данные об общественной и творческой деятельности писателя, которого автор называет «борцом за справедливость, искателем правды о социальных отношениях» [164]. Особенно ценны сведения, касающиеся периода завершения Драйзером работы над романом «Оплот». Автору воспоминаний, человеку несколько консервативному по своим взглядам, было трудно по-настоящему понять Драйзера, в мировоззрении которого как раз в ту пору происходили сдвиги огромного значения. Но Тьедер относилась к писателю дружественно и запечатлела в меру своего разумения борьбу противоречивых начал в его взглядах.

Книга Гербера о Драйзере принадлежит, пожалуй, к числу наиболее интересных работ, опубликованных издательством

[161] *«The New York Review», June 3, 1965, p. 11.*

[162] *Там же, стр. 10.*

[163] *Там же, стр. 12.*

[164] *M. Tjader. Th. Drieser. A New Dimension. Norwalk, Conn., Silvermine Publishers, 1965, p. VIII.*

«Твэйн». Как и другие книги из этой серии, монография содержит вступление биографического характера. И если в других работах, изданных этой фирмой, заметны обусловленная влиянием «новых критиков» недооценка фактов биографического характера, а то и искажение их смысла, то Гербер довольно добросовестно запечатлевает некоторые этапы жизни Драйзера, исходя из того, что сам он рассказал в автобиографических сочинениях.

И все же книга даже в своей биографической части страдает серьезными недостатками. Скованный либерально-буржуазным мировоззрением, исследователь оказывается неспособным разобраться в тех мировоззренческих сдвигах, которые испытал Драйзер в заключительные десятилетия своей жизни. Недаром Гербер начинает разбор творчества писателя с совершенно неоправданного утверждения, что уже в ту пору, когда писатель приступил к работе над первым своим романом, он в основном сделался «таким человеком, каким оставался всю остальную свою жизнь; он едва ли в чем-либо изменился...»[165]. И дальше идет рассказ о роли «химизмов» и «магнетизмов» в философии Драйзера до конца его дней.

Разумеется, тезис о неизменности воззрений писателя не может быть принят. Какое бы влияние ни оказывали на прозаика в дальнейшем ранние его представления о человеке, нельзя не видеть различия между Драйзером, который даже в середине 20-х годов говорил, что не знает путей улучшения жизни людей, и Драйзером более позднего времени, когда он стал понимать возможность решительной переделки общества ради счастья человека. Не замечая изменений в философских позициях Драйзера, автор исследования игнорирует такие книги писателя, несущие в себе зерна нового мировоззрения, как «Галерея женщин» и «Трагическая Америка».

Соблюдая точность в передаче фактов из жизни Драйзера, поскольку они запечатлены в его собственных книгах, критик оказывается банкротом там, где от него требуется проницательность в интерпретации биографических деталей. Можно без труда представить себе, сколь большую роль в жизни Драйзера играло его мужественное решение (он пришел к нему в конце первого десятилетия века) оставить работу в издательстве, платившем ему огромное жалованье, и вернуться к нищенскому существованию в качестве автора романов, с трудом пробивавших себе дорогу к читателю. Гербер же объясняет уход Драйзера из издательства единственным обстоятельством — стремлением избежать скандала из-за связи с одной из сотрудниц фирмы.

Анализируя романы Драйзера, Гербер неизменно уделяет основное внимание показу соответствия образов и эпизодов этих книг фактам жизни самого автора и реальным прототипам его

[165] *Ph. L. Gerber. Theodore Dreiser. N. Y., Twayne Publishers, 1964, p. 51.*

героев. В этом плане читатель обогащается, пожалуй, любопытной информацией. Так, автор напоминает, что, когда Керри приехала в Чикаго, у нее в сумочке было четыре доллара, а дальше мы узнаем, что примерно столько же имел и Драйзер, когда впервые появился в большом городе. Переходя к разбору образа Каупервуда, Гербер останавливается на том, что и герой «Трилогии желания» и капиталист Йеркс, факты из жизни которого, как широко известно, были использованы в романах «Финансист», «Титан» и «Стоик», родились в Филадельфии в 1837 г., что оба они обанкротились после пожара 1871 г. в Чикаго, что Каупервуд, подобно Йерксу, подарил чикагскому университету обсерваторию, что адрес дворца Каупервуда в Нью-Йорке соответствовал адресу Йеркса, и т. п. Все это само по себе представляет, конечно, определенный интерес. Но беда в том, что, увлеченный раскрытием документальной основы «Трилогии желания» и других произведений Драйзера, критик упускает из виду значение этих книг как художественных обобщений.

Там, где от исследователя требуется раскрытие смысла «Трилогии желания» в целом, он ограничивается не очень-то интересными замечаниями. Так, Гербер пишет, что своей трилогией Драйзер «стремился доказать два тезиса. Первый: Природа создает этих суперменов (то есть каупервудов.— *М. М.*), которые будут господствовать и изменять мир в соответствии со своей волей, вопреки любому сопротивлению общества... Второй: Природа, использовав свое орудие (то есть того же Каупервуда.— *М. М.*), чтобы достигнуть той цели, для которой он был создан, выбрасывает его на свалку... Природа сохраняет контроль. Человек остается вместилищем иллюзий» [166].

В этих словах есть, конечно, доля правды, но это — не главный смысл «Трилогии желания». При всей противоречивости образа Каупервуда нельзя согласиться с критиком, что трилогия (во всяком случае, первые две ее части) была создана, чтобы воспеть ницшеанского сверхчеловека. (Правда, дальше Гербер делает справедливое замечание, что, если бы Драйзер хотел только канонизировать финансового титана, он смог бы опереться на материалы о жизни таких людей, чьи богатства сохранились поныне.)

Порою об основном смысле рассматриваемого произведения Гербер говорит в придаточном предложении (так лишь мимоходом упоминается о том, что в романе «Гений» весьма критически показано, как «американское общество поощряет уничтожение своих художников» [167]), между тем как основное внимание исследователя по-прежнему посвящено выявлению прототипов героев или рассказу об оценке книги в печати.

[166] *Ph. L. Gerber. Theodore Dreiser, p. 96.*
[167] *Там же, стр. 123.*

Однако в монографии есть и вполне обоснованные наблюдения. Так, если нельзя согласиться с Гербером в том, что Драйзер «совершил роковую... ошибку» [168], выдвинув на первый план в конце «Стоика» образ перерожденной Беренис (жаль, конечно, что писатель не успел развить этот образ, что он остался — в новом своем качестве — только наметкой), то исследователь прав, связывая новые черты в образе последней возлюбленной главного героя трилогии с решительным переходом самого автора на коммунистические позиции.

Роману «Американская трагедия» в книге уделено, как и следовало ожидать, немало места. Однако как раз в разборе этого выдающегося произведения Драйзера встречается много поверхностного. К примеру, Гербер не раз говорит о мире религии, представленном родителями героя, как об абсолютном благе, полярно противоположном миру гостиницы. Между тем Драйзер удивительно тонко показывает, что отрицательное восприятие Клайдом всего, что делают его родители, эти профессиональные торговцы религией, свидетельствует не об отсутствии в мальчике положительного начала, а как раз напротив — об его уме и чувствительности ко всякой лжи, пусть даже не осознанной ее носителями. Отдельные любопытные замечания критика (он, например, обращает внимание на то, что в романе «все заботятся только о себе. Никому по-настоящему нет дела до Клайда» [169]) не меняют общей картины — смысл романа раскрыт слабо. Гербер не сумел выявить, в частности, значения того обстоятельства, что Клайд стал жертвой расчетов своекорыстных судейских чинуш.

Антидрайзеровские выступления Триллинга и его соратников не помешали Герберу сказать, что жизнь, лишенная иллюзий, неромантизированная, течет в книгах писателя, точно «прозрачный ручей». Но, увы, через всю книгу проходит неверная мысль об идейной стагнации Драйзера. Даже в конце исследования подчеркнуто, что якобы во всех произведениях писателя проводится одна и та же мысль: «Человек — это механизм, жалкое существование которого определяется факторами биологического характера и социальным окружением» [170], всем тем, продолжает критик, что Драйзер за неимением лучшего наименования называет «химизмами».

Как и другие исследователи, Гербер останавливается на стилистических погрешностях Драйзера и показывает, что писатель часто вводил в свои произведения совершенно ненужную детализацию обстановки, в которой живут его герои, многочисленные факты, ничем не обогащающие повествование. Однако

[168] *Там же, стр. 109.*
[169] *Там же, стр. 145.*
[170] *Там же, стр. 174.*

критик не всегда прав, предъявляя писателю подобные претензии. Так, касаясь сцены, в которой рассказано о попытке жены Каупервуда совершить самоубийство, Гербер укоряет Драйзера за ненужное, по его мысли, введение в этот эпизод картин роскоши, окружавшей Эйлин. Но ведь Драйзер как раз и хотел оттенить контраст между материальными благами, которыми обеспечил Каупервуд героиню романа, и бессмысленностью ее бытия.

В работе Шапиро, как и в книге Гербера, нет больших литературоведческих открытий. Автор определяет свою задачу в следующих словах: «Это исследование представляет собою попытку понять все романы Драйзера, исходя из тем, которые лежат в основе каждой из этих книг...» Правда, исследователь добавляет, что он надеется показать Драйзера «художником, воодушевленным определенной целью» [171], но, по сути дела, Шапиро ограничивается тем, что выявляет в связи с каждым из романов писателя идейно-тематическую задачу автора, а затем демонстрирует подчиненность основных элементов произведения осуществлению этой задачи.

Разумеется, даже такая, сравнительно узкая, направленность работы оправдана.

Шапиро спорит с теми американскими литературными критиками, которые рассматривают Драйзера только как натуралиста, фотографически фиксировавшего все, что открывалось перед его глазами,— без цели, без ведущей идеи. Позицию своих противников автор характеризует в следующих словах: «Существует необоснованное суждение, которое подхвачено и утверждается со всею силой в академических изданиях и литературно-критических журналах, что якобы Теодор Драйзер был просто большой косматой обезьяной, стучавшей на пишущей машинке, случайно натыкаясь на те или иные слова,— первые попавшиеся слова, лишенные красоты, непричесанные, но... каким-то образом складывавшиеся в сильные романы» [172]. И исследователь стремится доказать, что романист знал, что он делает, что он исходил из определенного представления об американской жизни.

Так, в «Сестре Керри», указывает Шапиро, все — образы, символы, действие и даже детали — служат целям раскрытия основной темы, представляющей собой развитие жалобы Эмерсона на то, что в американской жизни господствуют вещи. В других романах главную роль играют темы бизнеса, искусства, религии, семьи, а история Клайда Гриффитса в «Американской трагедии» — это история Америки в целом. Автор книги подчеркивает, что Драйзер не только строил свои романы так, чтобы разрешить определенные проблемы, но и был неутомимым ис-

[171] *Ch. Shapiro. Th. Dreiser: Our Bitter Patriot, p. XIII.*
[172] *Там же, стр. 3.*

следователем, тщательно изучавшим разные аспекты американской жизни.

Монография Шапиро привлекает и тем, что критик отказывается признать неверные суждения о романах Драйзера, которые стали в американском литературоведении общим местом. Он отрицает, например, что Солон Барнс — это «отражение идей Драйзера» [173] и что, следовательно, в «Оплоте» утверждается религиозное мировоззрение.

Признавая крупные достоинства романов Драйзера, автор книги не проходит мимо слабых сторон его творчества. В работе Шапиро есть немало критических замечаний о произведениях писателя. В романе «Гений» Шапиро считает удачной только первую часть, ибо Драйзер «не составил себе достаточно ясного представления о принципах, положенных им в основу этой книги» [174], о том, что же в конце концов помешало творческому развитию художника — капиталистическое общество или «секс».

Нам представляется, что в данном случае критик, пожалуй, судит о Драйзере слишком ригористично, не понимая того, что лежит в основе реалистического мастерства писателя. Ведь Драйзер никогда не строит свои романы, исходя из мысли, что определенные социальные предпосылки неизбежно приводят к столь же определенным результатам. Он показывает — и это его достоинство,— как общее, социальное пробивает себе дорогу сквозь сугубо индивидуальное, неожиданное, сквозь множество случайностей.

Если оправданность позиции Шапиро в данном случае может вызывать споры, то уж безусловно неверными представляются некоторые иные его суждения. Он, например, делает шаг назад по сравнению с Гербером в своей оценке «Стоика», отказываясь признать ценность того морального осуждения каупервудизма, которое заключено в концовке книги. Трудно понять, как мог критик прийти к выводу, что «Трилогия желания» в целом предвосхищает современный конформистский роман, идеализирующий дельца. При всем своем добром — по сравнению с другими американскими литературными критиками — отношении к Драйзеру Шапиро не выходит за рамки позиций буржуазного литературоведения в своем восприятии факта вступления писателя в ряды коммунистов.

Тем не менее заслуги литературоведа реальны и бесспорны. Шапиро понимает, что Драйзер не мог примириться с американской культурой, лишающей личность возможности в полной мере «строить свою жизнь в соответствии с исполненными большого смысла потенциями» [175]. Он не раз указывает, что, хотя многие

[173] *Там же, стр. 79.*
[174] *Там же, стр. 56.*
[175] *Там же, стр. 4.*

литературоведы в США не видят в Драйзере подлинного художника, на самом деле он был мастером прозы. В частности, детали в его произведениях «введены вдумчиво... расположены в стратегических местах, умело расставлены и используются для того, чтобы подчеркнуть ключевые его темы» [176]. Если другие американские критики усматривают в склонности писателя проводить параллели между поступками его героев и действиями представителей животного царства только свидетельство тяги Драйзера к натурализму, то Шапиро подчеркивает роль «сопоставлений со зверями» в «Трилогии желания» для создания «атмосферы джунглей, в которой протекает деятельность большого бизнеса» [177]. Важно и то, что Шапиро отвергает мысль, будто Драйзер был сторонником жесткого детерминизма: «его романы,— сказано в книге,— свидетельствуют об ином» [178].

Американское драйзероведение делает, пожалуй, только первые свои шаги. Сколько-нибудь нормальному его развитию помешала специфическая обстановка, создавшаяся в США в 40-е и 50-е годы. Показательно, что не опубликованы тысячи и тысячи страниц рукописей Драйзера. Да и работы писателя, увидевшие свет в разное время, еще не собраны полностью и должным образом не изучены.

Синклер Льюис

Если задаться целью — выявить такого бесспорно крупного американского писателя, который в кругах отечественных литературоведов воспринимается даже менее положительно, нежели Драйзер, то придется назвать, пожалуй, прежде всего Синклера Льюиса. О том, что автор «Главной улицы» заслуживает внимания литературных критиков, что он заметная фигура в литературе США, говорит уже тот факт, что Льюис был первым американским литератором, удостоенным Нобелевской премии. Но американские критики в последние два десятилетия сплошь и рядом говорили о Льюисе как о пустышке, случайно поднявшейся на волне сомнительного успеха.

Кривую льюисовской репутации в США Шелдон Гребстин, автор монографии о Синклере Льюисе, опубликованной издательством «Туэйн» в 1962 г., характеризует в следующих словах: «В 1930 году он был самым известным американским романистом и одним из двух или трех наиболее уважаемых писателей. Но двадцать лет спустя, к моменту его смерти, критики сбросили Льюиса со счетов... Даже сегодня, когда мы начинаем вос-

[176] *Ch. Shapiro. Th. Dreiser: Our Bitter Patriot, p. 6.*
[177] *Там же, стр. 32.*
[178] *Там же, стр. 103.*

принимать его творческий путь и достижения в более верной перспективе, мы склонны глядеть на него как на литературного вундеркинда и случайное явление, как на второсортного писателя, который в результате какого-то необыкновенного стечения обстоятельств, возникших одно время в США, а также в силу его особого, но весьма малого дарования, привлек на минуту наше внимание, а затем оправданно ушел в небытие»[179].

С. Льюис умер всего на пять лет позднее Драйзера. Прошло уже достаточно времени, чтобы «бум» в американском литературоведении коснулся и этого писателя. Появились сборники его неопубликованных произведений, а также писем, издано несколько томов воспоминаний о нем. Вышли в свет, наконец, и первые посвященные ему исследования. Если судить по внешним признакам, то можно сказать, что положение с Льюисом не столь уж печально. Биография писателя, написанная Марком Шорером и опубликованная в 1961 г. под названием «Синклер Льюис — жизнь одного американца»,—это огромный том, сопоставимый по объему разве только с известной биографией Марка Твена, принадлежащей перу его душеприказчика Альберта Пейна. Но если Пейн писал о Твене с искренней симпатией и даже любовью, то книга Шорера — при всем богатстве содержащегося в ней фактического материала — насквозь пронизана нескрываемым предубеждением против автора, изучению жизни которого этот литературовед посвятил, вероятно, с десяток лет.

По сути дела, Сванберг осуществил в отношении Драйзера именно то, что несколькими годами раньше сделал Шорер в связи с Льюисом. Целью обеих книг в конечном счете была расправа с суровыми критиками капитализма. Добавим, что, если Сванберг стремился опорочить Драйзера главным образом как человека и политического деятеля, чтобы свести на нет значение его художественного свидетельства об Америке, но признавал достоинства Драйзера как писателя, то Шорер не только нарисовал Льюиса отвратительным человеком, но и категорически отказал ему в праве называться настоящим художником.

Трагическая ирония заключается в том, что Шорера можно назвать официальным биографом Льюиса. В его руки были переданы многие литературные документы, вышедшие из-под пера писателя, и мы знаем о них лишь то, что сообщает нам этот биограф. Горько, что и другие важные данные о жизни и творчестве С. Льюиса мы воспринимаем глазами критика, которому чуждо и враждебно почти все то, что сделал писатель. Биограф, явно тяготеющий к конформизму и к тому же воспитанный в

[179] *Sh. N. Grebstein. S. Lewis. N. Y., Twayne Publishers, 1962, p. 7.*

школе «новых критиков», обратился к жизни Льюиса не по зову сердца, а вынужденно, видимо, выполняя вполне определенный заказ.

Разумеется, Синклер Льюис был фигурой очень сложной. Трагично сложилась его личная судьба, его семейная жизнь. Воспитанный в школе американских издательств, для которых важнее всего требования читательского «рынка» и профит, он многое писал только ради денег, идя на компромиссы с писательской совестью, и отчасти портил даже лучшие свои произведения. Тяжкий алкоголизм подтачивал силы писателя. Известно, наконец, что в 30-е годы он отдал дань грубейшим политическим предрассудкам и порою писал такое, что полностью противоречило убеждениям, лежащим в основе самых ценных его книг.

Было бы неверно выпрямлять идейный и творческий путь прозаика. Но биограф был обязан понять особенности духовного склада и дарования Льюиса, оценить по достоинству важнейшее в нем — сатирическое начало, а для этого необходимо было в определенной мере принять те взгляды на буржуазную Америку, на базе которых возникло самое ценное в творчестве писателя. Шорер же расходится с Льюисом столь фундаментально, что никаких возможностей для какого-либо сближения идейных позиций биографа и предмета его книги не существует.

К тому же С. Льюиса нельзя понять, если не учесть специфики и значения сатиры. А для М. Шорера сатира — жанр ублюдочный, поскольку он не требует обязательного раскрытия человеческих характеров во всей их психологической сложности. Творческий путь писателя невозможно себе представить без учета того важнейшего обстоятельства, что после заведомого упадка во второй половине 30-х годов он снова сумел творчески подняться в последнее десятилетие жизни (какие бы недостатки ни были присущи тем или иным его произведениям этих лет). Шорер же не видит в позднем творчестве писателя решительного ничего ценного.

Пропасть, существующая между Льюисом и Шорером, постоянно сказывается в книге. Так, анализируя первоосновы конфликтов, которые возникают в льюисовских романах, критик начисто забывает слова самого писателя о том, как он относится к современному американскому обществу (напомним, что, совершенно ясно осознавая капиталистическую сущность этого общества, Льюис говорил, что капитализм — это строй, «который может, и должен быть, и, конечно, будет уничтожен» [180]). Литературовед всегда твердит о противоречиях между человеком и обществом вообще, совершенно «забывая» о капитали-

[180] *С. Л ь ю и с. Кингсблад. стр. 738.*

стическом характере тех общественных устоев, которые описывал сатирик.

Вероятно, где-то в глубинах своего «я» Шорер все-таки ощущал, сколь важные, поистине коренные особенности современного американского общества Льюис подверг критике в лучших своих книгах, однако он предпочел присоединиться к тем американским литературоведам, которые хотят видеть в этом писателе лишь обличителя дурных манер, в частности вульгарности нуворишей. Вот почему автор книги «Синклер Льюис — жизнь одного американца» с удовлетворением процитировал высказывание американского буржуазного критика Джозефа Крэтча, который определил значение творчества сатирика в следующих словах: Льюис-де создал «репортаж о широком диапазоне гротескной вульгарности, которая иначе так и осталась бы незапечатленной...» [181].

В «Основных течениях американской мысли» Паррингтона Льюис охарактеризован как преемник великих обличителей прошлого. И Паррингтон приводит параллель между Льюисом и Купером, который писал когда-то: «Боже, помоги отечеству, которое имеет своими столицами только торговые города!» По мысли Паррингтона, Льюис как бы отвечает на этот возглас словами, что в XX в. «такому отечеству уже никто не в силах помочь. Ни бог, ни дьявол» [182]. Ведь автор «Бэббита» «делает зарисовки, находясь в морге» [183], то есть в капиталистическом обществе, обреченном на гибель.

Шорер бесконечно далек от подобного понимания творчества Льюиса. Для него это писатель «старомодный», у которого американским художникам слова XX в. нечему учиться. Даже там, где Шореру случается обмолвиться добрым словом о Льюисе, он спешит отказаться от него. К примеру, после декларации, что «следующее литературное поколение... ничему не могло научиться» у Льюиса, говорится: «Но в более значительном смысле, подсказываемом словами *стиль и структура*, он оказал огромное влияние...» [184]. Однако тут же следует утверждение, что Льюис был ...одним из самых плохих писателей в современной Америке.

Именно уничтожающие оценки писателя наиболее характерны для Шорера. Даже о романе «Бэббит», который и самые сердитые недруги Льюиса считают его шедевром, Шорер пишет: «Возможно, это бессмысленное занятие — рассматривать любой роман Льюиса как произведение искусства. Во всяком случае, если нельзя рассматривать в этом свете книгу о Бэббите,

[181] *M. Shorer, Sinclair Lewis. An American Life. N. Y., McGrow-Hill, 1961, p. 813.*

[182] *В. Л. Паррингтон Основные течения американской мысли, т. III. М., ИЛ, 1963, стр. 436.*

[183] *Там же, стр. 441.*

[184] *M. Shorer. Sinclair Lewis. An American Life, p. 812.*

то никакой другой роман писателя такому рассмотрению не поддается. Вообще говоря, эстетические критерии играли в 1922 г. (год появления «Бэббита».— *М. М.*) куда менее значительную роль, нежели то обстоятельство, что... Льюис достаточно точно уловил царившие тогда настроения и дал им выражение, соответствовавшее популярным вкусам» [185].

Если Шорер подходит с таких позиций к «Бэббиту», то чего уж ждать от него там, где речь идет о произведениях, созданных Льюисом после 1930 г., то есть в течение двух десятилетий, которые критик характеризует как пору полной и необратимой деградации дарования писателя. Даже столь яркая книга, как «Кингсблад, потомок королей», подвергнута разгрому. В этом романе, говорится в «Жизни одного американца», «все каким-то образом получается не в фокусе, даже если исходить из полемической перспективы данного произведения. Концентрация на одной-единственной социальной проблеме превращает общество, внутри которого эта проблема существует, в некий опустошенный абсурд» [186].

Едва ли нужно доказывать, что сатирик имел право уделить львиную долю внимания в одном из своих романов такой кардинальной для США социальной проблеме, как негритянская. Тем более, что негритянская тема представлена в «Кингсбладе» как органическая часть широчайшей и важнейшей для США темы фашизма, разработанной вдумчиво и впечатляюще.

О том, что «Жизнь одного американца»— это прежде всего антильюисовский памфлет, говорит достаточно отчетливо хотя бы то обстоятельство, что критик ставит знак равенства между писателем и... Бэббитом. Если верить Шореру, качество, которым отличается Льюис от созданного им персонажа, это всего лишь способность к наблюдению. В своей большой книге критик, по существу солидаризируясь с Де Вото, исходит из представления о Льюисе как о писателе, якобы извратившем облик Америки.

Эта охранительная концепция лежит и в основе статьи Шорера «Синклер Льюис и метод полуправд», с которой он выступил еще в 1956 г. (статья была воспроизведена в сборнике: «Синклер Льюис, критические статьи», 1962). Хотя критик настойчиво акцентирует озабоченность прежде всего (а то и только) эстетическими ценностями, он проявляет в своей статье полную неспособность увидеть художественную природу льюисовской сатирической прозы и осуждает писателя за то, что его творчество якобы не соответствует правде жизни.

Наиболее законченное выражение позиция критика находит в адресованном Льюису обвинении, что он-де «визионер, а не

[185] *M. Shorer. Sinclair Lewis. An American Life, p. 355.*
[183] *Там же, стр. 799.*

документалист, так что ничто в его творчестве не является ни ложью, ни правдой». Развивая взгляды, довольно неожиданные для такого противника натурализма, каким, судя по всему, является критик, он обвиняет сатирика в том, что тот создает «фантастический мир», фрагменту «придает пропорции целого» [187], да и вообще в его произведениях слишком ясно чувствуется отношение автора к изображаемому.

Итак, на сей раз Шорер с похвальной откровенностью подчиняет эстетические соображения идеологическим. Совершенно очевидно, что критик протестует против творчества автора «Элмера Гентри» (в статье главным образом идет речь об этом романе) именно потому, что Льюис выступает как обличитель американского буржуазного общества. Мы читаем: «Мир Синклера Льюиса строится на двух наблюдениях: о стандартизации манер в культуре бизнеса и игнорировании морали в обстановке условностей, характерных для среднего класса» [188]. Разумеется, Льюис видел в буржуазном обществе и многое другое: например, паразитизм его виднейших представителей, фашистские тенденции, враждебность культуре. Однако и та критика верхов общества, которую Шорер обнаруживает в творчестве Льюиса, вызывает у него недовольство. Он продолжает: «Накопление деталей (в творчестве Льюиса.— *М. М.*), подтверждающих эти наблюдения, придает им видимость широты... видимость богатства и многообразия; однако на самом деле все это служит целям подтверждения весьма ограниченной программы». Если верить Шореру, налицо крайне узкая перспектива, хотя, как с огорчением пишет критик дальше, эта «узость» и позволяет писателю создавать резко запечатленные образы.

Любопытно, что в этой статье нет того категорического отрицания художественных достоинств творчества Льюиса, которое характерно для книги «Синклер Льюис — жизнь одного американца». Скорее, напротив, Шорер признает способность сатирика воздействовать на сознание читателей, и он очень обеспокоен. Критика тревожит, что в книгах Льюиса возникают образы людей «с умерщвленными чувствами, а также с умерщвленным интеллектом», людей, которые являются просто «страшными нулями, лишенными признаков личности или индивидуального сознания» [189]. Таким образом, автор статьи как бы подтверждает наблюдения Паррингтона.

Но если в «Основных течениях американской мысли» утверждается, что Льюис показывает истинный облик американского буржуазного общества (при всей утрировке, добавим, характер-

[187] *«Sinclair Lewis. A Collection of Critical Essays». Englewood Cliffs, N. Y., Prentice-Hall, 1962, p. 50.*

[188] *Там же, стр. 49.*

[189] *Там же, стр. 50.*

ной для сатирической литературы), если Паррингтон радуется тому, что романы Синклера Льюиса «наносят сокрушительные удары» [190] капиталистическому миру, то Шорер хотел бы убедить читателя в том, что сатире Льюиса верить нельзя.

Пусть писатель, собрав огромное количество «социальных фактов», «создает видимый мир», мир, который «кажется абсолютно реальным, абсолютно конкретным»,— на самом деле, уверяет нас автор работы «Синклер Льюис и метод полуправд», нарисованные писателем картины ничего общего с подлинным миром не имеют. Ведь «все это собрание фактов с самого начала используется для того, чтобы строго служить целям осуждения...» В результате Льюис якобы создает «образ и критику общества среднего класса» [191], а не воплощение его.

Повторяем, Шорер спорит здесь с Льюисом главным образом как с идеологом, враждебным американскому буржуазному обществу, способность же художника создавать впечатляющие образы он не отрицает. Так, о романе «Элмер Гентри» говорится, что он «как бы содрогается и трясется от ненависти к тому, что в нем описано». Только большой мастер слова, конечно, мог создать такие впечатляющие «контр-иконы нашей (то есть американской.— *М. М.*) культуры». Слабость собственной позиции толкала Шорера на использование недостойных полемических приемов. В статье можно найти клеветнические заявления вроде следующего: «Синклер Льюис сам был весьма похож на Элмера Гентри» [192].

Книге Шорера еще более, чем его статье, присуще желание морально опорочить автора «Элмера Гентри» и «Бэббита», вызвать недоверие к его обличительным произведениям, зачеркнуть его как художника.

В основе «эстетической» критики Синклера Льюиса, предлагаемой Шорером, лежит, как мы уже видели, непонимание — или, вернее, нежелание понять художественную специфику сатиры. Добавим, что современному американскому литературоведению вообще присуща тенденция принижать художественную ценность и социальное значение творчества Льюиса путем неверного истолкования эстетической сущности его лучших книг. Писателя, вводившего в свои произведения множество деталей реального мира ради сатирического эффекта, с целью показать, как люди становятся рабами вещей, как накопление материальных ценностей убивает душу человека, объявляют бесстрастным поклонником голых фактов, тех же «вещей», натуралистическим собирателем никому не нужных подробностей. Наглядный пример этого можно обнаружить, например, в двухтомной

[190] *В. Л. Паррингтон. Основные течения американской мысли, т. III, стр. 441.*
[191] *«Sinclair Lewis. A. Collection of Critical Eessays», p. 50.*
[192] *Там же, стр. 60.*

антологии (и одновременно — истории литературы), опубликованной (третьим изданием) в 1966 г. под названием «Литература США».

Хотя в одном месте этого труда книги Льюиса охарактеризованы как «острая сатира» [193], авторы раздела «Деталь в современной художественной прозе» ставят знак равенства между использованием детали в творчестве Льюиса и Драйзера. Для обоих якобы характерен документальный метод, а идеалом является «научная аккуратность и полнота». В качестве примера приводится выдержка из «Главной улицы» Льюиса, где описана первая прогулка героини романа по уродливой главной улице городка, куда она приехала после замужества. Литературоведы поясняют: «Этот метод почти фотографичен... Цель его, по-видимому,— представить столь обильную документацию, чтобы читатель почувствовал, что представленная картина точна».

И дальше указывается, что Льюис поступает точно так же, воспроизводя монологи и диалоги своих героев. На этот раз цитируется отрывок из «Бэббита» со следующим комментарием: «Детали этой речи... кажутся почти стенографическими по своей точности и полноте» [194]. Здесь нет главного — понимания того, что нагнетание деталей в наиболее удачных произведениях Льюиса подчинено сатирическим задачам. Вспомним хотя бы подробные описания ненужных предметов, которыми набит до отказа особняк Бэббита. А сколько язвительности заключено в якобы стенографическом воспроизведении пустых и фальшивых сентенций, с которыми выступают столь многие обесчеловеченные льюисовские герои.

В противовес Шореру Ш. Гребстин стремится как будто восстановить репутацию Льюиса в американском литературоведении. Он борется против критиков, которые считают автора «Главной улицы» и «Бэббита» второстепенным писателем, и, в частности, против фрейдистов, «не обнаруживающих в нем ничего такого, на чем они могли бы строить свой комментарий» [195]. Автор декларирует, что Льюис «был совестью своего поколения и он может служить совестью также и нашего поколения. Его анализ Америки 20-х годов справедлив в отношении Америки наших дней» [196]. Это, говорит критик, более значительный писатель, нежели мы теперь признаем. Но автор и этого исследования о Льюисе (оно опубликовано издательством «Туэйн») часто поддается воздействию утвердившихся в литературной критике США взглядов на Льюиса. Главный недостаток работы Гребстина — опять-таки своего рода страх перед сатирой,

[193] *«The Literature of the United States», vol 2. Ed. by W. Blair and others. Chicago, Scott, Foresman, 1966, p. 871.*

[194] *Там же, стр. 899.*

[195] *Sh. N. Grebstein. S. Lewis, p. 8.*

[196] *Там же, стр. 7.*

неспособность понять огромную художественную и социальную ценность сатирической литературы.

Показательно, что в творчестве Льюиса исследователь усматривает сочетание трех разных творческих методов. Он говорит, например, что в «Эрроусмите», «как и во всех произведениях Льюиса, ...сливаются реализм, сатира и романтическое начало» [197]. Таким образом, сатира выводится за пределы реалистического метода. И дело здесь не в своеобразии терминологии Гребстина. Сатира для критика — это, бесспорно, литературное явление второго сорта по сравнению с сочувственным («реалистическим») показом быта и психологии положительных героев.

Заведомая недооценка Гребстином творчества Льюиса-сатирика органически связана с характерным для критика восприятием американской действительности, а также с его представлениями о причинах, сделавших писателя обличителем. Автор ищет поводов для сатирических выступлений Льюиса не в окружающей писателя действительности, а в субъективных факторах, интерпретируемых, в конечном счете, на фрейдистский лад. Нам сообщается, например, что юный Льюис хотел видеть в своих соотечественниках романтических героев, а затем «со все возраставшей горечью обнаруживал, что они не были рыцарями и что в штате Миннесота (родном штате писателя.— *М. М.*) не существовало разрушенных замков. Стремление отомстить за испытанные разочарования и сделало Льюиса сатириком» [198].

Свою роль сыграло, если верить Гребстину, также тяготевшее над писателем всю жизнь чувство вины за то, что он не стал врачом подобно отцу и брату. Рассматривая «Элмера Гентри», критик видит в нем не сатирическое обличение реальных священников-ханжей, а еще одну фазу узко личного, «имеющего частный характер бунтарства, которое началось еще в ту пору, когда он (Льюис.—*М. М.*) был мальчиком в Миннесоте...» [199].

Итак, не истинные пороки американского капиталистического общества вызвали к жизни сатиру Льюиса, а факторы сугубо личные. Эту мысль Гребстин утверждает не раз. Мы узнаем, например, что юного Льюиса мучило презрение, с которым его отец и брат воспринимали профессию писателя, и своему протесту против этого он придал такие широкие масштабы, что этот протест начал «включать всю Америку» [200].

Уязвимость литературно-критических позиций Гребстина сказывается снова и снова. То он обвиняет Льюиса в отсутствии в его романах ясной позитивной программы («... мы не знаем конкретно, что именно Льюис хочет, чтоб мы сделали» [201]), то уста-

[197] *Sh. N. Grebstein. S. Lewis, p. 95.*
[198] *Там же, стр. 21.*
[199] *Там же, стр. 99.*
[200] *Там же, стр. 22.*
[201] *Там же, стр. 85.*

навливает превосходство романа «Эрроусмит» над «Главной улицей» и «Бэббитом», исходя из того, что в первой из этих книг описывается не только «конфликт героя с социальным окружением», но и «борьба врача со смертью» [202]. Даже когда Гребстин признает достоинства сатирических произведений Льюиса, он не решается одобрить их безоговорочно. Касаясь книги «Человек, который знал Кулиджа», например, критик выражает недовольство тем, что Льюис позволил здесь взять верх своему «сатирическому импульсу» [203].

Как и почти все другие американские литературоведы, автор рассматривает творчество Льюиса после 20-х годов только как свидетельство упадка его дарования. Критик не может, конечно, оценить по достоинству такой роман, как «Кингсблад, потомок королей»: по его убеждению, Льюис проявляет себя в данной книге «фанатиком, крестоносцем, инквизитором» [204].

О том, что главный недостаток книги Гребстина определяется отрицательным отношением критика к сатире, говорят и некоторые его «теоретические» суждения. Так, нам сообщается, что Льюиса «можно назвать *незрелым* человеком и писателем», поскольку именно «незрелость вызывает к жизни сатиру». Ведь особенность сатиры — «немедленная и интенсивная бунтарская реакция» [205], между тем как зрелый человек, продолжает Гребстин, не торопится и «приемлет» жизнь.

Взятые в совокупности монографические исследования, рассмотренные в этой статье, заставляют чрезвычайно остро ощутить контраст между широким размахом, который приняла ныне в США литературоведческая деятельность, и ее относительно скромными научными результатами.

*

Как мы убедились, среди работ, посвященных творчеству крупнейших американских писателей, есть немало таких, которые были вызваны к жизни вполне очевидными политическими соображениями крайне ретроградного характера. Книги Кларк, Бадда, Сванберга, Шорера и их менее откровенных единомышленников играют в американском литературоведении примерно такую же роль, какая принадлежит в художественной литературе США так называемому конформистскому роману, созданному со вполне явными охранительными целями.

Воздействие формалистической школы в американском литературоведении на авторов монографий, посвященных

[202] *Там же, стр. 91.*
[203] *Там же, стр. 109.*
[204] *Там же, стр. 155.*
[205] *Там же.*

Уитмену, Твену и Льюису (Драйзера «новые критики» просто игнорируют), не дает ценных научных результатов. Совсем мало пользы (и, конечно, много вреда) приносит следование Фрейду.

Более или менее ценные наблюдения и новые материалы мы находим главным образом в книгах литературоведов, в какой-то мере продолжающих традиции культурно-исторической школы, которая завоевала виднейшее место в литературной критике и историко-литературной науке ряда европейских стран еще в XIX в. Хотя эти литературоведы порою одобрительно ссылаются на Борна, В. В. Брукса и особенно на Паррингтона и Маттиссена, им чужд страстный антибуржуазный пафос критиков-демократов, помогавший этим исследователям раскрыть истинный смысл крупнейших произведений американской литературы.

Среди книг, о которых шла речь выше, не очень-то много таких, которые были написаны подлинными восприемниками демократических традиций в литературоведении США, стойкими приверженцами реалистической литературы, активными противниками формалистической, фрейдистской, экзистенциалистской, конформистской критики. Из многих десятков монографий, упомянутых в данной статье, только единичные были созданы марксистами. Но напомним, что традиции Борна, а также Брукса—Паррингтона не исчезли бесследно.

Ван Вик Брукс и демократические традиции американского литературоведения

М. О. Мендельсон

1

В труде Рене Уеллека «Концепции критики» (1963), в котором уделено несколько десятков страниц развитию литературоведческой мысли в США XX в., названы очень многие американские исследователи литературы. К некоторым из них, как, например, к представителю «новой критики» К. Бруксу, Уеллек возвращается не раз, довольно подробно характеризуя основные его работы. Казалось бы, в такой книге видное место должен был бы занять и Ван Вик Брукс — хотя бы потому, что он написал десятки объемистых томов и за полвека творческой жизни неоднократно находился в центре ожесточенных литературных споров.

Уеллек упоминает В. В. Брукса в своей работе только один-единственный раз, да и то мимоходом — в качестве создателя «ностальгических картинок о прошлом Америки»[1]. И пренебрежение Уеллека к В. В. Бруксу — не случайность, как и то, что в написанной несколько раньше К. Бруксом (в соавторстве с другим исследователем) истории литературной критики В. В. Брукс вовсе отсутствует.

А вот еще два факта, подтверждающие, что отношение Р. Уеллека и К. Брукса к В. В. Бруксу достаточно правильно характеризует восприятие творчества критика-демократа во влиятельных кругах литературоведческого мира США. В антологии «Литературная критика в Америке» (1957), предназначающейся для студенческой аудитории, приведены произведения двадцати американских литературоведов — В. В. Брукса в их числе нет. Справочник «Новейшая американская литерату-

[1] *René Wellek. Concepts of Criticism. New Haven, Yale University Press, 1963, p. 345.*

ра» (1959) содержит библиографию трудов многих критиков, известных в США. Ван Вик Брукс этой чести не удостоился.

Что ж, может быть, творчество этого литературоведа и впрямь не заслуживает внимания, величина ничтожная, дутая? Может быть, он действительно не сделал ничего существенного для литературоведения США и обречен на забвение?

Ответ на все эти вопросы и должна дать предлагаемая статья. Нет сомнений, что заблуждения, ошибки, противоречия Ван Вик Брукса многочисленны и имеют принципиальный характер. Но нам представляется, что творчество этого исследователя — важная составная часть того наследия, которое оставили современному литературоведению США американские критики-демократы недавнего и более далекого прошлого.

Восприняв демократические традиции американской критики XIX в., лучшие литературоведы США начала нашего столетия под воздействием всемирных социальных сдвигов углубляли свой демократизм, их творчество приобретало все более заметную антикапиталистическую окраску. И Борн, и Брукс, и Паррингтон, и Мейси несомненно испытали благотворное влияние развернувшейся в США на рубеже веков борьбы против империализма.

Империалистическая война 1914—1918 гг. дала новый толчок развитию в США оппозиционных настроений. Наконец, революционный взрыв в России заставил людей смелой мысли и живых симпатий к народу во многом по-новому посмотреть на жизнь и литературу своей страны.

Нам представляется, что Борну, Ван Вик Бруксу, Паррингтону и их единомышленникам принадлежит виднейшая роль в деле защиты и утверждения демократических начал в американской критике XX в. Во многих отношениях они занимают в истории американской литературы место, близкое тому, которое принадлежит, скажем, Драйзеру, Хемингуэю, Льюису, О'Нилу, Сэндбергу. Нескрываемые и горячие симпатии к социализму и Октябрьской революции сближают Борна с Джоном Ридом.

Паррингтон и В. В. Брукс достигли особенно быстрого творческого расцвета в 20-е годы, как бы поднявшись на волне великих социальных потрясений предыдущего десятилетия. Как известно, определяющей особенностью произведений крупнейших американских романистов, поэтов и драматургов 20-х годов было трезво реалистическое, критическое восприятие буржуазного мира. Их творческий метод — при всех индивидуальных различиях — был критический реализм. Лучшие критики-демократы тех лет этот метод защищали, пропагандировали и теоретически обосновывали.

За свою короткую жизнь Борн успел наметить лишь некоторые отправные точки развития в США литературной критики демократического и социалистического характера. Вклад Пар-

рингтона в американское литературоведение почти целиком определяется достоинствами его трехтомного исследования, в котором детальный анализ американской литературы доведен, правда, только до начала XX столетия или до первой мировой войны. Литературное наследие Брукса не только куда более обширно по объему, не только отличается бо́льшим многообразием, но, поскольку оно создавалось на протяжении почти двух третей XX столетия, связано непосредственным образом с проблемами американской литературы даже самых последних лет.

Ван Вик Брукс написал однажды: «Критики вечно совершают столько ошибок, что им следовало бы постоянно носить власяницу»[2]. Эта горькая шутка несомненно была порождена мучительным личным опытом. Но достоинством исследователя является то, что в своих книгах он коснулся почти всех важнейших сторон литературной жизни США от ее истоков до 60-х годов XX в. В Америке последних десятилетий нет, пожалуй, такого видного критика, который не выступал бы как последователь или как противник Брукса. Все это делает обращение к творчеству литературоведа настоятельно необходимым. За несколько лет, истекших со смерти Ван Вик Брукса (1963 г.), американцы еще не создали о нем больших книг. Не собраны вместе и его произведения. Все это, конечно, затрудняет работу исследователя литературного наследия Брукса, живущего вдали от США. Впрочем, в задачи данного труда не входит разбор десятков томов произведений Ван Вик Брукса во всех подробностях. Мы стремимся выявить только те важнейшие стороны его творчества, которые помогут определить в основных чертах роль этого мыслителя в создании и укреплении демократических традиций американского литературоведения.

2

В одной из своих поздних работ Брукс отметил известные достоинства своего предшественника Хьюнекера. Джеймс Хьюнекер, сказал он, был «полон жизни» и отличался «универсальным любопытством»[3]. Однако для критиков-демократов произведения Хьюнекера были неприемлемы уже потому, что их автор нередко выступал как откровенный защитник американских буржуазных социальных устоев. Его соотечественники, сказал этот критик в год вступления США в первую мировую войну, оптимистичны, ибо этому содействуют и «воздух», и «небеса», и «политические условия»[4].

[2] *V. W. Brooks. Opinions of Oliver Allston. N. Y., Dutton, 1941, p. 189.*

[3] *V. W. Brooks. The Confident Years. N. Y., Dutton, 1952, p. 3.*

[4] *«Literary Opinion in America», vol. I. Ed. by M. D. Zabel. N. Y., Harper Torchbooks, 1962, p. 78.*

Да и Спингарн склонен был видеть в США «великое» общество, а Мор и Бэббит совершенно неприкрыто воевали против идеалов «равенства и братства».

Показательно, что прямой предшественник Борна, Паррингтона и Брукса — Джон Мейси (1877—1932), автор книги «Дух американской литературы» (1913), выступил прежде всего против присущего большинству современных критиков апологетического восприятия буржуазной Америки. А литературу США XIX в. автор критикует за то, что она идеалистична, сладка, деликатна. В пылу полемики Мейси даже настаивает на том, что классическая американская поэзия и проза были по большей части только красивыми безделушками, милыми, но лишенными ценности. По мысли критика, американские писатели чаще всего поворачиваются спиной к жизни, не видят ее напряженности, ее смысла.

Совершенно очевидно, что Мейси судил о литературе США не вполне справедливо. Предвосхищая Брукса, он, в частности, принизил значение американского романтизма. Это не значит, впрочем, что создатель «Духа американской литературы» целиком стоял на нигилистических позициях.

В американской литературе прошлого века он находит и «замечательные» исключения. Это прежде всего книги Торо, Уитмена и Марка Твена. Высоко ценит Мейси роман Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома», а также лучшие стихотворения и эссе Уитьера, Лоуэлла, Эмерсона.

Современная американская литература, по Мейси, и должна развивать традиции этих писателей. «Правда заключается в том, что страна нуждается в писателях, которые запечатлеют ее, представят Америку в сатирическом свете, воспоют ее»[5].

Художественное чутье Мейси и его демократические симпатии особенно наглядно проявились в главе об Уолте Уитмене. Это одна из лучших в американском литературоведении характеристик уитменовской поэзии. Мысли Мейси позднее нашли развитие в работах Паррингтона. Если многие другие критики обнаруживали в «Листьях травы» лишь гимны во славу буржуазной демократии, то Мейси куда более глубоко охарактеризовал социальную философию, лежащую в основе уитменовского творчества. Критик пишет: «Равнодушие демократии к ее величайшему поэту кажется парадоксальным, но на самом деле такого равнодушия вовсе нет. Ведь Америка — отнюдь не демократия, это огромное буржуазное общество. Демократия, которую воспевал Уитмен, еще и не появилась на земле. Мужчины и женщины, которых он видел вокруг себя и любил,— это почва, на которой, по его убеждению, когда-нибудь демо-

[5] *John Macy. The Spirit of American Literature. N. Y., Boni and Liveright, 1913, p. 15.*

кратия возникнет»[6]. По проницательному суждению Мейси, автор «Листьев травы» олицетворяет человека и вселенную даже тогда, когда он воспевает как будто бы только себя самого. Уитмен, отмечает критик,— это великий «поэт радости».

В «Духе американской литературы» по достоинству оценен и Марк Твен. Для критика «Приключения Гекльберри Финна»— величайшее реалистическое произведение американской литературы. С грустью говорит Мейси о том, что его соотечественники еще не понимают, какая сила заключена в «свифтианских нападках Марка Твена на наши (то есть американские.— *М. М.*) жалкие патриотизм и религиозность»[7]. Любопытно и ценно, что в «Духе американской литературы» дана высокая оценка (в ту пору это было большой редкостью) романа Мелвилла «Моби Дик».

Обращаясь к американской литературе самого последнего времени, автор критически (пожалуй, чрезмерно критически) оценивает творчество Хоуэллса и Джеймса, ибо, по его убеждению, эти писатели недостаточно жизненно рисуют американскую действительность. С другой стороны, Фрэнк Норрис для Мейси — «человек, обладающий огромной широтой видения, воодушевленный достойной целью»[8]. Критик отмечает реализм Э. Хоуи, Г. Фредерика и С. Крейна, а также подчеркивает ценность творчества Эдит Уортон и Драйзера, который в пору создания «Духа американской литературы» был известен лишь как автор двух романов.

Серьезные историки американской литературно-критической мысли признают, что, хотя Мейси запомнился новым поколениям как автор одной-единственной книги, ему принадлежит значительное место в истории литературоведения США. Так, К. А. Браун, упоминая о произошедшей в Америке XX в. «литературно-критической революции», имевшей целью «открытие наново американского духа», добавляет, что эта революция «отчетливо проявила себя в 1913 г. в связи с появлением книги Джона Мейси «Дух американской литературы»[9]. В своем труде «Мучительное испытание Марка Твена» Брукс назвал работу Мейси «самой проницательной, в общем и целом, книгой»[10], посвященной американской литературе.

Несравненно более сложной фигурой, нежели Мейси, был Генри Менкен (1880—1956). Литератор, бравировавший аристократическими симпатиями, вызывающе хваливший Ницше, не мог, казалось бы, иметь ничего общего с демократическими

[6] *Там же, стр. 212.*

[7] *Там же, стр. 269.*

[8] *Там же, стр. 16.*

[9] *«The Achievement of American Criticism». Sel. by C. A. Brown. N. Y., Ronald Press, 1954, p. 557.*

[10] *V. W. Brooks. The Ordeal of Mark Twain. L., Dent and Sons, 1934, p. 27.*

веяниями в американской литературной критике. Но тем не менее Менкен был одним из самых активных и мужественных защитников творчества таких замечательных критических реалистов, столпов американской демократической литературы, как Драйзер и Льюис. Несмотря на всю свою двойственность, этот талантливый критик (а одновременно лингвист и сатирик) некоторое время играл положительную роль в американском литературоведении. Он пользовался шумной славой как раз тогда, когда стал приобретать известность и Брукс.

Менкен не отрицал близость ему Хьюнекера и, на первый взгляд, был всего лишь последователем отца американской импрессионистически-эклектической критики. Казалось бы, для Менкена, как и для Хьюнекера, не существовало никаких критериев, кроме личного вкуса, воинствующего субъективизма. Но Менкен, в отличие от Хьюнекера, не только вдумчиво оценивал творчество ряда крупнейших американских писателей XX в.— ему принадлежат чрезвычайно язвительные суждения об американском буржуа.

В основе менкеновской философии жизни лежало презрение к тупому стяжательству, особенно американского образца. Однако можно привести немало суждений критика, из которых следует, что и в демократических массах он чаще всего видел лишь воплощение вульгарности. Временами Менкен говорил даже нечто такое, в чем можно уловить перекличку с сентенциями фашистского характера. Так, по его замечанию, невеждам следует «разрешить» размножаться вволю, чтобы обеспечить постоянный приток рабов, а в основе схватки между имущими и неимущими лежит простая зависть.

И все же Брукс был прав, когда писал уже в середине нашего века, что, несмотря на его реакционный цинизм, Менкен облегчил некоторым писателям США движение вперед. Этот критик, продолжает Брукс, помог «американскому духу» преодолеть «летаргию оптимистической самодовольной глупости и тупых условностей» [11].

Сатирический дар Менкена неоспорим. Это он охарактеризовал американские колледжи, как учреждения, где «богобоязненные профессора трудолюбиво пытаются начинять головы молодого поколения бэббитов всякой унылой чепухой» [12]. Именно Менкен переименовал американскую буржуазию в «дурачию» («бубуазию»). Он же в статье «Американский роман» (1924) охарактеризовал первую мировую войну, роль в ней США и влияние всего этого на литературу в следующих памятных словах: «Американский легион прав — мы выиграли войну. Она не принесла нам потерь в людях, мы получили ог-

[11] *V. W. Brooks. The Confident Years, p. 465.*
[12] *Там же, стр. 467.*

ромную денежную прибыль... Война осуществлялась самым низким образом, ее первый и самый очевидный результат заключался в том, что возникла целая орда подлецов и что они завоевали положение голоса нации. Но это свинство неизбежно должно было вызвать отпор, и отсюда должно было возникнуть желание пересмотреть национальные претензии в целом — зажечь огни прожектора, отказаться от старых формул, продумать все наново в свете реальности. Внезапно старые карточные домики развалились, а населявшие их профессора начали метаться в своих ночных рубашках, зовя полицию»[13].

Характерно, что Менкен назвал книгу Мейси «Дух американской литературы» «бесспорно самой трезвой и мудрой книгой на эту тему»[14].

Наиболее значительный вклад Менкена в американскую критику — это, пожалуй, его статья о Драйзере 1917 г. В ней Драйзер очень доказательно охарактеризован как большой писатель-реалист. Но статья Менкена — отнюдь не сплошной панегирик автору «Сестры Керри». Менкен подробно рассматривает и слабые стороны творчества прозаика, лишенного «галльской» легкости и интуиции, отличающегося тевтонским «отсутствием чувства юмора»[15].

Драйзер, по Менкену, неспособен создавать картины жизни при посредстве «серии много говорящих бликов», он затопляет сцену ярчайшим «белым светом, так что видна каждая деталь». Между тем многие из этих деталей «тривиальны, действуют даже раздражающе; они не помогают нарисовать картину, а сбивают с толку, затемняют изображаемое...» Менкен приводит такой пример: в конце романа «Гений» автор затормаживает действие для того только, чтобы «объяснить происхождение, природу и внутренний смысл христианской науки»[16]. В романе «Финансист» суд над Каупервудом описан с обстоятельностью газетного отчета. Книги «Титан» и «Дженни Герхардт» наполнены деталями, которые «совершенно не служат никакой цели и не более привлекательны, нежели стоячая вода в канаве»[17].

Роман «Гений», утверждает критик дальше, столь же «объемист и бесформен, как Брунгильда». Книга «ползет, шатается, чуть ли не падает, качается из стороны в сторону, валится на бок, терзается, теряет равновесие, колеблется, останавливается, уходит в сторону, вот-вот рухнет вовсе»[18].

[13] *«Literary Opinion in America», p. 159—160.*
[14] *«The Shock of Recognition». Ed. by E. Wilson. N. Y., Doubleday, Doran, 1943, p. 1212.*
[15] *Там же, стр. 1167.*
[16] *Там же, стр. 1168.*
[17] *Там же, стр. 1169.*
[18] *Там же, стр. 1172.*

И все же Менкен видит в Драйзере крупнейшего писателя. В его произведениях живет поэтическая и «меланхоличная» красота. Романист вдохновлен задачей «заклеймить, предать осуждению то, что глупцы считают нравственностью»[19]. Какие бы недостатки ни были присущи книгам Драйзера, в его душе живет «великий инстинктивный художник». Роман о Керри Мибер не был бы создан, если бы его автор не обладал «силой художественной страсти»[20].

Книга создает впечатление «мощи, эпического размаха и гордости» — она представляет собою «одновременно песнопение в честь жизни и критику жизни». Цель Драйзера — «не просто рассказать какую-то историю, он стремится показать гигантский поток и бурление сил, которые движут человеческой судьбой, определяют ее»[21]. Читатель, говорит Менкен, закрывает книгу «Сестра Керри» с чувством глубокого душевного волнения.

Обозревая американскую критическую литературу XX в. в сборнике «Пора урожая» (1962), Роберт Э. Спиллер писал, что статью Менкена о Драйзере «и сегодня можно рассматривать как самое энергичное и убедительное выступление в защиту этого вызывающего споры великана литературы...»[22].

Не менее высоко оценивал Менкен Драйзера и в более поздней статье «Американский роман». Критик сравнивает романиста с огромной глыбой базальта, «которую не сдвинуть никакими ударами». Как ни пугали Драйзера, сколько ни оскорбляли его, он «упорно держался своей формулы. А она стала теперь формулой всех серьезных американских романистов»[23]. Речь идет о «формуле», требующей изображения жизни во всей ее истинности, а также и о том, что к «пониманию» Драйзер добавил «симпатию, чувство, воображение»[24].

В течение долгого времени Менкен и Драйзер были связаны узами личной дружбы. Однако позднее, когда антидемократические склонности критика стали более очевидными, пути Менкена и автора «Американской трагедии» решительно разошлись. Вообще в обстановке «пролетарского десятилетия», то есть 30-х годов, цинизм критика, его агрессивно-индивидуалистическая поза стали вызывать растущее противодействие.

Вклад Менкена в американскую литературную критику, разумеется, несопоставим со вкладом Борна, Паррингтона и Брукса. Но сегодня, когда Р. Уеллек пренебрежительно отмахивается от произведений Менкена как от «чисто журналистской

[19] *«The Shock of Recognition», p. 1176.*
[20] *Там же, стр. 1177.*
[21] *Там же, стр. 1178.*
[22] *«A Time of Harvest. American Literature, 1910—1960». Ed. by R. Spiller. N. Y., Hill and Wang, 1963, p. 2.*
[23] *«Literary Opinion in America», p. 161.*
[24] *Там же, стр. 162.*

критики», а заодно и от тех больших писателей, которых критик защищал, как от создателей только «натуралистических романов»[25], хочется заявить протест против хулителей не только Драйзера и Льюиса, но и Менкена — одного из вдумчивых ценителей этих мастеров реализма.

3

Рэндолфа Борна и Брукса связывала искреннейшая дружба. Литературные позиции этих двух критиков отнюдь не были идентичными. Но в ту пору, когда Брукс начинал свою творческую деятельность, он бесспорно видел в Борне не просто товарища по перу, но и единомышленника. Недаром, выразив в автобиографических записках, опубликованных незадолго до смерти, свои симпатии к Л. Мамфорду, Брукс добавил: «... он занял в моей жизни то место, которое оставалось пустым после смерти Р. Борна»[26].

В главе о Борне из своей книги «1919» Джон Дос Пассос показал, как стремительно углублялось социальное сознание критика в конце его недолгой жизни. За одну «сумасшедшую весну» 1917 г., когда в России началась революция, а Соединенные Штаты вступили в первую мировую войну, молодой литератор избавился от множества иллюзий. Он понял, как на самом деле обстоят дела на его родине:

«Вместо *Новой Свободы* читай *Всеобщая Воинская Повинность,* вместо *Демократии — Война до победного конца,* вместо *Реформы — Выручайте Морганови займы*»[27].

Когда произошла Великая Октябрьская социалистическая революция, процесс превращения Борна в противника империалистической войны, начинавшего видеть в русской революции путь в будущее для всех стран мира, достиг своей кульминации. Но Борна не стало в 1918 г. Брукс был, конечно, прав, когда сказал в своем предисловии к однотомнику сочинений Борна, изданному под названием «История литературного радикала», что его друг «не вполне нашел себя». Однако он столь же справедливо говорит дальше: «... и все же ни один другой молодой американский критик, я полагаю, не проявил столь ясной тенденции, столь цельной суммы желаний»[28].

Тенденция, о которой здесь идет речь, в конечном счете заключалась в движении к марксизму (хотя Брукс это, пожалуй, не понял); «желания» Борна были связаны с мечтой о победе в Америке молодых сил, сил социализма. Брукс подчеркивал, что

[25] *R. Wellek. Concepts of Criticism, p. 308.*

[26] *V. W. Brooks. Days with the Phoenix. N. Y., Dutton, 1957, p. 154.*

[27] *Джон Дос Пассос. 1919. Л., Гослитиздат, 1936, стр. 107.*

[28] *R. Bourne. The History of a Literary Radical and Other Papers. N. Y., Russell, 1956, p. 2.*

Борн не только «впитал в себя прекрасный идеализм английских либералов, но также понял более глубокий, более эмоциональный, более позитивный призыв революционной России»[29].

Выступления Борна против империалистической войны носили все более революционный характер. Это требовало от молодого литератора немалого мужества, он решительно рвал во имя принципов с былыми друзьями, смело встречал полицейские гонения и материальные невзгоды. В своей автобиографической книге «Дни феникса» Брукс вспоминает, что, выступая в журнале «Севен артс» летом 1917 г. как борец против войны, Борн «находился под наблюдением полиции. Именно его писания главным образом и убили «Севен артс»[30]. Известно, что у Борна пропал целый чемодан с рукописями — по всей вероятности, он был похищен шпиками.

Борн-мыслитель сделал довольно большой шаг влево еще до начала первой мировой войны, став сторонником знаменитой организации американского пролетариата «Индустриальные рабочие мира»; он, подобно Риду, воспринял историческую стачку в Патерсоне как родное дело. В написанной Борном (на уитменовский лад) поэме «Саботаж» он открыто выразил солидарность с рабами индустриального производства. Поездка в Европу в самый канун империалистической войны укрепила антикапиталистические настроения Борна. Он предупреждает, что капитализм нисколько не ослабел; им овладевала идея интернационализма. Борн мечтал о «молодом мире», который будет создан на основе принципов, объединяющих молодежь всех стран.

Разумеется, в присущем тогда Борну противопоставлении молодого поколения старшему было немало наивного. Однако характерно, что в нем крепло недовольство признанными вожаками демократического и социалистического движения в США.

Борн жил широкими интересами своего времени. Он занимался и политикой, и проблемами воспитания подрастающего поколения, его влекло к художественному творчеству. Однако ближе и дороже всего ему была литературно-критическая деятельность. Общий объем литературоведческих работ, написанных Борном, не очень велик. Но как выбор тем, так и трактовка их говорили о появлении в США критика нового склада, даже по сравнению с Бруксом.

В американской литературе XIX столетия для Борна не было более дорогих имен, нежели имена Уитмена, Твена и Торо. Именно с творчеством этих писателей критик связывает надежду на победу «извечной человеческой традиции мощной жизненности и моральной свободы»[31]. Именно в них он видит антитезу давле-

[29] *R. Bourne. The History of a Literary Radical and Other Papers, p. 16.*
[30] *V. W. Brooks. Days with the Phoenix, p. 34.*
[31] *R. Bourne. The History of a Literary Radical and Other Papers, p. 42.*

нию буржуазного общества. Вместе с тем Борна горячо привлекают такие классики зарубежной литературы, как Толстой, Тургенев, Чехов, особенно же — Горький, Роллан, Нексе. Из современных американских писателей он уделяет много внимания Эптону Синклеру и Драйзеру.

Борн исходил из этого, что не может быть настоящей литературы, которая не была бы связана с жизнью общества и не затрагивала бы так или иначе социальных проблем. Одновременно он настойчиво утверждал высокие эстетические критерии. В этом отношении Борн стоял выше Брукса, каким тот был в молодости. Невозможно представить, чтобы, увлекшись даже самым верным и истинным общим принципом, Борн позволил бы себе столь нигилистически отнестись к художественной стороне «Приключений Гекльберри Финна», как это сделал Брукс — автор «Мучительного испытания Марка Твена». Однажды, правда, рецензируя роман Э. Синклера «Король-уголь», Борн высказал мысль о двух критериях оценки художественных произведений, считая, что к «социологическим романам» следует подходить не с чисто эстетическими мерками, а исходить именно из социологических предпосылок. Однако в своей практике критик не отказывался от эстетических критериев. Он говорил о творчестве Драйзера с немалым скепсисом, пока не распознал в нем большого художника.

В статье «Искусство Теодора Драйзера» о многом в творчестве этого писателя Борн судит весьма отрицательно. Мы читаем о «неряшливости его (Драйзера.— *М. М.*) стиля, об отсутствии у него нюансов, об его равнодушии к более тонким оттенкам красоты...» [32]. И все-таки книги Драйзера — подлинное искусство. Романист не только отличается неутолимым любопытством к людям, он обладает видением художника и создает произведения поэтически-реалистические. Драйзер является искренним поклонником красоты.

Примечательно, что в статьях Борна то и дело возникали нотки, свидетельствовавшие о том, что критик (не полностью это, возможно, осознавая) искал в творчестве некоторых, особенно близких ему, современных писателей, от Драйзера до Горького, черты нового, более высокого искусства, нежели искусство прошлого. Ведь даже Драйзер «выражает Америку, которая находится в процессе формирования». Интерес, который вызывает этот романист, является, по словам Борна, «частью того жадного интереса, с которым мы следим за этим ростом» [33] (то есть за ростом нового в Америке).

Едва ли кто-либо другой из американских критиков начала века так ясно, как Борн, видел, что США нуждаются в глубоких

[32] *Там же, стр. 126.*

[33] *Там же, стр. 130—131.*

социальных переменах. Тяга критика к искусству, выражающему правду перспективы, будущего, особенно отчетливо проявилась в его статье «В мире Максима Горького».

Видя в творчестве Горького новое восприятие жизни, черты более высокого искусства, критик опирался на замечательное суждение о книге Горького «Фома Гордеев» Джека Лондона. В своей статье «Фома Гордеев», опубликованной впервые в Сан-Франциско в 1901 г., Лондон, которого уже в то время влекло к социализму, выразил смелую мысль об известном превосходстве горьковского реализма над реализмом таких гигантов русской литературы, как Тургенев и Толстой.

Реализм Горького, читаем мы у Лондона, «более действен, чем реализм Толстого или Тургенева. Его реализм живет и дышит в таком страстном порыве, какого они редко достигают»[34].

Чем же так поразило американского писателя творчество Горького? Джек Лондон почувствовал, что в книгах русского прозаика звучит «живая правда... тяжеловесная, грубая и отталкивающая, но правда». И эта правда помогает ему защищать «отверженных и презираемых, он обличает мир торгашества и наживы, протестует против социальной несправедливости»[35].

Особенно важно то, что Лондон почувствовал в Горьком писателя, который не просто изображает страшные стороны жизни, не только негодует против существующего зла, но и исполнен надежды на будущее («Мы знаем, что надежда живет в нем...»[36]).

Борн также подчеркивает, что, рисуя самые беспросветные картины жизни, Горький сохраняет веру в человека, в его способность изменить действительность. Молодой критик подметил, что, рассказывая в автобиографических произведениях о ранних этапах своей труднейшей жизни, русский писатель изобразил «собственные свои почти нестерпимо тяжелые мальчишеские годы» как нечто «полное смысла и *духовного роста*»[37] (подчеркнуто нами.— *М. М.*).

Итак, центральная идея статьи Борна о Горьком заключается в том, что, воспроизводя ужасы, творимые людьми, Горький никогда не терял веры в величие и мощь человека, не изменял убеждению, что людей ждет более радостное будущее. Замечательно, подчеркивает критик, что Горький, испытав все тяготы жизни низов общества, сумел не поддаться «чувству горечи и презрения».

Борн чувствует, что русский писатель не просто правдиво показывает действительность, но и строит свое творчество исходя из высоких идеалов. «Мало кто из писателей,— говорится в ста-

[34] *Джек Лондон. Сочинения, т. 5. М., Гослитиздат, 1955, стр. 637.*
[35] *Там же, стр. 633.*
[36] *Там же, стр. 638.*
[37] *R. Bourne. The History of a Literary Radical and Other Papers, p. 135.*

тье,— способен установить такое равновесие между реализмом и сочувствием человеку»[38].

Душа Горького, не устает подчеркивать Борн, «не была исковеркана», изуродована. С другой стороны, писатель не проникся «чувством самодовольства», которое появляется тогда, когда человек, боясь глядеть открытыми глазами на жизнь, «создает сам для себя терпимый мир» при помощи фантазии. Горький «не убегает от действительности»[39]— он бросает ей вызов.

Мысль о величии произведений, в которых жестокая правда о нестерпимой жизни представлена в органическом сочетании с «сочувствием», с «человечной любовью», была очень близка Борну. И характерно, что такое сочетание он находил в творчестве художников, теснейшим образом связанных с народом.

Так, и в статье о книгах Нексе подчеркивается необходимость «видеть жизнь такой, как она есть, глядеть на нее открытыми глазами, совершенно безжалостно, но в то же время с известной и обязательной нежностью, позволяющей установить связи между нами и голой, потрясающей действительностью»[40].

Негаснущий гуманизм Борна нес на себе заметную печать социалистических убеждений. Об этом свидетельствует и Брукс в статье, написанной вскоре после смерти его друга. Брукс говорит о влечении Борна к социалистическим идеалам; о том, что он жил в светлом мире будущего.

Борн умер рано. Он не успел определить с какой-либо полнотой и четкостью черты того творческого метода, который воплощен в лучших произведениях Горького, метода, который мы называем сегодня социалистическим реализмом. Однако Борн — один из тех литераторов, которые помогали прокладывать новому методу дорогу в американской литературе. Недаром, как свидетельствует биограф Борна Л. Филлер, «Джон Рид часто думал о нем с чувством любви и восхищения»[41].

Небезынтересно, что Борн пытался предостеречь Брукса от некоторых ошибок в оценке творчества Твена, которые так тягостно сказались на созданной позднее книге «Мучительное испытание Марка Твена». Он, в частности, обращает внимание своего друга на сатирическую ценность незадолго до того опубликованного произведения Твена «Таинственный незнакомец» (1916), на «спрятанные повсюду сокровища» сатиры в этой книге: «Неужели ты отнесешься без должного внимания к этому открытию...? Право, я чувствую, что мой святой долг заставить тебя оценить книгу по достоинству»[42]. Должного воздействия на Брукса это письмо Борна, к сожалению, не оказало.

[38] *Там же, стр. 136.*
[39] *Там же, стр. 139.*
[40] *L. Filler. Randolph Bourne. Washington, D. C., American Council on Public Affairs, 1943, p. 82.*
[41] *Там же, стр. 2.*
[42] *Там же, стр. 122.*

Тем не менее влияние Борна на Брукса и других критиков из «кружка Борна» (по выражению Брукса) было очень значительным и плодотворным.

В заключительной части своей книги о Борне Филлер назвал его «пророком 20-х годов». Борна можно было бы даже считать, продолжает исследователь, «пророком 30-х годов. Но его нельзя рассматривать как пророка 40-х годов» [43]. Что и говорить, в 40-е, а также, добавим, 50-е годы Борн не пользовался в США большим вниманием. И это естественно для того мрачного периода в литературной и вообще духовной жизни США, который пришел на смену «бурному десятилетию».

Творчество еще одного крупнейшего американского литературоведа-демократа — Паррингтона, чей трехтомник «Основные течения американской мысли» уже издан полностью в русском переводе, известно советскому читателю в несравненно большей степени, нежели творчество Борна или Брукса. В предисловии к русскому изданию первого тома «Основных течений американской мысли» Р. М. Самарин обоснованно говорит, что критик видел в «фермерской Америке» «извечное и здравое начало американской жизни, творца и опору американской демократии» [44].

Вместе с тем Паррингтону было близко и то недовольство капитализмом, которое с возрастающей силой давало себя знать среди широких слоев трудящихся США начиная со второго десятилетия нашего века. И уже этим Паррингтон был выше Хоуэллса, хотя кое в чем он являлся продолжателем хоуэллсовской линии в американской литературной критике. Чуткий к реальной жизни, критик не мог оставаться бесчувственным к буйным ветрам, которые пронеслись над всем миром в эпохальные годы, когда русский пролетариат своей победой над капитализмом внушил эксплуатируемым массам на всем свете веру в свои силы, новые надежды.

О том, с какой проницательностью и страстью отрицания глядел Паррингтон на современный капитализм, говорят хотя бы его суждения о творчестве Синклера Льюиса. Неотредактированный автором набросок главы о Льюисе (Паррингтон умер, не завершив третьего тома своего труда) в русском переводе начинается с замечания: «... Синклер Льюис — это шалун американской литературы» [45]. Судя по такому началу, похоже, критик, подобно многим своим коллегам, станет рассматривать Льюиса как юмориста, довольно безответственно поднимающего

[43] *L. Filler. Randolph Bourne, p. 133.*

[44] *В. Л. Паррингтон. Основные течения американской мысли, т. I. М., ИЛ, 1962, стр. 11.*

[45] *Там же, т. III, стр. 432. Слово «шалун» в переводе было бы правильно заменить словом «озорник».*

на смех все, что попадается ему на глаза. На самом деле Паррингтон видел в Льюисе не «шалуна» или «озорника», а страстного сатирика. Писатель, по словам критика, исходит из «разумных и гуманных идеалов», рисует бэббитов врагами «истинно достойной жизни»[46] и наносит современному американскому буржуазному обществу сокрушительные удары.

Ведь создатель «Бэббита», утверждает Паррингтон, превосходно осознавал, что изображаемые им герои — это «лишь пустые оболочки, лишенные жизни, веры и надежды, творческой энергии,— оболочки, которые даже сами не знают, что они уже давно мертвы»[47]. Более того, внутренняя мертвенность бэббитов, дает понять критик,— это свидетельство мертвенности, обреченности породившего их социального строя. «До войны,— тонко подмечает автор трилогии, имея в виду, конечно, первую мировую войну,— западная цивилизация все еще обладала жизненной силой и в ней была заложена надежда». «Опустошенная душа» Бэббита, этого «ходячего трупа», «исторически... означает закат в Америке той цивилизации, которая выросла на плодородной почве XVIII столетия»[48].

Паррингтон угадал в сатире Льюиса зеркало *нового* этапа развития капитализма по сравнению с тем, который был показан более ранними критиками буржуазного общества. И в прошлом многие писатели говорили о свойственных капиталистическому обществу (так называет его сам Паррингтон) «обеднении и регламентации жизни, бесперспективности, пустоте и безрадостности существования»[49]. Но Льюис рисует такое капиталистическое общество, где уже сказались все последствия, предсказанные раньше, где налицо признаки *заката, гибели, умирания.*

Своих единомышленников, как и себя самого, Паррингтон называет «либералами», вкладывая в это понятие иной смысл, нежели мы. Разумеется, автор «Основных течений американской мысли» не был марксистом, во всяком случае сколько-нибудь последовательным, но его демократизм не подлежит сомнению.

Слабые стороны труда Паррингтона сразу бросаются в глаза. Поставив себе целью проследить, по собственным его словам, «возникновение и развитие в американской литературе определенных исходных *идей* (подчеркнуто нами.— *М. М.*), завоевавших себе репутацию традиционно американских»[50], Паррингтон зачастую вызывающе игнорирует эстетическую сторону литературных произведений (кто только не укорял его за подчеркну-

[46] *Там же, стр. 435.*
[47] *Там же, стр. 441.*
[48] *Там же, стр. 442.*
[49] *Там же.*
[50] *Там же, т. I, стр. 33.*

тое пренебрежение к творчеству По, за недооценку художественной значимости произведений Джеймса или Готорна?!). Но дело и в идейных слабостях автора. Р. М. Самарин подробно остановился в своем предисловии на многих реальных заблуждениях и ошибках Паррингтона. Неоспоримо, например, что, сопоставляя рабовладельческий Юг с буржуазным Севером, критик был склонен (как и некоторые другие видные американские литераторы XX в., например Э. Л. Мастерс) в своем раздражении против капиталистической цивилизации представлять позиции иных южных противников северян в несколько приукрашенном виде.

И все-таки нельзя недооценивать боевого, воинственного характера демократизма Паррингтона. Правда, в «Основных течениях американской мысли» порой обнаруживается перекличка с позитивистской философией. Совершенно права, однако, А. А. Елистратова, указывая, что Паррингтону менее всего может быть поставлена в вину «равнодушная эмпирическая «всеядность» позитивизма»[51]. Критик, подчеркивает она в своей рецензии на русское издание его трилогии, «сумел показать, что духовная жизнь американского народа подчинялась материально обусловленным и материально объяснимым законам классовой борьбы»[52].

Да, в конкретных суждениях Паррингтона об американской литературе, в частности о писателях XX в., было немало спорного и даже явно неверного. Он, например, несомненно преувеличил достоинства Джеймса Бранча Кейбелла (шумная известность этого писателя в кругах американской интеллигенции уже давно ушла в прошлое). С другой стороны, критик необоснованно отзывался о Скотте Фицджеральде, как о писателе невежественном — это, по его словам, «маленькая свечка, уже сгоревшая до конца»[53]. Однако есть немало ценного в мыслях критика не только о Льюисе, но и о Драйзере, который, по его образному выражению, «идет, тяжело ступая по полям, прямиком к своей цели, вытаптывая по пути аккуратные грядки американских условностей, заглядывая в тайники, на которых висит объявление: «Закрыто для широкой публики», ничего не пряча, ничего не стыдясь и ни за что не извиняясь»[54].

Что касается писателей прошлого, то по отношению к Френо, Уитмену и Твену, пожалуй, лучше всего можно судить о степени демократизма критика. Паррингтон обоснованно выступал против тех литературоведов, которых пугала яростная приверженность Френо к демократии, которые видели в нем только певца

[51] *«Известия АН СССР. Серия литературы и языка», 1964, № 6, стр. 553.*
[52] *Там же, стр. 552.*
[53] *В. Л. Паррингтон. Основные течения американской мысли, т. III, стр. 462.*
[54] *Там же, стр. 426.*

ненависти. В «Основных течениях американской мысли» Френо назван певцом двух революций — американской и французской. Автор трехтомника разделяет враждебность поэта «к людям, препятствовавшим развитию демократического движения»[55]. «На протяжении всей жизни его (Френо.— *М. М.*) сердце оставалось чистым, а руки — незапятнанными,— говорит Паррингтон в заключение,— ... Френо... любил прекрасное и поклонялся ему в чуждом красоте мире, среди равнодушных людей, и не подобает Америке забывать о вкладе, сделанном поэтом...»[56].

Хотя Паррингтон необоснованно связывал творчество Уолта Уитмена с «закатом эпохи Просвещения» после Гражданской войны и несомненно недооценивал живую связь «Листьев травы» с развернувшимся в канун этой войны освободительным движением в США, основное в его стихах критик великолепно уловил чутьем демократа-мятежника. Многие ли американские ценители литературы готовы были признать в 20-е годы (и уж подавно сегодня), что «Уитмен начал свой сознательный жизненный путь как революционер и оставался революционером до самой смерти»[57], что «наиболее глубокий след» в душе поэта «оставил, пожалуй, подъем 50-х годов с его утопическими идеалами»?![58]

В глазах Паррингтона автор «Листьев травы» был великой фигурой в литературе США.

Создавая главу о Твене, Паррингтон имел возможность опереться на книгу Ван Вик Брукса. Порою Паррингтон следует за Бруксом некритически (скажем, там, где говорится, что в результате влияния на Твена нравов «границы» с ее духом наживы, борьбой за доллары, возник «тяжелый внутренний конфликт, травмировавший писателя»[59]). Но, с другой стороны, в «Основных течениях американской мысли» серьезное внимание уделено проблеме влияния на Твена народного юмора, проблеме, которую Брукс на первых порах игнорировал. Паррингтон гораздо более остро, нежели В. В. Брукс, чувствует реализм писателя («...Марк Твен... не отрывался от подлинной жизни со всей ее грязью и грубостью»[60]). Он высоко ставит книгу о Гекльберри Финне, а также прозорливо усматривает в романе «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» едкую сатиру, направленную «не против рыцарских нравов, а скорее против хваленой христианской цивилизации»[61].

[55] *Там же, т. I, стр. 457.*
[56] *Там же, стр 463.*
[57] *Там же, т. III, стр. 115.*
[58] *Там же, стр. 116.*
[59] *Там же, стр. 132.*
[60] *Там же, стр. 136.*
[61] *Там же, стр. 142.*

В. Л. Паррингтону принадлежат, в частности, интересные суждения о Р. Борне и В. В. Бруксе как литературоведах. Он справедливо называет их критиками «установившегося порядка вещей» и, в частности, выразителями протеста против «стяжательского духа машинной цивилизации»[62], против буржуазного оптимизма. Свой труд Паррингтон строит, исходя из убеждения, что «всю борьбу партий» в США «вплоть до настоящего времени» определяет «конфликт между демократией и собственностью», «человеком и долларом» и что в этом «непрекращающемся столкновении»[63] — увы! — постоянно побеждает собственность.

В заключение скажем, что американские критики-марксисты, например Джон Лоусон, видят в Паррингтоне выдающегося исследователя, чье дело должно быть продолжено на новом этапе.

4

Анализу важнейших работ В. В. Брукса уместно предпослать краткую общую характеристику основных этапов его жизненного и творческого пути.

Выдвижение этого исследователя (а также Борна и Паррингтона) на одно из самых заметных мест в американском литературоведении XX в. обычно связывают только со сдвигами в общественном бытии США после 1910 г. Верно, что канун первой мировой войны был временем больших перемен в культурной жизни страны. М. Каули, например, свидетельствует, что в годы с 1911 по 1916 в Америке возникла атмосфера «бурного движения и надежды». «Всюду,— говорит Каули,— появлялись новые писатели и рука об руку шли в бой против старых стандартов жизни и культуры. Всюду возникало новое... целое созвездие групп, движений и обществ, то деловых и разумных, то претенциозных или даже сумасшедших, но всегда порожденных духом времени. Всюду было ощущение тайного товарищества и огромных возможностей изменения жизни»[64].

Итак, по Каули, все это произошло после 1910 г. Но Паррингтон подчеркивает, что «социально-критическое направление»[65] стало господствовать в художественной литературе США еще с 1903 г. И Брукс подтвердил это в своем предисловии (датированном сентябрем 1919 г.) к сборнику статей Борна. Он написал: «Пятнадцать лет тому назад (то есть не позднее

[62] *В. Л. Паррингтон. Основные течения американской мысли, т. III, стр. 451.*
[63] *Там же, стр. 487.*
[64] *«After the Genteel Tradition». Ed. by M. Cowley. Gloucester, Mass., Peter Smith, 1959, p. 229—230.*
[65] *В. Л. Паррингтон. Основные течения американской мысли, т. III, стр. 447.*

1904 года.— *М. М.*) в Америке повеяло новым духом; люди почувствовали, что эра большого бизнеса достигла критической точки своего развития...»[66]. Нет сомнений, что Брукс правильно уловил то ощущение протеста против эры «большого бизнеса», то есть эры монополий, которое охватило в самом начале нашего века миллионы американцев.

Как известно, война против Испании, которую Соединенные Штаты начали и молниеносно завершили в 1898 г., имела империалистический характер. К этому времени капиталистические монополии уже прочно заняли господствующие позиции в стране. Все это в совокупности послужило толчком для возникновения в США широкого антиимпериалистического и антимонополистического движения. К началу XX в. относится быстрый подъем в США профсоюзов, рост влияния социалистов среди избирателей.

Таков был социальный фундамент, определивший успехи американской художественной литературы уже в первые годы нового столетия. Едва ли случайность, что вскоре после 1898 г. в США выдвинулись четыре новых писателя, которым суждено было сыграть выдающуюся роль в истории американской литературы XX в. Это были Т. Драйзер — автор «Сестры Керри» (1900), Ф. Норрис (его «Спрут» был опубликован в 1902 г.), Джек Лондон («Сын волка» вышел отдельным изданием в 1900 г.) и Э. Синклер. Знаменательно, что Лондон и Синклер тогда же обратились к идеям социализма. К началу века относятся и резкие выступления Марка Твена против империалистической, захватнической политики США.

Демократическое и социалистическое движение самых первых лет XX столетия подготовило почву также для новых тенденций в американском литературоведении. Впрочем, подлинный взлет демократической критики в стране произошел, как уже отмечалось, несколько позднее — в годы империалистической войны и особенно после Октябрьской революции в России.

В основе того восприятия отечественной литературы, которое было присуще Бруксу и большинству его единомышленников в канун 20-х годов, а также и в 20-е годы, лежало более или менее осознанное ощущение несоответствия условий жизни, порожденных капиталистическим укладом, главным образом *духовным* потребностям народа. Брукс вспоминает, что уже на заре своей литературной деятельности он чрезвычайно остро чувствовал «духовную недостаточность» бытия Америки. Как бы повторяя некоторые из мыслей, составлявших основу «Демократических далей» Уитмена, критик говорит: «... мы буквально задыхались в безвоздушном пространстве нашего провинциа-

[66] *R. Bourne. The History of a Literary Radical and Other Papers, p. 10.*

лизма, колониализма, наивности и романтического самодовольства»[67].

И первая цель, которую поставил перед собой критик, сводилась к тому, чтобы заставить американцев преодолеть чувство самоуспокоенности и самодовольства в отношении отечественной литературы. Необходимо было убедиться, что все, сделанное до тех пор писателями США, ничтожно в сравнении с огромными задачами, которые неизбежно ставит перед ними современная жизнь.

Казалось бы, по своему происхождению критик был мало подготовлен к осуществлению той революционной, по сути дела, миссии, которую он принял на себя. Но это был человек выдающейся интеллектуальной честности и неоспоримого демократизма.

Ван Вик Брукс родился в 1886 г. в старинной американской семье. В ту пору его родители жили в небольшом городке Плейнфильде штата Нью Джерси, примыкающего к Нью-Йорку. Бруксы глубоко восприняли традиции так называемой Новой Англии, традиции подлинных янки, которым дороги и коммерческие интересы богатого Массачусетса, и фермерский склад жизни вермонтцев, и растущая индустрия Коннектикута, и демократизм воспетых Твеном механиков из этого штата. Бруксов волновало как наследие аболиционизма, так и религиозные распри потомков пуритан или идеалы культуры, связанные с Гарвардским университетом.

Вполне закономерно, что юный Ван Вик стал студентом именно этого университета, расположенного под Бостоном, и что первая его книга, опубликованная в возрасте 23 лет, была посвящена проблемам культурной жизни США, в частности Новой Англии («Вино пуритан»).

Семья Бруксов не была богатой. Добывая средства существования, Брукс работал преподавателем в разных колледжах, сотрудничал в издательствах и журналах. Вместе с тем он публиковал одну книгу за другой. Среди ранних его работ выделяется исследование, посвященное Уэллсу, который был очень дорог и близок автору своим критическим отношением к буржуазным ценностям («Мир Г. Уэллса»). Однако сравнительно широкая известность пришла к Ван Вик Бруксу лишь после выхода в свет книги «Америка на пороге зрелости» (1915), всколыхнувшей читателей выраженным в ней острым чувством неудовлетворенности достижениями американской литературы прошлого. В статье Брукса «Критическое движение в Америке», опубликованной в начале 20-х годов в нескольких номерах журнала «Фримен», особенно отчетливо выражена мысль, что ос-

[67] *R. Bourne. The History of a Literary Radical and Other Papers, p. 8.*

новная задача современных литераторов США — подойти к американской действительности критически.

В воспоминаниях, написанных в конце жизни, критик останавливается на том, что в начале столетия американские писатели чувствовали себя крайне одинокими, разобщенными. И знамением перемен к лучшему стало, в частности, то обстоятельство, что во втором десятилетии века в США появилась группа журналов, объединивших — хотя бы на время — довольно большие группы литераторов. Основанному в 1911 г. журналу «Мэссиз» («Массы») суждено было создать предпосылки для подъема в 20-е и особенно 30-е годы марксистской литературно-критической мысли. Свою роль в укреплении прогрессивных сил американской интеллигенции сыграл и созданный в годы первой мировой войны журнал «Севен артс» («Семь искусств»), в работе которого Брукс принимал активное участие. В «Севен артс» сотрудничали Уолдо Фрэнк, Борн, Драйзер, Дос Пассос, Фрост. Большинство писателей, с которыми приходилось тогда сталкиваться Бруксу, «называли себя радикалами и поддерживали программы изменения и улучшения вселенной»[68]. (Любопытно, что в одном своем письме Дж. Лондон сказал, что если бы журнал, подобный «Севен артс», «существовал двадцатью годами раньше», то он не создал бы такого количества «нарядной лжи»[69].)

Нельзя не отметить известных заслуг перед американской литературой Брукса-редактора. Он печатал Генри Фуллера и был, по его словам, вероятно, первым нью-йоркцем, познакомившимся в рукописи с «Основными течениями американской мысли».

Шумную славу принесла критику его книга «Мучительное испытание Марка Твена» (1920). Ее пафос — в утверждении, что мир наживы мешает развитию талантов американских писателей. Своего рода продолжением книги о Твене стала работа Брукса «Паломничество Генри Джеймса» (1925), в которой он продолжает развивать тезис о гибельном воздействии условий культурной жизни в США на крупнейших деятелей литературы. Автор хочет, чтобы американские писатели бескомпромиссно боролись за свое искусство и куда энергичней и мужественней, чем в прошлом, говорили горькую правду о том, что несет буржуазное общество американцам. Вместе с тем обе книги — о Твене и Джеймсе — во многих отношениях были весьма уязвимы.

Критик С. Силлен в бытность свою редактором марксистского литературного журнала «Мэссиз энд мейнстрим» вспоминал, какое большое значение для американской прогрессивной моло-

[68] *V. W. Brooks. Days of the Phoenix, p. 19—20.*

[69] *Там же, стр. 175.*

дежи 20-х годов имели литературно-критические выступления Брукса. «Многие из нас в 20-х годах,— писал Силлен,— увидели в работах Брукса-критика вдохновляющий призыв переделать Америку во имя подлинно творческой жизни...» [70]

Между тем сам Ван Вик Брукс был далек от чувства удовлетворенности своим творчеством. Постепенно он стал ощущать, что его позиции в чем-то существенном едва ли верны. Снова и снова критик возвращается к основным положениям своих опубликованных работ, подвергая мучительным сомнениям собственные мысли, споря с самим собой. Незадолго до начала экономического кризиса 30-х годов Брукс заболел тяжелой психической болезнью, которая на несколько лет лишила его возможности работать. В своих воспоминаниях Брукс пишет: «Пришло время в середине 20-х годов, когда что-то во мне лопнуло... когда меня охватило ощущение банкротства, ощущение, что все мое творчество пошло по неверному пути, что все мысли, высказанные мною публично, и даже те, что еще не стали достоянием читателей, были ошибочны» [71]. В тех же воспоминаниях говорится и о другом. Упомянув мимоходом о том, что он получил какое-то наследство, автор добавил, что это «свело на нет одну из причин» [72] его психической болезни.

Не лишена интереса ссылка Брукса в автобиографической книге «Дни феникса» на его разговор с врачом, состоявшийся, по-видимому, в период психического заболевания. Врач спросил Брукса, что, собственно говоря, играло определяющую роль в его «сознании и творчестве» — разум или чувство? Когда критик высказал предположение, что это был, пожалуй, разум, «врач улыбнулся». И дальше следует полная самобичевания тирада Брукса, основной смысл которой выражен в следующих словах: «В моем творческом труде определяющую роль играло чутье. Никогда я не был способен все до конца продумать, а скорее старался прочувствовать то, о чем писал...» [73].

Остановимся на этой проблеме: «разум или чувство». С утверждением критика, что он никогда не мог «все до конца продумать», что в его творчестве безраздельно царило эмоциональное начало, как бы подменявшее разум, полностью согласиться невозможно, хотя Брукс был темпераментным, эмоциональным литератором. В какой-то мере ему был присущ душевный склад (и талант) художника (об этом свидетельствуют, в частности, созданные им блестящие портреты американских писателей, яркие картины обстановки, в которой развивалось их творчество). Все же в основе творчества критика-демократа

[70] *«Masses and Mainstream», 1953, October, p. 21.*
[71] *V. W. Brooks. Days of the Phoenix, p. 187.*
[72] *V. W. Brooks. From the Shadow of the Mountain. L., Dent and Sons, 1962, p. 14.*
[73] *V. W. Brooks. Days of the Phoenix, p. 188*

лежали большие обобщения и мысли — философские, социально-этические, историко-литературные. Когда такая мысль овладевала сознанием Брукса, она становилась как бы и чувством, он отдавался ей с такой полнотой, с таким огромным внутренним жаром, что те стороны его сознания, с которыми связана способность к самопроверке, на время, можно сказать, выключались. К счастью, в большинстве случаев (хотя далеко не всегда) эмоции вели Брукса по верному пути.

После своей болезни критик вернулся (в 1931 г.) как будто в совсем новую Америку. «Процветание» 20-х годов пришло к концу. Наступила пора экономического кризиса, вызвавшего у миллионов американцев ощущение, что впереди — бездонная пропасть. Многие соотечественники Брукса почувствовали себя беспомощными жертвами враждебной стихии. Но кризис имел и иные последствия. Участники демонстраций протеста, фермеры, противостоявшие попыткам продавать их землю с молотка, рабочие, боровшиеся за создание профсоюзов в главных отраслях американской промышленности, начали осознавать свои силы.

Большие сдвиги произошли в 30-е годы в литературе. Если в начале десятилетия иные честные писатели испытывали только чувство растерянности и тревоги, то позднее рост политического самосознания масс, движение против фашизма, растущая тяга к жизни, достойной человека, привели к благотворным переменам в американской прозе, поэзии, драматургии. Симптоматичны поиски новых героев — людей из низов, жаждущих совместными усилиями изменить жизнь. О новых тенденциях в литературной жизни США свидетельствовало, в частности, и стремление американских писателей к объединению. Конгрессы литераторов, созывавшиеся несколько раз на протяжении 30-х годов,— факт, не имевший прецедента в истории Америки.

В. В. Брукс одно время активно участвовал в богатой событиями общественной жизни 30-х годов (так, он был заместителем председателя «Лиги американских писателей»). Правда, в автобиографических книгах критика значение литературы «пролетарских тридцатых»[74] (по выражению самого Брукса) сколько-нибудь широко не раскрыто. Но эти книги создавались в основном в 50-е годы, и тяжкий духовный климат «испуганного» десятилетия помешал Бруксу быть вполне объективным в показе прошлого, пусть и не очень далекого. Годы, когда были написаны многие новаторские произведения американской литературы, отражавшие воинствующий дух народных масс (назовем хотя бы «Гроздья гнева» Стейнбека, «Пятую колонну» и «По ком звонит колокол» Хемингуэя, «Глубинный источник» Мальца, «Домой возврата нет» Вулфа, «Трагическую Америку»

[74] *V. W. Brooks. From the Shadow of the Mountain, p. 2.*

Драйзера), запомнились Бруксу главным образом как время нарастания реакционных тенденций в литературе США.

Утверждая, что вообще он «проявлял мало интереса к политике» и «не питает любви к марксизму»[75], критик, по его собственным словам, «во время красного десятилетия», «когда возросла угроза фашизма»[76], принимал участие в работе «Лиги американских писателей», которая выражала высокие и трезвые мысли. Объединившиеся под знаменами Лиги литераторы защищали дело демократии, выступали на стороне народа в гражданской войне в Испании. В годы, когда маккартизм стал в США весьма влиятельной силой, Брукс не побоялся декларировать: «... Мне было бы стыдно отрицать, что я был знаком с коммунистами, что я разделял высокие надежды, нашедшие воплощение в русской революции»[77]. Здесь уместно добавить, что незадолго до своей смерти Брукс публично приветствовал Дюбуа, передовые взгляды которого (он стал в конце концов коммунистом) были достаточно хорошо известны.

Вернемся, однако, к 30-м годам. В творческой деятельности критика в ту пору наметились существенные изменения. Он приступил к созданию серии книг под названием «Создатели и открыватели». За двадцать лет В. В. Брукс написал пять томов, полностью завершив свой замысел. Эти книги посвящены характеристике основных этапов развития прозы, поэзии и драматургии США (отчасти также живописи и скульптуры) на протяжении примерно полутора веков. Пенталогия включает следующие произведения (в порядке раскрытия темы): «Мир Вашингтона Ирвинга» (1944), «Расцвет Новой Англии» (1936), «Времена Мелвилла и Уитмена» (1947), «Новая Англия, бабье лето» (1940) и «Годы уверенности, 1885—1915» (1952).

Изображение Бруксом литературной жизни США в «Создателях и открывателях» (в центре внимания автора — биографии писателей, и, акцентируя творческие достижения своих героев, он уделяет мало места критическим замечаниям по их адресу) смутило многих литераторов. Иные из них увидели в пенталогии свидетельство отхода Брукса от его былых идейных позиций. Так, Б. Смит писал, что если раньше В. В. Брукс был «самым влиятельным критиком» в Америке, то теперь он перестал быть «вдохновляющим вожаком», а занялся «ученой беллетристикой»[78]. Ф. Маттиссена возмутило то, что резко критическая оценка Бруксом американской литературы прошлого сменилась восторженной, «вселяющей уверенность»[79].

[75] *V. W. Brooks. From the Shadow of the Mountain, p. 83.*

[76] *Там же, стр. 84.*

[77] *Там же, стр. 86.*

[78] *«After the Genteel Tradition», p. 77.*

[79] *F. O. Matthiessen. The Responsibilities of the Critic. N. Y., Oxford University Press, 1952, p. 238.*

Хотя сам Брукс не отрицал, что его «эмоциональная тональность» [80] претерпела изменения, все же он отказывался признать, что в идейном отношении стал совершенно иным, чем раньше. И творческая деятельность Брукса в последние десятилетия его жизни подтвердила это. Развитие литературоведческих концепций критика было противоречивым. Но Брукс оставался демократом, отвергавшим символ веры американского стяжателя. Он по-прежнему был сторонником того направления в литературе США, которое представлено крупнейшими мастерами критического реализма XX столетия — Льюисом, Драйзером, Андерсоном, Хемингуэем.

Об этом ясно говорит содержание пенталогии. М. Гейсмар прав, утверждая, что почти всю свою жизнь Брукс посвятил выявлению «корней и источников литературной традиции», лежавшей в основе творчества американских писателей, которые «в 20-х годах проявили себя ...бунтарями» [81]. Речь идет не только об эстетической традиции, сделавшей возможным мощный взлет художественного творчества в США 20-х (а также 30-х) годов, но и о ее философских и этических аспектах.

Другие книги Брукса, написанные в последние десятилетия его жизни, тоже свидетельствовали о том, что в нем продолжало биться сердце демократа и борца за реализм. Потребовалось истинное мужество, чтобы в один из кульминационных моментов маккартистского похода против демократии сказать так резко, как это сделано в книге «Писатель в Америке (1953), что создавшаяся в стране общественная обстановка оказывает на американскую литературу самое отрицательное воздействие. Брукс, в частности, подчеркнул пагубное влияние на американских писателей критиков-формалистов. По Бруксу, американская литература после второй мировой войны сделала шаг назад. Он даже говорит об упадке в США культуры в целом, несмотря на то, что сотни тысяч американцев каждый год заканчивают высшие учебные заведения.

Критика-демократа волновали не только узколитературные темы и даже не только вопросы, непосредственно касающиеся состояния культуры в США. Он был озабочен судьбой человека на его родине — тем, что после второй мировой войны очень многие его соотечественники превращаются в «молчаливое поколение», что американцев пытаются лишить всего человеческого, что их хотят сделать автоматами, для которых мир — это нечто бессмысленное. Критику чужда «бесплодная механическая культура» [82], против которой возражал и Л. Мамфорд.

[80] *V. W. Brooks. From the Shadow of the Mountain, p. 54.*
[81] *«American Dialog», 1966, Summer, p. 8.*
[82] *V. W. Brooks. The Writer in America. N. Y., Dutton, 1953, p. 138.*

Последние книги Брукса полны тревоги по поводу упадка нравственности в США, а также потери в писательских кругах интереса к моральным и политическим категориям и проблемам. «За сорок лет,— с тоской констатирует он,— художники и писатели (в США.— *М. М.*) завершили полный круг. Ибо реакционность, уступившая место прогрессивному, снова взяла верх в военные годы — прогрессивное начало уступило место реакции. Цивилизация, которой командует бизнес, перестала подвергаться критике, хотя именно эта цивилизация делает Америку ненавистной во всех странах» [83].

Вместе с тем до конца своих дней Брукс верил в возможность создания в США более благоприятных общественных условий, содействующих подъему масс.

Еще в 30-е годы В. В. Брукс остро ощутил чуждость ему школы «новых критиков», в которой он увидел опору реакционных тенденций в американской литературе. По его убеждению, в противовес литераторам старшего поколения, которые видели в художниках слова вожаков, «новые критики» отрицают какие-либо общественные задачи литературы и искусства.

Старость Брукса была трагической. Даже в 50-х и начале 60-х годов выходили в свет новые книги критика, но его игнорировали или высмеивали. В. В. Брукс не склонен был идти на сговор со своими противниками. Любопытно, что, бросая им вызов, он вспоминал письмо Белинского Гоголю.

Среди трудов Брукса, кроме уже названных, книги о творчестве Хоуэллса и художника Джона Слоуна, биография глухонемой и слепой американки Элен Келлер, работа об американских и английских художниках и писателях, искавших в Италии воплощения их мечты об Аркадии, и многие другие. В данной статье нет возможности, разумеется, дать анализ даже всех литературно-критических работ Брукса. В дальнейшем будут более или менее подробно рассмотрены лишь отдельные его книги и статьи — те, которым принадлежит, как нам кажется, особенно видное место в истории американского литературоведения.

5

Известный американский историк литературы Карл ван Дорен писал, что «Америка на пороге зрелости» «по сути дела была первой книгой, которую можно было назвать голосом нового времени» [84]. Нельзя до конца понять, какое огромное воздействие оказала на многих американцев эта ранняя работа Брукса, если не учесть того, что книга была написана в 1914 г.,

[83] *V. W. Brooks. From the Shadow of the Mountain, p. 86.*
[84] *V. W. Brooks. Days of the Phoenix, p. 109.*

в пору, когда Хемингуэй, Фолкнер и Стейнбек были школьниками, а Льюис, Андерсон, Ларднер и О'Нил еще по существу не выступили в литературе. Американская литература не знала тогда ни Дос Пассоса, ни Вулфа (мы называем только тех писателей, которые приобрели большую известность при жизни Брукса). Правда, Драйзер уже создал четыре романа, а Синклер — даже больше, начал печататься Сэндберг, закончился творческий путь Норриса, а Лондону оставалось жить всего два года. Но произведения этих литераторов почти никто из заметных американских критиков не рассматривал в начале первой мировой войны как действительно крупный вклад в отечественную литературу.

Даже Уитмен еще не получил настоящего признания. Хотя Твен был охарактеризован Хоуэллсом как «Линкольн нашей (то есть американской.— *М. М.*) литературы»[85] и пользовался огромной популярностью, все же у широких кругов американцев и этот великан литературы США едва ли завоевал к тому времени репутацию «серьезного» художника слова.

В канун войны 1914—1918 гг. большими представителями американской литературы считались лишь такие писатели, как Эмерсон, Готорн, Лоуэлл, Лонгфелло и другие прозаики и поэты, расцвет творчества которых пришелся на середину XIX в. Мелвилла к их кругу причислить нельзя было — он еще по существу не был открыт. (Брукс вспоминает, что во время его пребывания в колледже «Мелвилла никогда не упоминали»; многие друзья Брукса даже «не подозревали о существовании»[86] «Моби Дика» и автора этого романа.)

Поскольку американские писатели, завоевавшие к тому времени почет и уважение в США, были главным образом романтиками, а образ родной страны находил в ряде их творений несколько туманное воплощение, их было принято считать только продолжателями европейских традиций. Это может показаться странным, но призывы к созданию в США специфически национальной литературы звучали почти столь же актуально в Америке, уже давшей миру Твена, уже породившей Драйзера, Норриса и Лондона, как и в те далекие времена, когда проблема становления национальной словесности занимала умы Эмерсона и Уитмена. Американский литературовед Р. Спиллер обратил внимание в своей статье «Новое открытие Америки литературной критикой» на то неоспоримое обстоятельство, что в 10-е и даже в 20-е годы нашего века требовалось мужество, чтобы выступать против «литературной традиции XIX в.»[87] во имя XX столетия, чтобы утверждать превосходство таких писателей,

[85] *«The Shock of Recognition», p. 741.*
[86] *V. W. Brooks. Days of the Phoenix, p. 147.*
[87] *«A Time of Harvest», p. 1.*

«как Купер, Торо, Уитмен и Марк Твен, писателей, непосредственно связавших свое творчество с жизненным опытом американцев», над «писателями, подобными По и Джеймсу, Лоуэллу и Лонгфелло, которые имели дело чаще всего,— по словам Спиллера,— с абстракциями и идиллическими картинами»[88].

Гораздо раньше, чем Паррингтон, и намного сильнее, нежели Мейси или какой-либо другой американский критик тех лет, Брукс утверждал в «Америке на пороге зрелости» необходимость для писателей США укрепить свою независимость от европейских литератур и изображать явления национальной жизни. Но творческие завоевания в книге Брукса переплетались с потерями. Так, требуя от американской литературы самобытности, теснейшей связи с современностью, предельной конкретности в показе бытия своих соотечественников, критик подверг разгрому американских романтиков XIX столетия. (В дальнейшем он приложил немало усилий, чтобы выправить создавшийся в его работе перекос.).

Брукс декларирует, что еще ни один писатель США, за исключением Уитмена, не производил на современных американцев впечатления сильной, своеобразной личности. В литературе прошлого столетия, если верить критику, отсутствовали «насыщенность, весомость и богатство»[89]. Хотя Брукс признает таких писателей, как Эмерсон, Торо, По или Готорн, он не скупится на серьезнейшие, даже уничтожающие, критические замечания по их адресу. Главная претензия автора заключается в том, что большинство американских литераторов XIX в. не обладало достаточной творческой силой, «чтобы отвлечь душу Америки от накопления долларов»[90]. А ведь в борьбе с духом стяжательства в США критик видел одну из основных задач отечественной словесности.

Такие удачливые и знаменитые писатели, как Брайент и Лонгфелло, говорит он, в общем были удовлетворены повседневной практикой общества. С другой стороны, виднейшие представители американской литературы — По и Готорн были плохо связаны с обществом. Совершенно очевидно, что Брукс недооценил протест против собственнических порядков в литературе романтизма и вообще преуменьшил значение творчества американских романтиков. Хотя творчество Готорна, говорит критик, например, похоже на фосфоресцирующее озеро, хотя в нем «танцуют тысячи... огоньков», однако огоньки эти неуловимы, и в «глубины» творчества писателя проникнуть невозможно. Добавим, что, при всей ограниченности общего представления Брукса о творчестве Готорна, ему нельзя отказать в богатстве

[88] «*A Time of Harvest. American Literature, 1910—1960*», *p. 4.*
[89] *V. W. Brooks. America's Coming-of-Age. N. Y., Huebsch, 1924, p. 40.*
[90] *Там же, стр. 44.*

наблюдений и образности характеристик. Так, он пишет, что Готорн «творит из тумана, подобно тому, как греки творили из мрамора»[91]. Желая как можно решительнее повернуть новейшую литературу США лицом к современности, укрепить ее реалистические начала, Брукс отрицательно судит о «старой культуре Новой Англии» в целом. Молодому критику новоанглийская культура XIX в. представлялась сухой, ломкой, догматичной, раздражающей.

В «Америке на пороге зрелости» настойчиво проявляется забота критика о литературе новейшей. Бруксу претит неестественное, по его определению, чувство достоинства (вернее, самодовольства), мешавшее иным из старых новоанглийских писателей спускаться на грешную землю и говорить о темных сторонах повседневной жизни. И много раз таким писателям Брукс противопоставляет Уитмена, который не боялся иметь дело с реальным миром. Если «мир теней» (по характеристике критика) Эмерсона, Готорна или По — это мир чрезмерно «интеллектуальный», то Уитмен, подобно Антею, коснулся земли. Он ворвался в литературу, «сбросив пиджак, подобно шокирующему всех»[92] какому-нибудь дядюшке из деревни.

Брукс ожидал от современных писателей отнюдь не плоскофотографического изображения американской действительности, а ее критической оценки. По существу, он утверждает в своей книге оправданность и необходимость развития в США литературы критического реализма. В этом-то и заключается основное значение и ценность работы Брукса, несмотря на перехлесты в оценке тех или иных американских писателей XIX в.

Автор исходит из твердого убеждения, что социальные невзгоды, страдания, нищета почти столь же присущи его родине, сколь и европейским странам. Предвосхищая то, что напишут на эти темы спустя несколько лет Льюис, Ларднер и многие другие писатели, Брукс осуждает духовную деградацию, свойственную капиталистическому обществу, упадок личности. «Как можно говорить о прогрессе,— восклицает он,— в отношении народа, такого, как наш, если от него вздымается к небу вонь атрофированной личности? Как можно говорить о прогрессе в отношении людей, главное желание которых ползти вверх, ступенька за ступенькой, по лестнице, ведущей к безличному идеалу частного обогащения?»[93] Критик озабочен тем, что в США еще не появился «сопротивляющийся фон», что те, кому враждебны господствующие в Америке порядки, не осознали как следует своих задач и не объединились в борьбе за их осуществление. И дальше следует важное замечание: «Первая цель

[91] *Там же, стр. 64—65.*
[92] *Там же, стр. 117.*
[93] *Там же, стр. 176.*

наших мыслителей и должна заключаться в создании этого сопротивляющегося фона»[94].

Главная идея «Америки на пороге зрелости» получила дальнейшее развитие в статье «Критическое движение в Америке», созданной уже после Октябрьской революции. Это небольшое произведение — своего рода манифест американского критического реализма, созданный как раз в начале дотоле еще невиданного подъема в истории литературы США. «Только вчера Америка впервые получила должную дозу самокритики,— начинает свою статью Ван Вик Брукс.— Критическое движение в Америке развернулось, можно сказать, за одну ночь, и критик в нашей стране — это нечто столь новое, что нельзя удивляться, если в нем видят незваного гостя, даже предателя».

Связывая свою статью самым очевидным образом с «Америкой на пороге зрелости», автор говорит дальше о том, что в американской литературе XIX столетия «почти не чувствовалось и нотки несогласия, сомнения или осуждения; полузаконные «Демократические дали» Уитмена были в этом отношении почти уникальны, ибо критические суждения Эмерсона или Лоуэлла утопали в потоке их социального оптимизма. Не удивительно, что американцы сделались самым самодовольным народом на земле!»[95] Если английские писатели, продолжает Брукс, от Диккенса до Рескина, испытывали глубокие сомнения в будущем своей страны, то американцы таких сомнений не знали и самоуверенно воспевали безграничный прогресс.

Критик вспоминает скептические суждения об Америке приезжих писателей, подчеркивает, что Рескин, например, рассматривал «американизм», как «ядовитое растение», содержащее угрозу цивилизации, и решительно отвергает мысль, будто жизнь в США богата более значительными духовными возможностями, нежели жизнь в Европе. Давно уже пришло время, настаивает Брукс, ликвидировать критический вакуум, в котором находится Америка. И критика прежде всего должна быть направлена против буржуазных кругов. «Зажиточный средний класс,— говорится в «Критическом движении в Америке»,— на всем свете глядит на себя и свои пухлые формы с излишним добродушием, но Америка — единственная страна современности, где до недавних пор зажиточному среднему классу не был брошен вызов, где филистерам не могли внушить сознания их ограниченности»[96].

Легко, конечно, доказать, что еще в XIX в. против буржуазного самодовольства выступало в США гораздо больше писателей, нежели это представлялось Бруксу полвека тому назад.

[94] *V. W. Brooks. America's Coming-of-Age, p. 179.*
[95] *«Literary Opinion in America», p. 80.*
[96] *Там же, стр. 81.*

Много ценного в этом плане содержат произведения не только Уитмена, но и Торо, Мелвилла, Купера, Эмерсона, Готорна, По. Из десятилетия в десятилетие Твен все более остро осуждал американских собственников.

Тем не менее нельзя забывать, что книга «Америка на пороге зрелости» и статья «Критическое движение в Америке» были порождены страстным желанием *углубить* критическое начало в американской литературе. Исследователь как бы готовил почву для расцвета творчества таких замечательных американских реалистов XX столетия, как Драйзер, Льюис, Синклер, Фицджеральд, Хемингуэй, Андерсон, Глэзгоу, Фолкнер, Ларднер, Сэндберг, Фрост, О'Нил, Стейнбек. Важно, что Брукса не удовлетворяет тот уровень критики буржуазной действительности, до которого способны были подняться Эмерсон, Лоуэлл или даже Уитмен. Проявляя несомненный историзм, он говорит, что на протяжении долгих лет критика в Америке носила приглушенный характер, ибо «все выжидали, выжидали с общего согласия, желая выяснить, к чему приведет великий демократический эксперимент». Но, пока «оракулы молчали» [97], Америка стала империей со всеми признаками империализма.

Критик требует активности. Он, например, осуждает американских обличителей буржуазных порядков, обличителей империалистов за «склонность к фатализму» [98], за нежелание понять, что положение можно исправить путем решительных действий. Ведь даже Марк Твен думал, что делу не помочь, ибо «сама человеческая жизнь — ошибка» [99]. С иронией говоря о литераторах, которые проповедуют мещанский примиренческий «оптимизм», Брукс выражает желание, чтобы критики американской действительности исходили из осознанных положительных идеалов, чтобы было понятно, что́ они любят.

Повторяем, порою автор статьи «Критическое движение в Америке» готов признать, что было время, когда известная сдержанность в критике американской действительности была оправданна — ведь страна была молодой. Но теперь, настоятельно утверждает он, положение изменилось. Пришла пора усиления критики американских устоев. В этом-то и скажется зрелость его родины. «Водораздел между двумя большими лагерями, на которые делятся современные американские писатели,— декларирует Брукс,— это водораздел между теми, кого все еще удовлетворяет пребывание нации в состоянии недоразвитости, и теми, кто требует от Америки черт и ответственности, присущих зрелому возрасту...» [100]. Пусть критика порою

[97] *Там же, стр. 82.*
[98] *Там же, стр. 83.*
[99] *Там же.*
[100] *Там же, стр. 86.*

кажется читателям слишком резкой, это оправдано тем, что необходимо ведь, наконец, пробудить американцев от глубокого сна. Сомнений нет, в течение многих лет «критикам и тем, кто с ними не соглашается, суждено вести самую беспощадную войну»[101]. Что ж, пусть так. Но правда должна взять верх.

Статья «Критическое движение в Америке» была мало похожа на обычные американские литературно-критические выступления, содержащие разбор тех или иных произведений. Критик ставил перед собой большие гражданские, общественные задачи.

6

Нет у Брукса книги, которая вызвала бы такой бурный резонанс, как «Мучительное испытание Марка Твена» (1920). И нет произведения, к которому бы он возвращался так часто в своих работах — в духе самокритики, а то и самобичевания. Впрочем, основные свои представления о Твене критик продолжал защищать. Так, поясняя и наново утверждая — сорок лет спустя — главный тезис своей книги о Твене, Брукс отметил в «Днях феникса»: во время работы над «Мучительным испытанием» он был поглощен печальной мыслью, что многие американские писатели оказались неспособными творчески расти, и от мысли этой у него нет основания отказываться. Однако в тех же «Днях феникса» и в других сочинениях критика можно найти и немало горьких раздумий о ранней книге.

Брукс пишет, например, что работа о Твене представляла собой «психоаналитическое» сочинение, а это неизбежно должно было привести к ошибкам. «Ибо сей метод превращает человека в ...кучу сдерживаемых желаний, комплексов и тому подобное, вместо личности во всей ее конкретности... мое чрезмерное увлечение психологией,— продолжает критик,— не оставило места для должного восприятия литературных, собственно говоря, и человеческих ценностей»[102].

Совершенно очевидно, что созданный Бруксом портрет Твена далеко не полностью соответствовал действительности. Элементы фрейдистской «методологии» нанесли «Мучительному испытанию Марка Твена» серьезный ущерб. Но общая концепция автора во многом соответствовала истине. В основе работы — выяснение истоков отчаяния, которое охватило великого сатирика в старости и нашло такое грозное выражение в «Таинственном незнакомце». Критик открывает книгу словами: «Для тех, кого интересуют американская жизнь и литература, последние несколько лет не существовало проблемы большего значе-

[101] *«Literary Opinion in America», p. 87.*
[102] *V. W. Brooks. Days of the Phoenix, p. 173.*

ния, нежели проблема пессимизма Марка Твена»[103]. Проблема эта важна и по сей день как для понимания эволюции творчества Твена, так и для выявления причин трагических судеб многих других писателей в США.

Брукс обоснованно отвергает «обычные объяснения» мизантропических настроений позднего Твена. Он отказывается видеть в них только следствие озабоченности долгами, болезнями, смертью близких. Естественно было бы ожидать, что критик-демократ станет искать ключ к трагическому мироощущению Твена в американской действительности. Но Брукс как будто отказывается и от этого. Имея в виду «Таинственного незнакомца», он декларирует, что твеновское «глубокое презрение к человеку... должно было возникнуть в результате какого-то более субъективного огорчения»[104]. И дальше автор настаивает, что присущее Твену горькое восприятие жизни было следствием неудовлетворительной творческой жизни, того обстоятельства, что он не мог писать все, что хотел. Все это лишало существование Твена всякого смысла, и из поэта, художника он превратился в циника. Может создаться впечатление, будто критик целиком переводит проблему пессимизма Твена в узкопсихологический план. И все же в конечном счете это не так.

Беда Брукса заключается в том, что, стремясь показать те факты в жизни Твена, которые мешали полному развитию его таланта, критик принизил реальную ценность творческого наследия Твена. Брукс заявляет, например, будто творчество Твена «встретило положительный отклик главным образом у неразвитых умов», будто даже самые лучшие его произведения (включая книги о Томе Сойере и Геке Финне), нельзя назвать «выражением истинного художественного гения»[105].

В книге сочетаются самым причудливым образом истинное и натяжки, верное и почти фантастические домыслы. Анализ реальных общественных явлений перемешан с сомнительными наблюдениями психопатологического характера.

Так, Брукс обоснованно показывает, как американское буржуазное общество терзало Твена, пытаясь помешать ему сказать всю правду об Америке, но переносит на писателя некоторые черты его весьма юных героев, делая при этом далеко идущие выводы. К примеру, ссылаясь на то, что Гек и Том в ожидании наказания за какой-то проступок решали вести нравственную жизнь, посещать церковь, навещать больных и т. д., критик приписывает подобный образ действий и Твену, каким тот был в детстве, и на данной основе строит образ самого писателя. Из страха «наказания» писатель-де всегда готов был

[103] *V. W. Brooks. The Ordeal of Mark Twain, p. 11.*
[104] *Там же, стр. 20.*
[105] *Том же, стр. 28.*

поступать добропорядочно, то есть жить так, как требовали верхи общества.

Брукс имел достаточно оснований каяться впоследствии в том, что он поддался искушению фрейдистского «дьявола». В его книге есть страницы, где все беды в жизни Твена рассматриваются в полном согласии с канонами фрейдизма, что приводит автора к почти смехотворным утверждениям. Мы узнаем, например, что мать Твена, не любившая мужа, перенесла всю свою любовь на сына, в результате чего весь дальнейший жизненный и творческий путь писателя определился еще в детстве. Ведь, по Бруксу, клятва стать хорошим мальчиком, которую дал матери после смерти отца малолетний сын, так потрясла его, что он подчинил всю свою жизнь задаче ...накопления денег.

Критик прямо говорит: «...мы с уверенностью чувствуем, что судьба Марка Твена в определенном смысле была решена в этот момент» [106]. Что с того, что Сэм Клеменс, будущий Марк Твен, был тогда только маленьким мальчиком?! Опираясь на фрейдизм, Брукс раз и навсегда определяет Твена как человека, изменившего творческому началу во имя «миража богатства», он говорит о воззрениях писателя в пору его зрелости с неоправданной категоричностью, допуская решительно неверные утверждения. Так, критик декларирует, например, что в ту пору, когда Твен финансировал деятельность изобретателя наборной машины, он «не просто жил буржуазной жизнью, а воспринял все ценности и идеалы буржуазии» [107]. Но ведь есть немало произведений и писем, написанных Твеном как раз в те годы, из которых следует, что до конца принять «ценности и идеалы буржуазии» писатель все же не мог, что во всяком случае его мироощущение оставалось двойственным, противоречивым.

Одна из самых уязвимых сторон книги Брукса — его довольно скептическое отношение к юмору Твена (при положительной оценке сатиры в творчестве писателя). Но юмор органически входит почти в любое твеновское произведение, придавая глубокий смысл многим сатирическим сценам. Вместе с тем, заставляя читателя радостно смеяться, юмор нередко позволял Твену с удивительной полнотой и психологической убедительностью показывать высокие чувства, внушать ощущение, что человеческая жизнь таит в себе много прекрасного.

Брукс был, конечно, прав, утверждая, что на пути развития твеновской сатиры стояли многие препоны. Но его заявление, что сатира «стала для него (Твена.— *М. М.*) невозможной... он обязан был оставаться юмористом» [108], вызывает решительные возражения. Бернард Де Вото, автор полемической книги

[106] *V. W. Brooks. The Ordeal of Mark Twain, p. 60.*
[107] *Там же, стр. 171—172.*
[108] *Там же, стр. 254.*

«Америка Марка Твена», имел много реальных поводов для критики Брукса. Однако «Америка Марка Твена» — весьма специфический опыт исправления идей (так охарактеризовал свою книгу Де Вото). Литературовед полон ненависти к Бруксу — критику буржуазных порядков.

Труд Де Вото имеет свои достоинства. Автор сумел убедительно показать, что Твен опирался на богатые традиции американской юмористической литературы, на фольклор и сочинения позабытых газетных юмористов. Но, с другой стороны, Де Вото создает впечатление, будто сатира Твена играла второстепенную роль, ибо американская действительность якобы давала меньше оснований для сатирической трактовки, нежели об этом можно судить по Бруксу. Де Вото отрицает, по существу, что американское капиталистическое общество оказывало неблагоприятное воздействие на искусство и художников. Критик как бы хотел оспорить трагические слова самого Твена: «Только мертвые имеют свободу слова. Только мертвым позволено говорить правду. В Америке, как и повсюду, свобода слова — для мертвых» [109].

Да, книга Брукса о Твене — произведение крайне противоречивое. И все же «Мучительному испытанию Марка Твена» принадлежит видное место в американской науке о литературе. К счастью, психопатологические изыскания не исчерпывают смысла этого труда (сколько бы ни настаивали на обратном десятки американских историков литературы). Основное в книге Брукса — раскрытие калечащего воздействия капиталистической Америки на литературу. И об этом автор сказал с такой силой и убедительностью, как ни один критик до него.

Всю книгу пронизывает нескрываемое отвращение к миру бизнеса, к буржуазному духу. Характеризуя «позолоченный век» (по крылатому выражению Твена), Брукс говорит, например: «Это было... время, когда президенты были бизнесменами, и генералы были бизнесменами, и проповедники были бизнесменами...» [110]. Автор не раз подчеркивает духовную нищету американского дельца, в частности его равнодушие к литературе и искусству. В годы, когда развивалось творчество Твена, в США возник, показывает Брукс, своего рода «заговор», направленный против творческой жизни. Бизнес не хочет дать дорогу литературе. И такое положение не ушло в прошлое. И ныне перед американскими писателями возникает дилемма: стать художником или, поддавшись давлению общества, превратиться в дельца в области искусства.

Брукс прямо не говорит, что основа пессимизма Твена — отрицание Америки монополистов. Но важно, что он показывает

[109] *Марк Твен. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 12. М., Гослитиздат, 1961, стр. 525.*
[110] *V. W. Brooks. The Ordeal of Mark Twain, p. 77.*

трагизм твеновской писательской судьбы в США, неблагоприятность идейной обстановки, в которой жил писатель. Автор даже отмечает превосходство духовной жизни в Европе, когда там звучал «прекрасный гнев Толстого и Маркса... Рескина и Морриса»[111].

Слабые стороны книги «Мучительное испытание Марка Твена» теперь заметней, чем раньше. Но и глубина исследования Брукса предстает перед нами сегодня даже с большей очевидностью, нежели полстолетия назад. Ведь мы теперь лучше знаем, как много своих антиимпериалистических, антибуржуазных и антирелигиозных произведений Твен был вынужден — с болью в сердце — скрывать даже от самых близких людей.

«Может ли сегодня американский писатель... оправдать себя, если он не раскроет свое дарование полностью?» — спрашивает критик в заключительной части книги и отвечает на этот вопрос отрицательно. А ведь в этом и заключается задача художника, его долг — сказать о жизни *всю* правду. Он должен помнить, «какую великолепную роль играли его собратья по профессии в человеческой драме в другие времена и в других странах»[112], и следовать их примеру.

Вот что в конечном счете сказал о Твене Брукс. И вполне естественно, что американские реалисты ощутили в «Мучительном испытании Марка Твена» перекличку с другими, более ранними работами критика, где утверждалась необходимость дальнейшего развития в США литературы критического реализма. Многие американские писатели в достаточно определенной форме выразили свое согласие с главной идеей Брукса. Льюис высказал желание, чтобы автор «Мучительного испытания» написал нечто подобное и о некоторых других, здравствующих, литераторах. Статья Т. Драйзера «Два Марка Твена» (1935) была, вероятно, создана под прямым влиянием книги Брукса.

В этой статье отмечается, что, кроме Твена, создававшего произведения, которые все «знали и одобряли», был еще Твен-сатирик, нуждавшийся в защите «от яростного и непреклонного консерватизма американцев»[113]. Драйзер, надо сказать, сумел избежать ошибки Брукса — он называет Твена гением, «который все-таки стал самим собой»[114].

В другой статье, «Великий американский роман», Драйзер приводит немало примеров того, как в США были уничтожены, сведены на нет крупные дарования. Так, Фуллера «затравила орава... критиков-пуритан», Гарленду «пришлось поступиться убеждениями, подчинившись требованиям людей своего круга»,

[111] *V. W. Brooks. The Ordeal of Mark Twain, стр. 90.*
[112] *Там же, стр. 324—325.*
[113] *Т. Драйзер. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 11. М., Гослитиздат, 1954, стр. 582.*
[114] *Там же, стр. 594.*

а Фредерик, подвергшись «жестоким нападкам за свои попытки реалистически показать действительность», бросился в «объятия» издателей, которым были нужны «насквозь фальшивые творения» [115].

Статья Драйзера — дополнительное и авторитетное свидетельство важности идеи, положенной в основу книги «Мучительное испытание Марка Твена».

Казалось бы, из всех современных ему американских писателей Ван Вик Брукс должен был бы видеть чуть ли не главного своего единомышленника в Генри Джеймсе. И Драйзер, и Лондон тоже резко критически оценивали американскую действительность, но отрицательное отношение Джеймса к своей родине, в особенности как к плацдарму для развития искусства, было выражено с особенной наглядностью. Он не только сказал очень много нелестного об отношении своих соотечественников к высшим сферам духа, но и попросту отряхнул прах Америки со своих ног. Почти все свои зрелые годы писатель прожил в Европе (главным образом во Франции и Англии). Тема трагической судьбы человека искусства в современном обществе и, в частности, в обществе американском стала одной из главных у Джеймса.

Еще в раннем его романе «Родрик Хадсон» (1875) дан образ скульптора, который идет к гибели, ибо в Америке, ставшей после Гражданской войны 1861—1865 гг. страной воинствующего бизнеса, он не находит почвы для развития своего дарования. Много лет спустя в «Трагической музе» (1890) возникли образы художника-портретиста Ника Дормера и актрисы Мириам Рут, которым тоже весьма дорого обходится приверженность к искусству. О тяжких испытаниях, которым подвергаются в мире капитализма творческие люди, либо вынужденные уродовать свой талант в угоду издателям-дельцам и богатым «меценатам», либо остающиеся непризнанными, рассказывается и в ряде сравнительно небольших по объему произведений 90-х годов, внушающих читателю чувство тоски и горечи (среди них выделяются «Смерть льва», 1894 и «Узор ковра», 1896).

Книга Брукса «Паломничество Генри Джеймса» была опубликована в 1925 г. И стимулом к ее созданию послужили, надо полагать, не только особенности писателя, которому это исследование посвящено, но и существенные черты развития американской литературы в первой половине 20-х годов.

И в этой книге, как всегда, Брукс требовал от американских писателей активного отношения к жизни. Художники слова призваны как можно шире раскрывать перед своими согражданами истину о Соединенных Штатах, критически показывать действительность. В этом-то и заключается, по вполне очевидной мысли Брукса, подлинный патриотизм американского писателя.

[115] *Там же, стр. 552.*

Однако свое во многом отрицательное восприятие жизни в США Джеймс выразил уходом от нее. Он, по Бруксу, повернулся спиной к Америке. Критик, конечно, превосходно знал, что Джеймс посвятил американской тематике очень много внимания, но он чувствовал, что долголетний отрыв от родной почвы стал обеднять представления писателя о том, что творится в США. В. В. Брукс цитирует, например, письмо Джеймса его другу Хоуэллсу, написанное в 1890 г., в котором содержится признание, что теперь «в некоторых отношениях» он знает Англию «лучше всего»[116], а поэтому будет отныне вынужден посвящать свои книги прежде всего английской действительности.

Надо снова подчеркнуть, что и на этот раз Брукса волновала не только судьба писателя, о котором рассказывается в его книге. Критик вообще был обеспокоен склонностью американских литераторов, художников, особенно заметно сказавшейся после первой мировой войны, чрезвычайно долго жить во Франции, в Италии и в других европейских странах. Разделяя неудовлетворенность людей искусства условиями их труда на родине, Брукс все же не мог согласиться с позицией «эскепизма», «бегства» американцев в Европу. Эта позиция казалась ему крайне опасной — во всяком случае для судеб литературы.

Именно данная мысль и определила характер и тональность работы Брукса о Генри Джеймсе. Ведь «Паломничество Генри Джеймса» — не развернутая монография о творчестве крупного и чрезвычайно плодовитого американского прозаика. Книга Брукса посвящена только одной проблеме — воздействию эмиграции из США на Джеймса как на художника.

В подтверждение своего тезиса, что отрыв от родной почвы нанес дарованию писателя большой ущерб, критик приводит самые разнообразные аргументы. Особенно пострадало, по Бруксу, творчество Джеймса в конце жизни, когда его воспоминания об Америке поблекли, да и уменьшилась способность писателя показывать английскую жизнь глазами американца, между тем как англичанином он так и не сделался. Романист стал как бы человеком без родины. Творческий кризис, испытанный Джеймсом, проявлял себя с конца XIX в., в частности, в том, что он все чаще ставил перед собою задачи формалистического толка, что его все меньше интересовали люди, характеры, а все больше — ситуации, что он временами старался не столько отразить жизнь, сколько продемонстрировать свои таланты писателя-виртуоза. В результате возникла так называемая «поздняя манера» Джеймса, которая пользуется большой симпатией критиков-формалистов, но говорит об известном оскудении творчества американского прозаика.

[116] *V. W. Brooks. The Pilgrimage of Henry James. N. Y., Dutton, 1925, p. 118.*

Вот уже четыре десятилетия, как книга Брукса подвергается нападкам со стороны множества «джеймсистов» и историков американской литературной критики — эти нападки в последние годы стали даже принимать еще более резкий характер. Так, Зейбл отмечает — и, конечно, не без основания,— что в «Паломничестве Генри Джеймса» не оценены по достоинству присущие писателю самокритика и тяга к иронии. Это, а также джеймсовское «ощущение катастрофы,— продолжает Зейбл,— охватившей европейские моральные устои, характерная для писателя способность скептически глядеть на жизнь со стороны, его неуничтожимая верность Америке упрощаются или вовсе игнорируются...» [117].

Конечно, в «Паломничестве Генри Джеймса» нет исчерпывающего анализа творчества Джеймса. Но при всех недостатках книги Брукса одно ее достоинство неоспоримо — критик обнаружил ахиллесову пяту писателя. В этом отношении его труд сохраняет свою ценность по сей день. Да и в конкретных суждениях о романах Генри Джеймса Брукс проявляет немало проницательности.

Отметим, что в этой книге критик отдает должное мастерству писателя в гораздо большей степени, чем в «Мучительном испытании Марка Твена». Он проявляет меньше горячности, «импульсивности» (Брукс сослался как-то на мнение одного из своих друзей, что он — «самый импульсивный человек на свете» [118]).

Примечательно вместе с тем, что мысль, лежащая в основе работы о Твене, получила в новой книге дополнительное подтверждение. Ведь Джеймс, исходя из личного опыта и опыта хорошо знакомых ему людей, тоже пришел к выводу, отмечает Брукс, что «для американского художника атмосфера Америки была пагубна — беды ожидали его со всех сторон». До конца дней Джеймса его собственная родина означала для него, говорит критик, «неудачу и уничтожение (таланта.— *М. М.*). Это была мрачная страна, зловещая страна, где почва представляла собой зыбучий песок, где... люди превратились в машины...» [119].

В чем же причина этого? Ответ очевиден — Америка, которую знал Генри Джеймс, была страной, где торжествовали «принципы» дельцов. «То, что раскрывалось перед его глазами, отнюдь не могло внушить радостного чувства. Эпоха веры пришла к концу, началась эпоха бизнеса» [120].

Ван Вик Брукс тепло говорит о многих книгах Джеймса. Роман «Бостонцы» назван прекрасным произведением, поскольку

[117] *«Literary Opinion in America», p. 18.*
[118] *V. W. Brooks. Opinions of Oliver Allston, p. 27.*
[119] *V. W. Brooks.. The Pilgrimage of Henry James, p. 29.*
[120] *Там же, стр. 34.*

в нем возникает образ эпохи, которая пришла на смену героическому веку, то есть периоду аболиционизма и Гражданской войны. Высокого мнения критик и о романе Джеймса «Вашингтон-сквер», в котором, как и в «Бостонцах», дана «блестящая» картина жизни в одном из городов США (на этот раз — в Нью-Йорке). Писатель, говорит Брукс, «знал свою Америку, понимал ее гораздо глубже, нежели представлял себе сам. ...Да, Америка была его миром, плотью от плоти его...» [121].

Можно было бы сослаться и на лестные суждения автора о ряде других книг Джеймса, посвященных родной стране. Впрочем, автор «Паломничества» одобрительно говорит также и о многих образах в романах Джеймса о Европе. Некоторые характеры удались писателю, подчеркивает в связи с этим Брукс, именно потому, что в пору их создания он воспринимал европейские страны глазами американца.

Критик не устает подчеркивать, что Джеймс был способен создавать — и действительно создавал — образы людей, в которых гармонически сочетается неповторимо индивидуальное и общее, конкретное и типическое, и это образы сугубо национальные. Таков прежде всего образ Дэзи Миллер в знаменитой повести того же названия.

По убеждению критика, Джеймс был первым романистом, которого можно назвать «специфически характерным для современной Америки,— первым, кто бросил вызов инстинкту стадности, вскрыл неудовлетворительность нашей социальной жизни, показал страдания в высшей степени индивидуализированной человеческой личности в примитивном обществе» [122]. Ведь Джеймс по самой природе своей — «социальный критик, сатирик в духе столь любимых им Теккерея, Бальзака и Тургенева» [123].

Однако с годами, показывает автор дальше, отрыв от родины начал сказываться на творчестве Джеймса все более печальным образом. Критик-демократ исходит из непреложного убеждения, что великий писатель — это голос своего народа. Подтверждением этого, говорит он, служит любой крупный европейский романист. Небезынтересно, что Брукс опирается на Тургенева, писателя, близость которого русскому народу и нерасторжимая связь с Россией (несмотря на то, что он подолгу жил за границей) не раз вставали перед самим Джеймсом как пример, достойный подражания, а то и как укор.

Автор книги ссылается, в частности, на высказывание Ренана (в его речи памяти Тургенева): «Молчаливый дух коллективных масс — вот источник всего великого» [124]. Отрыв Джеймса от американской действительности означал, дает понять Брукс, и отрыв

[121] *V. W. Brooks. The Pilgrimage of Henry James, стр. 42.*
[122] *Там же, стр. 104.*
[123] *Там же, стр. 102.*
[124] *Там же, стр. 51.*

от народа. В книге цитируются высказывания самого Джеймса о том, что в условиях жизни вне Америки его творческие перспективы стали узкими.

Автор упорно пытается разобраться в том, что это значит на деле. Цитируя письмо Джеймса Стивенсону, в котором говорится: «Я вижу, что форма возникает передо мной, точно царство, которое предстоит покорить», Брукс высказывает убеждение, что прозаик не обращался бы с такою настойчивостью к проблемам формы, «если бы тяга к форме не вытеснила из его сознания тяги к характерам» [125]. Было время, продолжает критик, когда Джеймс всегда начинал с «человека», с характеров. Позднее его начали привлекать сами по себе композиционные трудности. В одном письме Джеймса Хоуэллсу говорится: «...на самом деле в конечном счете меня интересуют только трудности». И Брукс задает грустный вопрос: «Только трудности, а не жизнь, которую он стремился изобразить?» [126]

Даже в поздний период творчества Джеймс временами создавал интересные произведения, в которых находила отклик, в частности, столь волновавшая его тема трагедии человека искусства в собственническом обществе. И Брукс признает, что писатель выпукло показал «безрадостность жизни художника, поверившего было в достоинства высшего света (в европейских странах.— *М. М.*), но убедившегося, что этот свет столь же туп, беден духовным содержанием и своекорыстен, как и тот другой мир (то есть буржуазная Америка.— *М. М.*), на который аристократы глядят с таким презрением» [127].

Итак, критик избегает крайних суждений (в книге о Твене их немало), но не раз говорит о том, насколько обедняла творчество Джеймса возникшая у него в старости страсть к холодной, «головной» работе над формой, как вредило ему увлечение «геометрией» искусства за счет души, за счет анализа человеческих характеров. В подобном искусстве, читаем мы, любая изощренность обработки не может скрыть бедности материала. Здесь царит «эстетическая химия». Критику не по сердцу и формалистические тенденции в литературно-критических суждениях Джеймса. С неодобрением приводит он высказывания писателя, в которых принижается, например, ценность творчества Толстого, который якобы не владел даром композиции.

Трудно вполне согласиться с Бруксом там, где он чрезмерно подчеркивает связь между личной трагедией Джеймса, не получившего и в конце жизни того признания, о котором он мечтал, и его неоднократными обращениями как раз в ту пору к теме враждебности искусству буржуазно-аристократического общест-

[125] *Там же, стр. 123.*
[126] *Там же. стр. 128.*
[127] *Там же, стр. 147.*

ва. В ряде случаев критик оставался глухим к ироническому подтексту тех или иных эпизодов в произведениях Джеймса. Нельзя не отметить и не вполне оправданной склонности Брукса выпячивать чисто биографические моменты в связи с мрачной окраской некоторых поздних сочинений Джеймса.

Однако все эти и другие уязвимые стороны книги не уничтожают ценности основной мысли Брукса насчет пагубной роли, которую сыграла в поздней творческой жизни Джеймса затянувшаяся эмиграция из Америки. Остается в силе также и сквозящее между строк предупреждение критика насчет опасностей, которыми грозит и молодым писателям США потеря связей с родиной.

Отметим, что бруксовское критическое восприятие творчества позднего Джеймса разделялось и некоторыми видными американскими писателями. Особенно интересны суждения Эдит Уортон, которую считают ученицей и чуть ли не главной последовательницей Джеймса. Американский прозаик и критик Луис Очинклосс, автор недавно опубликованной работы об Эдит Уортон, говорит, что «она и Джеймс, хотя и находились в дружественных отношениях, никогда не ценили лучшего в творчестве друг друга». Во всяком случае, свидетельствует Очинклосс, Уортон «испытывала недоверие ко всему тому, что было характерно для него (Джеймса.— *М. М.*) как для художника в последние годы его жизни, чувствуя, что он все дальше и дальше отходил от «той питательной человеческой атмосферы, в которой все мы живем и движемся» [128].

В заключение сошлемся на мнение о «Паломничестве Генри Джеймса» крупного советского исследователя А. А. Елистратовой. В своей работе «Вильям Дин Гоуэлс и Генри Джеймс» она характеризует Брукса как одного «из самых нелицеприятных критиков Джеймса в США» [129]. А. А. Елистратова говорит также: «...Ван Вик Брукс... обратил внимание на поистине роковую роль, которую сыграла экспатриация Джеймса в его судьбе как художника; несмотря на некоторую односторонность тех или иных частных литературно-критических оценок, концепция Брукса остается в силе...» [130].

Своего рода итог того, чем памятно сравнительно раннее творчество Брукса (включая его книги о Твене и Джеймсе), представлен в статье критика «Литературная жизнь в Америке» (1927). Брукс заявляет, что история американской литературы «за последние полстолетия» содержит множество свидетельств «беспомощности ее творческого духа», неспособности писателей

[128] *«Seven Modern American Novelists». Ed. by W. V. O'Connor. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1964, p. 35.*

[129] *«Проблемы истории литературы США». М., Изд-во «Наука», 1964, стр. 254.*

[130] *Там же, стр. 236.*

«воплотить свое дарование» [131] в хороших книгах. «Хроническое состояние нашей литературы может быть охарактеризовано,— продолжает критик,— как полное молодых сил обещание, которому не суждено осуществиться» [132]. «Нужно ли называть по именам писателей,— читаем мы дальше,— а ведь им нет числа, которые замолкли, превратились в пустопорожних эксцентриков или же сделались своего рода машинами?... Нужно ли перечислять прозаиков, не сумевших вырасти, оставшихся не по возрасту увядшими семнадцатилетними мальчиками?» [133]

Нет, конечно, необходимости доказывать, что отнюдь не вся американская литература конца XIX и начала XX столетия говорила о «беспомощности ее творческого духа». Твен, Норрис, Крейн, Лондон или Драйзер — это, конечно, величины мирового значения. И Брукс понимал это. Он, несомненно, чувствовал и то, что на рубеже второго и третьего десятилетий XX в. в литературе США наметились дальнейшие многообещающие сдвиги. Синклер Льюис и Шервуд Андерсон, например, были личными друзьями критика. Но он считал своим святым долгом обратить внимание соотечественников на огромные трудности, которые приходилось преодолевать молодым — и не только молодым — писателям в собственническом обществе, на серьезнейшие потери, которыми было отмечено движение американской литературы. Брукс бил в набат в надежде уничтожить заслоны, которые «долларовая» цивилизация ставила на пути развития в США действительно полнокровной и смелой литературы критического реализма.

Удивительно ли, что уже в 20-е годы произведения Брукса вызывали в реакционных кругах США нескрываемую ярость. С годами ярость эта возрастала. Уже упоминалось о том, с какой злобой говорил о Бруксе Де Вото в своей «Америке Марка Твена». Еще резче он высказывается в книге «Литературное заблуждение» (1944), как бы возлагая на Брукса вину за все то нелестное, что сказали американские писатели о буржуазной действительности США в 20-е и 30-е годы. Де Вото прямо декларирует, что В. В. Брукс «в какой-то мере породил» [134] американскую литературу 20-х годов, что «основной поток американской литературы 20 годов XX столетия принял на вооружение открытия мистера Брукса... и его метод... полностью, с энтузиазмом...» [135], что «писатели заняли как раз тот плацдарм, который был избран для них мистером Бруксом» [136].

[131] *«American Literary Criticism. 1900—1950». Ed. by Ch. I. Glicksberg. N. Y., Hendricks House, 1951, p. 146.*

[132] *Там же, стр. 147.*

[133] *Там же, стр. 148.*

[134] *B. De Voto. The Literary Fallacy. Boston, Little, Brown, 1944, p. 27.*

[135] *Там же, стр. 44.*

[136] *Там же, стр. 103.*

Несмотря на критику некоторых трудов Брукса, Маттиссен гневно оспорил Де Вото. Он отверг тезис, что будто бы под влиянием книг В. В. Брукса «поколение 20-х годов прониклось ощущением бесперспективности возможностей, открывающихся перед Америкой. Напротив, книги эти,— подчеркивает критик,— послужили для молодых писателей того времени призывом к укреплению своих сил» [137]. В словах этих заключена большая и неоспоримая правда. Да и Зейбл, например, не отрицает значения того «бунта критиков — под водительством Борна, Брукса, Менкена и Мамфорда,— который имел место между 1914 и 1920 гг.» [138]. Этот бунт, говорит видный историк литературной критики США, призывал американских писателей к «зрелости». Надо думать, что в том важнейшем и плодотворнейшем процессе «созревания» литературы США, который развернулся в 20-е годы, огромную роль сыграли не только книга Брукса «Америка на пороге зрелости», но и его работы о Твене и Джеймсе.

7

В той самой статье, в которой Маттиссен горячо защищает раннего Брукса от нападок Де Вото, есть, однако, нечто неожиданное. «...Ныне,— говорит Маттиссен,— сам Брукс как будто соглашается с Де Вото». Бросая Бруксу столь тяжкое обвинение, критик имел в виду прежде всего один из томов его пенталогии («Мир Вашингтона Ирвинга»). В этой книге, по мнению Маттиссена, и запечатлено желание Брукса приукрасить Соединенные Штаты. Критик, «видимо, чувствует,— не без иронии говорит Маттиссен,— что теперь (этот том появился во время второй мировой войны.— *М. М.*) мы больше всего нуждаемся в восстановлении веры в самих себя. Может быть, он и прав. Однако есть основания утверждать, что из этой войны мы выйдем наиболее самоуверенной страной мира, страной, убежденной в превосходстве своего образа жизни, и что теперь нам больше всего нужно противоядие, которое помогло бы вырвать нас из круга самодовольных и пустых мечтаний об «американском веке» [139].

Предвидение Маттиссена насчет послевоенной Америки оправдалось. Но действительно ли Брукс перешел в своей пенталогии на позиции Де Вото? Действительно ли он стал с 30-х годов консерватором, готовым ублажать реакцию? Думается, что это не так, несмотря на слабые стороны «Создателей и открывателей».

Основная направленность книги Де Вото — стремление реабилитировать капиталистическое общество США, империализм,

[137] *F. O. Matthiessen. The Responsibilities of the Critic, p. 238.*
[138] *«Literary Opinion in America», p. XVII.*
[139] *F. O. Matthiessen. The Responsibilities of the Critic, p. 238.*

буржуазные идеи и буржуазную практику, которые в годы между двумя мировыми войнами составляли главный объект критики американских реалистов.

Между Бруксом и Де Вото — принципиальное различие. И этого утверждения не может поколебать то обстоятельство, что иные поздние работы В. В. Брукса содержат декларации, которые вызывают недоумение и даже протест, что иные из этих деклараций как будто чем-то напоминают Де Вото. Критик порой находился в плену весьма противоречивых чувств, в его идейных позициях намечались опасные тенденции в связи с неприязнью к коммунистам. Но все же в основе пенталогии Брукса и других его книг, созданных в 40-е и 50-е годы, лежит гуманистическое начало, тесно связанное с недовольством собственническим обществом.

Первые два (по времени их написания) тома «Создателей и открывателей» возникли в годы, когда Брукс деятельно помогал организовывать силы американских писателей для отпора фашистам. Книги эти были посвящены главным образом литературным движениям XIX в. в новоанглийских штатах. Здесь уже нет былого отрицательного отношения к романтикам. Критик делает акцент на гуманистическом содержании творчества десятков литераторов Нью-Йорка, Бостона и других городов США в прошлом столетии.

Напомним, что особенно бурный расцвет американской культуры в XIX в. совпал с кануном Гражданской войны, когда в жизни лучших литераторов США огромную роль стали играть аболиционистские, утопические и антибуржуазные мотивы, сочувствие революционным задачам европейских народов. И Брукс своими книгами «Расцвет Новой Англии» и «Новая Англия, бабье лето» помогал современным писателям (хотя далеко не все осознавали это в пору появления ранних томов пенталогии) найти в историческом прошлом американской литературы глубокие демократические корни.

В трудах Брукса проявил себя с новой силой выдающийся художественный талант критика, позволявший ему создавать запоминающиеся описания и образы, делать писателей прошлого как бы нашими современниками. Автор «Расцвета Новой Англии» так характеризует, например, положение в Бостоне писателей, выступавших против рабства незадолго до Гражданской войны: литератор мог «пользоваться популярностью», однако стоило ему «выступить в печати с защитой рабов, как слава таяла, словно свеча... никто не хотел покупать его новую книгу, а некий известный юрист демонстративно выбрасывал такого рода брошюрку на улицу, взяв ее кончиками щипцов» [140]. Рассказав о

[140] *В. В. Брукс. Писатель и американская жизнь, т. I. М., «Прогресс», 1967, стр. 289—290.*

смерти Торо, автор продолжает: «Лесные ложбины и тропы осиротели, воробьи затянули грустные песни. Просто не верилось, чтобы Генри Торо канул в никуда, оторвался от природы: ему назначено стать мшистой глыбой камня или, положим, зеленым побегом, унизанным листочками» [141].

В этой статье целесообразно подробнее всего коснуться тех частей пенталогии, которые были созданы уже в 40-е годы или позднее. В них яснее определились противоречия в восприятии критиком современности, к тому же последние тома — особенно «Годы уверенности» — это, пожалуй, вершина «Создателей и открывателей». Но необходимо остановиться и на других произведениях Брукса 40-х и 50-х годов, соблюдая хронологическую последовательность.

Небольшая книжка «О современной литературе» (1941) содержит текст лекции, которую Брукс прочитал в конце предыдущего года. Выступление критика было вызвано потребностью сказать о грозной тенденции, наметившейся, по его убеждению, в отечественной литературе,— тенденции к отходу от традиций гуманизма.

Признавая, что никогда еще «американские писатели не пользовались таким влиянием» [142], как в конце 30-х годов, лектор с тревогой декларирует, что в современной литературе США (а также и Англии) «царит отчаяние. Похоже на то,— продолжает он,— что наши писатели буквально погрязли в отчаянии, которое им кажется велением судьбы. Самые сильные художники слова — от Джеймса Джойса и до Хемингуэя, от Элиота, автора «Бесплодной земли», и до Юджина О'Нила, а также Теодора Драйзера, как будто стремятся доказать, что жизнь — это совершенно лишенный света маленький безысходный тупичок... те, кто определяет движение современной мысли, почти целиком настроены разрушительно; даже тогда,—а таких случаев немало,— когда писатели борются за социальную справедливость, они все же показывают жизнь такой, что за нее едва ли стоит бороться. В тональности их произведений чувствуются цинизм, беспросветность, жестокость, озлобленность, и жизнь представляется им бессмысленной, мрачной и пустой... О чем говорят книги наших романистов, как не о том, что ничего хорошего на свете нет, что реально лишь уродливое, извращенное, изломанное?» [143]

Читая эти строки, нельзя, конечно, избежать чувства удивления. Ведь как раз в 30-х годах в творчестве многих писателей США (в том числе и упомянутых Драйзера и Хемингуэя) появилась тенденция смотреть на будущее с надеждой, вера в прогрессивные силы общества.

[141] *В. В. Брукс. Писатель и американская жизнь, т. I. М., «Прогресс», 1967, стр. 367.*
[142] *V. W. Brooks. On Literature Today. N. Y., Dutton, 1941, p. 11.*
[143] *Там же, стр. 14—15.*

Напомним, что Драйзер уже был тогда автором «Трагической Америки» и многих других публицистических работ, пафос которых — в призыве к созданию более счастливой Америки; что во второй половине 30-х годов Хемингуэй создал немало произведений, проникнутых сознанием, что человек — хозяин своего будущего. Даже роман «По ком звонит колокол», несмотря на трагизм многих его страниц, завершается знаменательными словами Джордана: «Мир — хорошее место, и за него стоит драться, и очень не хочется его покидать» [144], а незадолго до опубликования книжки Брукса появился и другой великолепный роман — Стейнбека, идея которого выражена в восклицании героини: «Мы народ... мы живые. Нас не уничтожишь. Мы народ — мы живем и живем» [145]. Такова же настроенность произведений 30-х годов К. Сэндберга, Т. Вулфа, А. Мальца и ряда других писателей. Можно ли говорить, что авторы подобных книг считали реальным «лишь уродливое, извращенное, изломанное»?

Добавим, что при всем отличии американской литературы 20-х годов от литературы конца 30-х, неверно было бы думать, что лучшие критические реалисты США и первого послевоенного десятилетия (мы уже не говорим об авторах «Десяти дней, которые потрясли мир» или «Джимми Хиггинса») целиком находились в плену цинизма и беспросветности. Ведь пером и Драйзера, и Андерсона, и Хемингуэя, и Фицджеральда, например, даже в 20-е годы водили любовь к людям, боль за них, ощущение антигуманности существующих в собственническом мире общественных устоев, тоска по иным, более человечным порядкам. Разве можно сказать, что Хемингуэй, нарисовавший в романе «Прощай, оружие!» любовь трагическую, но прекрасную, полагал, будто «ничего хорошего на свете нет»?!

Категоричность утверждений Брукса была неоправданной. Видимо, это частично объяснялось тем, что сам критик испытывал тогда кризисные настроения. В брошюре «О современной литературе» не проявилось с должной глубиной и ясностью то, что можно назвать духом передовой американской литературы 30-х годов. Брукс был предельно несправедлив по отношению к ряду писателей.

И все же во многом автор книжки «О современной литературе» был прав. Оставаясь верным гуманизму, он выражал тревогу в связи с явлениями дегуманизации в известной части литературы США. Брукс проявил большое чутье — он раньше других уловил в американской литературе безрадостные тенденции, которые в полной мере проявили себя лишь позднее.

Автор лекции справедливо считает, что «господствующим настроением на протяжении всей истории литературы» было

[144] *E. Hemingway. For Whom the Bells Tolls. N. Y., Overseas, 1940, p. 466.*
[145] *Джон Стейнбек. Гроздья гнева. М., Гослитиздат, 1957, стр. 334.*

«настроение здоровья, воли, мужества, веры в человеческую природу». Это верно в отношении творчества и Гомера и Уитмена. Вера «в достоинство человеческой природы» живет, по словам Брукса, и в книгах некоторых современных американских литераторов, в частности Р. Фроста. Однако, продолжает он, «не таково было настроение в последние два десятилетия» [146]. Что же, реальные причины печалиться по поводу тональности изображения человека в иных романах У. Фолкнера, Дос Пассоса или, скажем, Дж. Фарелла у Брукса, несомненно, имелись. И всем проповедникам отчаяния, всем, кто готов был отказаться от подлинно гуманистического представления о людях, Брукс противопоставил «старых новоанглийских писателей». Тем самым критик подтвердил, что литераторы, которым главным образом и были посвящены тома пенталогии, написанные в 30-е годы, именно тем были дороги ему, что — при всех своих слабостях — они оставались гуманистами.

В лекции Брукса поставлен мучительный вопрос: почему столь многие американские писатели «видят в жизни только уродливое? Почему они столь циничны и полны фатализма?» [147] Ответ автора сводится к тому, что состояние мира после первой мировой войны и в ожидании следующей всемирной схватки не содействовало оптимизму. «Тридцать лет тому назад, когда я начал писать,— говорит критик,— нам казалось, что будущее богато вдохновляющими и исполненными надежд перспективами... Человечество шествовало вперед, и единственный вопрос заключался в том, каким именно способом оно добьется своих целей... первая мировая война зачеркнула эти счастливые перспективы» [148].

В словах Брукса запечатлена, конечно, ограниченность буржуазного демократа, не сумевшего осознать величие Октябрьской революции, которая произошла в конце первой мировой войны и как раз и открыла перед человечеством невиданные перспективы. Вместе с тем отдадим должное критику за то, что он ясно ощутил, сколь большой удар по наивным представлениям о будущем, царившим в кругах американской демократически мыслящей интеллигенции до войны 1914—1918 гг., нанесла эта страшная бойня. «Люди,— пишет он,— решили, что они обмануты. И, по мере того как зло одерживало новые победы, ими овладевало чувство, что именно это и есть единственная реальность» [149]. В результате, если «Хоуэллс, например, не решался даже смотреть на уродливые стороны жизни, то для писателей, которые пришли ему на смену, уродливое стало наваждением» [150].

[146] *W. W. Brooks. On Literature Today, p. 13.*
[147] *Там же, стр. 18.*
[148] *Там же, стр. 19.*
[149] *Там же.*
[150] *Там же, стр. 20.*

Это-то и вызывает у Брукса опасение за судьбы гуманизма в литературе США и за американскую литературу в целом. Ведь отказ от гуманизма, проницательно подмечает он, ведет к тому, что писатели «мельчают в эмоциональном отношении» [151], а в литературе и литературоведении завоевывают влияние формалистические тенденции. Необходимо добавить, что ощущение деградации гуманизма в современном обществе возникло у критика в годы, когда гитлеризм завоевывал одну позицию за другой, отравляя своим зловонным дыханием атмосферу не только в Германии.

Какие бы серьезные идейные потери ни бросались в глаза в лекции «О современной литературе», эта работа оправданно предупреждала о пагубных явлениях в творчестве американских писателей в самый канун вступления США во вторую мировую войну.

Книга «Мнения Оливера Оллстона» тоже вышла в свет в 1941 г., и в ней доминируют, пожалуй, именно слабые стороны лекции о современной литературе. Вообще в книге об Оллстоне воплощена, как нам кажется, самая низкая точка идейного движения критика за всю его долгую творческую жизнь. Литератор, который часто называл себя социалистом, теперь посвящает много страниц недобрым размышлениям о нашей стране, впервые в истории человечества начавшей строительство социализма, а заодно и о носителях социалистической идеологии — коммунистах. Иногда создавалось впечатление, что, начав свой творческий путь как соратник Борна и во всяком случае как искренний и решительный в своей враждебности капиталистической эксплуатации демократ, Брукс в конце концов перешел на позиции антикоммунизма. В своей книге Брукс позволил себе сказать даже следующее: Оллстон, мол, «противостоял почти в равной степени» [152] коммунистам и фашистам.

Но «Мнения Оливера Оллстона» не были последним словом Ван Вик Брукса. К тому же и в этой книге можно обнаружить нечто интересное, а порою и ценное.

Изображая самого себя под именем вымышленного литератора Оллстона, Брукс приводит обширные выдержки из собственных дневников и заметок. Мы узнаем, что он — человек эмоциональный, импульсивный, раздражительный, легко возбуждающийся, нестойкий (увы, сама книга подтверждает это неоднократно!). Вместе с тем автор откровенно говорит, что решительно пересмотрел свой взгляд на классиков американского романтизма, но оспаривает тех критиков (имеются в виду, в частности, некоторые американские литераторы, называвшие себя тогда

[151] *Там же, стр. 25.*
[152] *V. W. Brooks. Opinions of Oliver Allston, p. 125.*

марксистами), которые стали называть его изменником по отношению к самому себе и к ним.

Нельзя не отметить, что спор Брукса с левыми литературными кругами во многом явился следствием ошибочного представления критика о марксизме как о философии, которая якобы считает человека просто машиной, лишенной воли и самостоятельного значения, машиной, все действия которой полностью определяются заранее заданными экономическими обстоятельствами. Брукс не понимал, что для подлинных марксистов в центре всего стоит «действительный, живой человек». Как известно, классики марксизма решительно отрицали, что история просто «пользуется человеком как средством для достижения *своих* целей. История — *не что иное*, как деятельность преследующего свои цели человека» [153].

Называя себя социалистом, Брукс-Оллстон связывал свои взгляды главным образом с именем Джефферсона («... он голосовал за Т. Джефферсона и его наследников и правопреемников, которых он обычно обнаруживал в социалистической партии» [154]). Вместе с тем в «Мнениях» снова выражена враждебность капитализму как морально обанкротившейся системе. Автору не по душе всемогущий доллар; существующая социальная система, считает он, делает людей тупыми, сводит на нет их личные способности, задерживает развитие их умов, а чувства лишает силы.

Порою книга «Мнения Оливера Оллстона» повторяет лекцию «О современной литературе». Но здесь возникает также нечто новое и важное — Брукса начинают особенно сильно беспокоить философские взгляды виднейших поэтов: Томаса Элиота и Эзры Паунда, которые уже тогда оказывали немалое влияние на литературоведов из школы «новых критиков». Оказывается, что именно здесь Оллстон видит главную угрозу гуманизму в литературе. Ведь, по мнению Паунда, жизнь отвратительна, а люди низменны, и исправить это невозможно. Элиот тоже отрицал положительное начало в человеке, рассматривая, например, человеческую доброту как «миф». Бросая вызов всем этим проповедникам идеи извечности и неодолимости зла, Брукс опирался на Горького.

Спор с писателями, потерявшими веру в прогресс, исходящими из того, что человек со времени средневековья безостановочно деградирует, что история — это движение по нисходящей, а человек — просто белка в колесе, все чаще и чаще сочетается в книге Брукса с протестом против формалистической критики.

Оллстон решительно отвергает утверждения Элиота, что Мильтон «неудовлетворителен», что «Гамлет» — художественная неудача, Байрон — неинтересен, а в таланте Диккенса есть

[153] *К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 2. М., 1955 стр. 102.*
[154] *V. W. Brooks. Opinions of Oliver Allston, p. 113.*

нечто «упадочническое». Хотя Элиот выступает как борец за традиции, Оллстон настаивает на том, что на самом деле Элиот — разрушитель традиций. Ведь Элиоту чуждо понимание традиций как суммы всего того, что человечество сохранило живым во имя своего движения вперед и совершенствования; англо-американский поэт и критик, подчеркивает Брукс, отрицает величие американской и французской революций, а идеи гуманизма объявляет лишенными смысла, бесполезными для человечества.

Пафос томов пенталогии Брукса: «Мир Вашингтона Ирвинга» и «Времена Мелвилла и Уитмена», как и можно было ожидать,— выявление новых свидетельств богатства гуманистических традиций в американской литературе XIX столетия, традиций, которые могут служить опорой для современных писателей.

Впрочем, значение этих работ как исследования литературного процесса в США несколько ограниченно. Брукс не дает достаточно ясного представления о борьбе направлений в американской литературе и о соотношении этой борьбы с общественными движениями, с ходом исторического развития. Он уделяет мало внимания вопросам художественной формы.

Характеризуя крупнейшего из ранних американских романтиков — Джеймса Фенимора Купера, Брукс, хотя и высоко оценивает его пенталогию, посвященную Кожаному чулку, не раскрывает истинного значения этих книг как исторических романов. А ведь изображая жизнь благородных индейцев и их белых друзей, столь же высоких душою, но борющихся, как и они, за исторически обреченное дело, замечательный романист, сам не вполне сознавая, помогал читателю распознать противоречивую сущность прогресса в условиях классового общества.

Другой великий американский писатель, Уитмен,— важнейший «персонаж» тома, в названии которого запечатлено его имя, тоже показан сочувственно, но несколько поверхностно. Брукс следует по стопам некоторых современных ему исследователей творчества поэта (Холлоуэя, Арвина и др.), пересказывая их суждения (порой сомнительные). Подобно многим другим американским уитменоведам, критик не осознал глубочайшей связи творчества «доброго седого поэта» с американским аболиционистским движением кануна Гражданской войны.

Можно было бы предъявить автору пенталогии немало других претензий. Но с годами становится все очевиднее и ценность этих книг. В центре своего большого труда Брукс поставил не столько литературу, сколько ее творцов (полное название пенталогии звучит: «Создатели и открыватели, история писателя в Америке»). И, рассматривая проблему традиций в американской литературе, критик вводит в свои книги множество сведений о жизни и творчестве сотен американских литераторов и людей искусства, которых успели позабыть, но которые сыграли свою

роль в создании в литературе США — в противовес реакционным литераторам — традиций свободолюбия и демократизма.

Каковы бы ни были недостатки обширных глав, посвященных Куперу, например, их привлекательность определяется даже не только богатством материала, яркой повествовательной манерой автора и отдельными наблюдениями над художественной спецификой куперовского творчества. Чрезвычайно важно то, что автор «Создателей и открывателей» сумел выявить мощное демократическое начало в прозе сугубо противоречивого художника слова, которого многие американские исследователи рисовали прежде всего как помещика-аристократа. Маттиссен отдал должное Бруксу за то, в частности, что он сумел подметить, насколько больше в куперовских героях из гущи народа «жизненной энергии», нежели в изображенных им аристократах, что «доказывает, на чьей стороне был его талант» [155]. Брукс подробно останавливается и на том, что в годы жизни за пределами США Купер сделался горячим и боевым поборником республиканских идей, его влекло в революционную Францию, он поддерживал передовых поляков.

Рассказывая о симпатиях Эдгара По к делу освобождения Польши (поэт даже собирался «отправиться в Париж, чтобы вступить в польскую армию»), критик перебрасывает мостик от свободолюбивых устремлений американских писателей прошлого к современности. По его мысли, поляки 30-х годов XIX в. были для американских писателей и людей искусства «тем же самым, чем стали защитники испанской республики в 1937 г.» [156]. Брукс настаивает, что живое сочувствие демократии — важнейшая и лучшая традиция американской литературы.

Не следует думать, что критик грешит против правды, приукрашивая писателей прошлого. Он отмечает, например, что тот же Купер в «Краснокожих» выступал на стороне лендлордов. Но, чувствуется, Бруксу радостнее всего было писать о том, как один из основоположников американской литературы «создал тысячи страниц, в которых наносятся удары по монархизму и олигархии, по наследственной аристократии, привилегиям и сосредоточению власти в одних руках...» [157].

Весьма интересно сопоставить трактовку облика Марка Твена и его творчества в «Мучительном испытании Марка Твена» и во «Временах Мелвилла и Уитмена». Брукс теперь куда более высоко оценивает писателя. Новацией является большое внимание к проблеме воздействия на Твена американского фольклора. Мы читаем о «горячем сочувствии» юмориста угнетенным, о его «гуманистических чувствах и ненависти к политической коррупции» [158].

[155] *F. O. Matthiessen. The Responsibilities of the Critic, p. 237.*
[156] *V. W. Brooks. The World of Washington Irving. N. Y., Dutton, 1944, p. 261.*
[157] *Там же стр. 331.*
[158] *V. W. Brooks. The Times of Melville and Whitman. N. Y., Dutton, 1947, p. 286.*

Брукс, естественно, останавливается на влиянии «коммерческой» Америки на великого писателя. Правда, он повторяет едва ли справедливую мысль, что побудительные мотивы, заставлявшие Твена отдаваться творчеству, «редко были мотивами, присущими художнику, чья основная забота — писать хорошо»[159], каково бы ни было вознаграждение за его труд. Нельзя согласиться также с тем, например, что в книге «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» писатель выступал как поборник «позолоченного века». Но многие замечания Брукса о мучительных сторонах жизни Твена во враждебной ему — в ряде отношений — среде вполне обоснованны.

В одной из глав «Мнений Оливера Оллстона» с явной грустью говорится о том, что Оллстона иногда называют не литературоведом, не критиком, а «ученым рассказчиком»[160]. Что ж, действительно, Брукс — на редкость талантливый «рассказчик». Под его пером история страны и литературы заиграла свежими красками. Выразительно запечатлен во «Временах Мелвилла и Уитмена» образ «Дяди Дениела», например,— капиталиста Дрю. Этот типичный делец «позолоченного века» «прославился» тем, что, торгуя скотом, кормил быков солью, чтобы они много пили и весили побольше. О Мелвилле той поры, когда отсутствие интереса к его творчеству заставило писателя отказаться от работы над романами, Брукс говорит, что он «просто, так сказать, ушел в подполье и стал жить тайной жизнью, как и другие творческие люди нового поколения — как поэтесса Эмили Диккинсон, например...» Романист начал «писать „стишки" (как он назвал их в письме к своему брату)... и на протяжении более чем тридцати лет это было все, что он писал, ...хотя лишь ничтожная кучка читателей знала, что такие стихи существуют на свете»[161]. Здесь снова возникает характерный для Брукса мотив: трагизм творческой жизни лучших деятелей культуры в стране, поглощенной жаждой стяжательства.

Итак, и тома «Создателей и открывателей» воюют за настоящее и будущее американской литературы, за то, чтобы эта литература росла без помех и служила народу, а не верхам общества. Новая же книга В. В. Брукса, созданная на рубеже 40-х и 50-х годов и сдержанно озаглавленная «Писатель в Америке», представляла собой откровенный вызов растущей реакции в литературной жизни США.

[159] *Там же, стр. 453.*
[160] *V. W. Brooks. Opinions of Oliver Allston, p. 167.*
[161] *V. W. Brooks. The Times of Melville and Whitman, p 248.*

8

Во вводной заметке к этой работе Брукс указывает, что первоначально он хотел только объяснить причины создания «Создателей и открывателей». Однако, продолжает автор, он вскоре обнаружил, что должен также определить свою философию как жизни, так и литературы. В центре «Писателя в Америке» — «новая критика», причем автор рассматривает это течение не только в ряду явлений литературы, но и в непосредственной связи с некоторыми важнейшими социальными и философскими проблемами современности.

Сразу же обнаруживая полемическое острие своего труда, Брукс говорит, что, когда он начинал работу над «Создателями и открывателями», то слышал, что «подлинная история литературы — это история литературных форм». С этим критик не может согласиться, ибо история литературы, ограничивающаяся рассмотрением «форм», утвердила бы «ошибочное представление, будто книги порождают другие книги при посредстве своего рода непорочного зачатия. На самом деле книги порождаются людьми, люди — жизнью... в любом описании литературных явлений и сил едва ли можно отказаться от элементов социальной истории» [162]. Брукс декларирует дальше, что начал создавать свою пенталогию «в надежде соединить литературную современность с прошлым» [163] и рассеять тьму, которая окружает вопрос: «кто есть кто» в мире американских идей и талантов.

Обращаясь к «новым критикам», считающим, что смысл литературно-критической деятельности заключается в «пристальном прочтении» художественных текстов, автор «Писателя в Америке» подчеркивает, что он отнюдь не собирается отрицать ценность изучения литературной «техники». Однако критик против «прочтения» столь «пристального», что за деревьями уже не видно леса, а за листьями — деревьев.

В засилии «новых критиков» Брукс видит важный симптом спада литературной жизни США после второй мировой войны, спада, затронувшего не только критику, но и художественную литературу. Возросшую тягу к формалистическим изысканиям автор объясняет, в частности, стремлением литераторов убежать от жизни. Имея в виду, конечно, не только угрозу атомной войны, но и нарастание в США маккартистских тенденций, критик с горечью пишет: «Вполне естественно, что литераторы убегают от жизни в такое время, как наше, когда мир столь же насыщен ужасами, как океан в эпоху колумбовых путешествий. И столь же естественно, что они пытаются укрыться — и не только из материальных соображений — в «зонах безопасности», которыми

[162] *V. W. Brooks. The Writer in America, p. 1—2.*
[163] *Там же, стр. 46.*

стали ныне кафедры английского языка и литературы. Ибо университеты нашего времени превратились в то, чем были монастыри в мрачном и опасном мире раннего средневековья... Возникшая неуверенность в заработке, страх перед атомной войной и — в лучшем случае — опасение мучительной зависимости от сил бюрократии заставляют рассматривать укромный уголок, посвященный научным изысканиям, ...как некий островок спасения» [164].

И именно «новые критики» настойчивее всего рекомендуют писателям отрешиться от забот и проблем реального мира. Так, Рэнсом декларирует, что современный поэт отказывается от всякой социальной ответственности, что, поскольку дело касается его профессии, поэта нисколько не волнуют проблемы морали, бог, родина.

Брукс вскрывает философскую подоплеку упадочнических взглядов «новых критиков». Он часто останавливается на том, что Элиот и его единомышленники исходят из идеи «первородного греха», из убеждения, что людям по самой природе их свойственна неодолимая склонность творить зло. Связывая позиции «новых критиков» с воззрениями наиболее модных в последние десятилетия в США (и вообще в «западном» мире) философов, автор отмечает, что тенденция рассматривать человека как неисправимо порочное существо получила широкое развитие уже после первой мировой войны, но завоевала еще больше сторонников после схватки с гитлеровской Германией. С болью критик говорит о том, что к началу 50-х годов в идеологической жизни США воцарилась чернейшая реакция, что на его родине находят поддержку доктрины, ведущие к признанию бессмысленности всех человеческих усилий, что налицо — возвращение американцев к «средневековым представлениям о человеке» [165]. Весьма проницательно Брукс подмечает, что все это связано с деятельностью «антикоммунистов».

О справедливости критики В. В. Бруксом философии «новых критиков» свидетельствует, например, книга его однофамильца Клинта Брукса, озаглавленная «Скрытый бог» (она была издана в 1964 г., то есть уже после смерти автора «Писателя в Америке»). Рассматривая, в частности, творчество Хемингуэя и Фолкнера, «новый критик» на этот раз уделяет все свое внимание не вопросам формы, а морально-идеологическому содержанию их произведений. При этом К. Брукс стремится выявить в творчестве названных и других писателей «скрытого бога».

Порою создается впечатление, будто понятием «скрытый бог» автор пользуется лишь для показа гуманистических тенденций в анализируемых книгах. Так, К. Брукс настаивает, что, несмотря на кажущееся влечение Хемингуэя ко всему жестокому, на

[164] *Там же, стр. 15.*
[165] *Там же, стр. 127.*

самом деле «в своих лучших сочинениях художник ярко рисует борьбу человека за возможность оставаться человеком в мире, который с возрастающей настойчивостью пытается превратить его в механизм, сделать просто вещью» [166]. Однако автор «Скрытого бога» — последователь определенной религиозной догмы, и в конечном счете цель его книги — показать «читателю-христианину», что эта догма господствует в творчестве ряда крупнейших современных писателей. Не удивительно поэтому, что К. Брукс рассматривает мировоззрение американских писателей вне истории, в отрыве от социальной жизни, что, он, например, характеризует взгляды Хемингуэя, выраженные в его творчестве, как совершенно неизменные и почти не внушающие надежды. Ведь якобы, по Хемингуэю, «порядок и свет» всегда исходят только от отдельного человека и нисколько не отражают внутреннего, пусть даже тайного, порядка во вселенной.

Не будем подробно останавливаться на том, что, желая утвердить идеи христианства, К. Брукс прибегает к многочисленным натяжкам и извращениям. Упомянем лишь такой, например, показательный факт: о Джордане из книги «По ком звонит колокол» сообщается, что он «вероятно, читал» [167] сочинения проповедников христианства. Политическая же сторона романа исследователя не интересует, ибо, по его мнению, она не имеет значения.

Несмотря на обеспокоенность процессами дегуманизации в современном американском обществе, К. Брукс убежден в крайней ограниченности возможностей человека, в неспособности его воздействовать на социальную жизнь. Критик грозно предупреждает: те писатели, которые проявляют себя в достаточной мере «активистами» в своем убеждении, что человек становится ныне (или вскоре станет) хозяином истории, могут вовсе выпасть из литературы.

С полной ясностью позиции автора книги «Скрытый бог» представлены в его главе о Фолкнере. К. Брукс с одобрением приводит характеристику писателя, данную Р. Стюартом в его труде «Американская литература и христианская доктрина»: «Фолкнер воплощает и драматизирует основные христианские концепции столь эффективно, что его с полным правом можно рассматривать как одного из самых подлинно христианских писателей нашего времени». Чем же радует Фолкнер Р. Стюарта и К. Брукса? «Всюду в его сочинениях присутствует основное положение — о первородном грехе...» [168].

В «Скрытом боге» специально подчеркивается солидарность К. Брукса со Стюартом в вопросе об «озабоченности» Фолкнера

[166] *C. Brooks. The Hidden God. New Haven, Yale University Press, 1964, p. 6.*
[167] *Там же, стр. 18.*
[168] *Там же, стр. 22.*

«первородным грехом». Автор ссылается в этой связи и на Т. Хьюма, который назван «источником одного из наиболее плодотворных влияний нашего времени». Ведь Хьюм, говорит критик, был «сторонником возвращения к ортодоксальной доктрине» и подчеркивал значение «такой догмы, как догма первородного греха» [169]. Правда, К. Брукс отмечает, что в высказываниях Хьюма чувствуется влияние схоластического кальвинизма, он говорит и о различиях между религиозной доктриной и поэтической структурой, но тем не менее самому критику близка «классицистская» позиция Хьюма, в основе которой лежит признание того, что человек по природе своей греховен.

К. Брукс оспаривает критиков, на основе произведений Фолкнера приходящих к выводу, что «человека делает дурным лишь его окружение, ...что, если бы человек мог следовать своим истинным устремлениям, он был бы добр» [170]. Это неверная позиция, решительно декларирует автор «Скрытого бога».

Работа К. Брукса лишний раз подтверждает, как нам представляется, обоснованность критики В. В. Бруксом философской подоплеки взглядов Т. С. Элиота и его «новокритических» единомышленников и последователей.

Обоснованность протеста В. В. Брукса против мировоззрения «новых критиков» находит подтверждение и в некоторых других работах буржуазных американских и английских литературоведов, которые, в общем, оценивают «новую критику» положительно.

Небезынтересно, что в одной из своих лекций, прочитанных в Москве в начале 1966 г., Д. Дейчес высказался в том смысле, что «новая критика» играет в современном литературоведении весьма положительную роль, несмотря на некоторые, как он выразился, «неразумные» высказывания Т. Хьюма, Т. Элиота и иных из их соратников. Все говорило о том, что Дейчес имел в виду именно «неразумные» суждения по вопросу о первородном грехе.

Следует подчеркнуть, что, как показывают статьи самого Дейчеса, в основе взглядов «новых критиков» лежат последовательно реакционные философские взгляды. Так, его статья «Новая критика» начинается с ссылки на слова Хьюма о том, что человек по природе плох или ограничен. Смысл этого высказывания, поясняет Дейчес, сводится к отказу от «оптимизма насчет природы и возможностей человека». Между тем, признает автор, взгляды Хьюма повлияли на Т. С. Элиота. Дальше критик оказывается перед необходимостью искать корни «новой критики» также в «осознанно реакционной идеологии» [171] сторонников старых южных порядков.

[169] *Там же, стр. 23.*
[170] *Там же, стр. 24.*
[171] *«A Time of Harvest», p. 96.*

Гликсберг тоже свидетельствует, что в основе воззрений литературно-критических последователей Элиота лежит мысль о порочности человека. Да и сам Элиот все чаще переходил от «чисто литературной к религиозно-литературной критике. Ведь по убеждению Элиота, «без религиозного синтеза литература становится безответственной и безнравственной» [172].

Установив взаимозависимость между упадком гуманизма в США (в частности, в литературоведении) и философскими взглядами «новых критиков», а также общей тенденцией к политическому и духовному подавлению человека, которая с такой силой проявила себя в США после второй мировой войны, Брукс по сути дела выступил — одним из первых в американской критике 50-х годов — против «конформизма», против приспособления к требованиям власть имущих.

Однако критическая часть работы «Писатель в Америке» более сильна, нежели часть позитивная. Автор предупреждает о болезненных явлениях в жизни страны, но он не знает, на кого опереться в борьбе против них. Критик далек от понимания того, какие общественные круги могут противостоять антигуманистическим тенденциям. Вместе с тем сила Брукса в неизменной преданности гуманистическим идеалам, в способности чутко улавливать враждебные гуманизму настроения. Брукс сказал как-то о своем друге Мамфорде: «...он знает, что наша цивилизация распадается, ...а все же он не потерял ни на одно мгновение... веры в человеческий потенциал...» [173]. Эти слова бесспорно могут быть отнесены и к создателю книги «Писатель в Америке».

У Брукса не было четкого понимания того, что «распадается» цивилизация капиталистическая, между тем как цивилизация социализма находится на подъеме. Ограниченность мысли литератора-демократа бесспорна.

Однако Бруксу было свойственно честно признавать и исправлять свои ошибки и заблуждения. Вспомним, сколь большую роль играли в «Мучительном испытании Марка Твена» фрейдистские домыслы. А в книге «Писатель в Америке» критик решительно отворачивается от Фрейда.

Осуждая в своей книге нигилистическое, как он выражался, отношение к жизни, Брукс порою недооценивал значения показа капиталистической действительности со всеми ее язвами в якобы «нигилистических» произведениях американских писателей. Но он отрицал достоинства писателей, которые являются всего лишь «летописцами катастроф». Он скептически относился и к литераторам, озабоченным только проблемами виртуозности стиля. Критик противопоставлял им творчество «старых русских писателей», которые верили в способность человека к возрождению.

[172] *«American Literary Criticism. 1900—1950»*, *p. 44.*
[173] *V. W. Brooks. The Writer in America, p. 149—150.*

И в Америке XX в. Брукс находит таких художников слова, которые, критикуя многое в жизни США, осознавали вместе с тем, что в природе человека лежит доброе начало (Брукс называет, например, У. Кэзер, С. Льюиса, Э. Глэзгоу).

Зейбл сказал как-то, имея в виду позднее творчество В. В. Брукса: «В конце концов критик проявил больше умения в качестве создателя живописных и анекдотических картин исторического прошлого, нежели как исследователь современности» [174]. Это не соответствует действительности. Уже своей книгой «Писатель в Америке» Брукс доказал, что в последние годы жизни, как и в молодости, он по-прежнему во многом жил интересами современности. Примечательно, что и в последней части пенталогии — «Годы уверенности» — мы находим суждения не только о литературе США на рубеже XIX и XX вв., но и о тех же «новых критиках».

Автор продолжает доказывать, что Элиот, этот «интеллектуальный диктатор западной литературы» [175], вывернул наизнанку демократические традиции США. По Элиоту, настаивает Брукс, поскольку люди дурны в самой основе своей, свобода менее важна, нежели порядок. Критик приводит характерное для Элиота высказывание о том, что любое «предложение, имеющее целью установить гармонию в международном масштабе», если оно не зиждется на принципе «религиозного объединения», скорее представляет угрозу, нежели внушает надежду. Брукс говорит, что Элиот считал «идеи Шелли «отвратительными» и «жалкими» именно потому, что это были идеи века революций... Отказываясь от идей просвещения XVIII в., он (Элиот.— *М. М.*) повернулся душой к XVII в. и к позициям защитников короля в гражданской войне, которая развернулась тогда в Англии, и именно это сделало его и южных аграрных поэтов союзниками...» [176].

В «Годах уверенности» Брукс называет Элиота «выразителем эпохи истощения, когда люди устали от больших интересов и целей, когда чувство страха сделалось куда более сильным, чем чувство надежды, когда жизнь начала казаться пустой...» [177]. Именно поэтому, дает понять Брукс, англо-американский поэт и критик в свое время завоевал на Западе столь широкое признание.

Разумеется, реакционным идеям, воплощенным в литературно-критических работах Элиота и его последователей среди «новых критиков», нельзя противопоставлять идиллические представления о человеке. Реальные факты жизни в условиях империализма резко противоречат наивным суждениям и взглядам

[174] *«Literary Opinion in America», p. 18—19.*
[175] *V. W. Brooks. The Confident Years, p. 595.*
[176] *Там же, стр. 598—599.*
[177] *Там же, стр. 595.*

на прогресс как на прямолинейное движение, не знающее противоречий, жестокой борьбы и взрывов. Надежды на то, что современная империалистическая Америка без коренных перемен в социальной структуре придет к подлинной демократии, возродит джефферсоновские порядки, явно иллюзорны, и лучшие из «новых критиков» по-своему отвергают прекраснодушный мещанский либерализм в литературоведении.

Сам В. В. Брукс не раз отдавал дань разным необоснованным надеждам, порой он даже высказывался в тон конформизму. Временами им овладевали демократические иллюзии, безусловно чуждые Элиоту. Что ж, мы помним, что до конца своей жизни Брукс оставался буржуазным демократом, отказывавшимся принимать марксистские идеи. Все это неоспоримо.

Однако демократизм был столь органически присущ Ван Вик Бруксу, что он сумел на редкость хорошо уловить важнейшие пороки ретроградной американской литературы и критики. Брукс остро чувствовал, что в основе формализма «новых критиков» — «дефляция» гуманизма, что эта антигуманистическая философия — ахиллесова пята многих модернистских произведений. Вот почему все книги исследователя, созданные в последние двадцать — двадцать пять лет его жизни, полны такой тревоги насчет состояния литературы в США, тревоги, которая сотням американских литераторов казалась непонятной, либо даже вредной, а иногда наталкивала на мысль о растущем «консерватизме» Брукса.

О книге «Годы уверенности» в основном шла речь до сих пор только в связи с тем, что в ней написано о «новых критиках». Но заключительный том пенталогии интересен не только критикой Элиота и его последователей. Брукс сказал как-то, что именно в «Годах уверенности» он лучше всего проявил себя как литературный критик — особенно «в главах о Менкене, Драйзере и Эдит Уортон»[178]. И это действительно так.

«Годы уверенности» содержат громадный материал, книга написана с подлинным блеском. В ней с особенной полнотой сказалась способность Брукса создавать живые портреты деятелей литературы и искусства, вырывать из плена забвения имена интересных литераторов не первого ранга, которые, однако, прокладывали дорогу гигантам отечественной словесности, вводить читателей в атмосферу культурной жизни прошлого. Критик написал однажды: «Я был убежден, что показ во всей конкретной полноте малоисследованных просторов нашей культурной традиции — дело важное...»[179]. И «просторы» американской культуры в один из знаменательных периодов ее развития раскрыты в «Годах уверенности» столь широко, с такой стереоскопической выпуклостью, как ни в одном другом труде американских критиков.

[178] *V. W. Brooks. From the Shadow of the Mountain, p. 87.*
[179] *Там же, стр. 67.*

Если другие историки американской литературы концентрировали, как правило, свое внимание на отдельных важнейших писателях, то Брукс дает нам возможность увидеть литературу США на рубеже веков в процессе ее многостороннего развития, ощутить борьбу в ней различных тенденций. Среди писателей, имена которых были почти незнакомы американцам середины XX в., пока их не открыл Брукс, можно назвать, например, Генри Харланда, одно время писавшего о жизни бедняков Нью-Йорка, и Г. Баннера, своего рода предшественника О. Генри. С другой стороны, упоминая об иных «знаменитостях», критик одной-двумя фразами определяет истинную, весьма ограниченную, ценность их творчества. Это относится, скажем, к Ричарду Дейвису.

Русского читателя в книге Брукса привлекут, в частности, строки, посвященные американцу Артуру Булларду, писавшему художественную прозу под псевдонимом Альберт Эдвардс. Буллард, сообщает нам автор, дрался на баррикадах Москвы в 1905 г. Живой интерес к первой русской революции проявлял также побывавший в России писатель Эрнест Пул, автор широко известного когда-то социального романа «Гавань». В пятом томе пенталогии сделано важное обобщение: «Русская революция (1905 года.— *М. М.*) произвела глубокое впечатление на молодых людей (американцев.— *М. М.*), обладавших восприимчивой душой,— во многих случаях первые признаки социальной сознательности возникали у них в результате... знакомства с произведениями Толстого и Кропоткина, а иногда и обращения — в более ранние годы — к сенсационным обличениям Джорджем Кенненом каторжных сибирских поселений в царской России»[180]. О влиянии Толстого на американских писателей упоминается в ряде мест книги. Можно пожалеть, что автор не показал воздействия русской революции 1905 года на Лондона, хотя он и охарактеризовал социалистические идеалы этого писателя с таким уважением, как мало кто в американском литературоведении.

Не лишено ценности то, что сказано Бруксом о творчестве Флойда Делла, романиста, который в начале века разделял социалистические убеждения, а также о литераторах, связавших себя с течениями анархического толка. Много интересного сообщается об Эптоне Синклере. Критик невысоко оценивает художественную сторону синклеровских романов, но требует должной серьезности в оценке творчества писателя, который последовательно выступал за справедливое отношение к людям. Гораздо трезвее, нежели Паррингтон, судит Брукс о Кейбелле. Хотя книги этого писателя помогали выявить равнодушие буржуазных кругов США к красоте, все же его сочинения были, говорит критик, анемичными, бледными, тщедушными.

[180] *V. W. Brooks. The Confident Years, p. 372—373.*

Наиболее важны разделы тома, посвященные Уортон, Драйзеру и, как нам представляется, Норрису. Автор отмечает, что в ранних произведениях Норриса звучал мотив обожествления силы; вместе с тем он показывает результаты творческой эволюции писателя. (Стоит попутно отметить следующее: Брукс, не раз судивший о Хемингуэе отрицательно, видевший в нем чуть ли не певца жестокости, теперь проводит параллель между Норрисом и создателем романа «По ком звонит колокол», подчеркивая наличие гуманистического и даже коллективистского начала в творчестве обоих писателей.) Критик подробно останавливается на внимании Норриса к жизни низов общества. Этот писатель «беседовал с пьяницами и проститутками, ...навсегда запомнил, что творится на самых отвратительных улицах, ...где обитают мелкие лавочники, работники аптек, водопроводчики, бакалейщики, фабричные работницы» [181]. В лучших произведениях Норриса Брукс угадывает социальную прозорливость.

Рассматривая творчество Драйзера, критик остается в основном верен идеям, которые высказывали до него Борн, Менкен, Паррингтон. А ведь Брукс писал свою книгу в годы, когда буржуазные критики соревновались друг с другом в попытках доказать эстетическое ничтожество писателя, осмелившегося стать коммунистом. Автор не проходит мимо противоречий Драйзера. Он считает, что в книгах о Каупервуде слышится восхищение силой, которую дают богачам их капиталы, он не раз упоминает о художественных недостатках драйзеровских романов. Однако Брукс подчеркивает, что «симпатии писателя на стороне бедняков; и именно сила его сострадания, а также глубина чувства, с которым он воспринимал жизнь, сделали этого прозаика, не раз продвигавшегося ощупью, уникальным для его времени художником слова» [182]. Да, стиль Драйзера порою напоминал газетный. Но в романах о Керри или о Дженни «переливается через край ощущение удивительности, многокрасочности и прелести жизни, а также ее жестокости, неравенства... горестей» [183].

Критик-демократ не пошел по пути американских литераторов, которые объявляли вступление Драйзера в ряды коммунистов нелепостью, случайностью, следствием происков этих «ужасных людей». Как и сам Драйзер, Брукс видел в этом акте логический итог идейного развития писателя. Отмечая, что еще с молодости Драйзер задумывался над тем, нельзя ли что-нибудь сделать, дабы уменьшить существующее на свете неравенство, автор говорит, что это чувство и привлекло прозаика к социализму и коммунизму.

Высоко оценивая творчество Уортон, Брукс не забывает о слабостях ее произведений, вызванных недостаточным знанием

[181] *V. W. Brooks. The Confident Years, стр. 220.*
[182] *Там же, стр. 301.*
[183] *Там же, стр. 305.*

жизни народа. Там, где писательница рассказывает о «верхах» американского общества, об их духовной бедности и ничтожных претензиях, она очень убедительна. Но, когда Уортон пыталась рисовать американцев, находившихся за пределами ее круга, писательницу ждали неудачи.

В последней части пенталогии Брукс пытается трезво оценить и свою собственную литературно-критическую деятельность в начале века. Он не защищает безоговорочно свои былые взгляды, но и не предается самобичеванию. Мы читаем: «...разрушение идолов, которым занимались в прошлом, не было безответственным». Это было разрушение во имя созидания. Ведь задачей молодых американских критиков было «создание и укрепление условий, которые позволили бы писателю трудиться и творчески цвести, которые создали бы возможность наилучшего развития его дарования»[184]. Ведь в канун 20-х годов этих критиков волновал важнейший вопрос: «Как это случилось, что почти рядовым явлением для американских писателей стала изломанная творческая жизнь, которой не дали развиться, жизнь, творческие возможности которой использованы не по назначению...»[185].

В эпилоге книги «Годы уверенности» Брукс снова выражает решительный протест против дегуманизации творчества литераторов Америки и Западной Европы. В противовес тем, кто присоединился к кьеркегоровскому проклятию человеку и человечеству, критик воспевает мечту о хорошей жизни, представление о действительности, порожденное Просвещением и веком революций. Правда, в главе, обязывающе названной «Взгляд вперед», сказалась и ограниченность критика-демократа. Так, Брукс снова проявляет известную близорукость в оценке литературы США 30-х годов. Однако в ряде глав книги мысль Брукса делает заметный шаг вперед по сравнению с тем, что он писал раньше.

Например, критик подмечает теперь, что антифашистская война в Испании внушила Хемингуэю «уважение к человеческой природе», что в Испании писатель воспел чувство «абсолютного братства»[186] со всеми, кто борется против тирании. Критик упоминает о борьбе Драйзера за «достойную жизнь», он цитирует слова Т. Вулфа о том, что жизнь человеческая может улучшиться и действительно станет лучше, а затем говорит о других американских писателях, разделяющих взгляды Вулфа. Роман Стейнбека «Гроздья гнева» охарактеризован как книга, «утверждающая достоинство и обоснованные требования»[187] людей из низов.

В ряде отношений «Годы уверенности» — наиболее зрелое произведение Брукса. Декларируя, что иные писатели пытаются

[184] *Там же, стр. 499.*
[185] *Там же, стр. 500.*
[186] *Там же, стр. 608.*
[187] *Там же, стр. 607.*

перенести в XX столетие «склад мыслей и чувств X в., когда миллионы людей верили, будто приближается конец света»[188], критик противопоставляет позициям Элиота, Паунда или Стейнбека взгляды Рабле, Бальзака, Гюго, Франса и других писателей, в творчестве которых выражены «радость жизни и гуманистические традиции во всем их богатстве, во всей их широте, стойкости, жизненности...»[189].

9

Последние десять лет жизни Ван Вик Брукса пришлись на один из самых мрачных периодов в истории литературы США. Некий критик пишет об этом времени: «Современность называли Веком тревоги, Большого упадка, Разбитого (в противовес «потерянному») поколения, старческого вырождения современного человека, но весьма редко (а может быть, и никогда) не говорили о современности, как о веке надежды, уверенности или единения»[190]. Но Брукс не сложил руки, не предался усталости и отчаянию. Он продолжал выпускать книги, в которых воевал против врагов всего прогрессивного в литературе. Небольшая работа критика «Из записной книжки писателя» (1958) несла на себе следы некоторых его заблуждений, но в целом выражала протест против реакционных тенденций в жизни США. Автор вновь бросил вызов литературе «конформизма», выдвинувшейся в США на авансцену в 50-е годы.

Ни один из «современных романов, в которых многое в героях системы прибылей восхваляется»[191], декларирует Брукс, не идет ни в какое сравнение по своей убедительности с такими книгами, как «Спрут» Норриса, «Бэббит» Льюиса или «Большие деньги» Дос Пассоса. Одновременно критик выражает недовольство произведениями «чистого» искусства, далекими от интересов общества. С грустью пишет Брукс о современных американских писателях, которые бравируют своим равнодушием к социальным проблемам: «...многие молодые писатели в наши дни выражают недоумение, когда кто-нибудь говорит о деле Дрейфуса или ссылается на американское дело Сакко и Ванцетти. «Никаких социальных проблем, какого характера бы они ни были»,— таков один из лозунгов этих литераторов...»[192].

В трех небольших автобиографических книгах Брукса не только рассказывается о пройденном им жизненном пути, но также суммированы идейные позиции критика. Так, в «Днях феник-

[188] *V. W. Brooks. The Confident Years, p. 593.*

[189] *Там же, стр. 562.*

[190] *«The Development of American Literary Criticism». Ed. by F. Stovall. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1955, p. 202.*

[191] *V. W. Brooks. From a Writer's Notebook. N. Y., Dutton, 1958, p. 107.*

[192] *Там же, стр. 170.*

са» он снова с гордостью заявляет, что никогда не был сторонником идеи «всеобщей порочности человека»[193]. Ему чужды писатели, которые разделяют взгляды Кьеркегора, сводящиеся к тому, что счастье на земле — это грех, а идея прогресса — детское заблуждение. С молодости Брукс предпочитал «жить в одном лагере с Уитменом, Моррисом, Ибсеном, Уэллсом, Р. Ролланом, Шоу — с писателями, которые единодушно верили в лучшее будущее...»[194]. Вспоминая возглас американского поэта Э. Робинсона «Проклятие бизнесу!» и отмечая, что лучшие писатели Америки снова и снова повторяли эти слова, критик дает понять, что и он разделяет выраженные Робинсоном чувства.

Если многие из новейших американских писателей, восклицает критик, ставят себе целью только «воспроизводить», то «нашей целью» было «поднять». И дальше говорится: «...я никогда не сомневался, что наша «школа» снова завоюет свое былое положение...»[195]. В последней своей книге «Из-под тени горы» Брукс уточняет свои взгляды на литературу 30-х годов. Автор теперь дает понять, что реакционные веяния в литературе США взяли верх уже после 30-х годов, когда каждый роман, дающий «широкую картину социальной жизни», стали «с пренебрежением называть натуралистическим»[196].

Важнейшим составным элементом духовного завещания Ван Вик Брукса — а его автобиография может быть названа завещанием — явилось утверждение творческой мощи и выдающейся роли в американской литературе таких писателей XX в., как Драйзер, Льюис и некоторые другие. До самых последних дней своей жизни критик оставался верен тем демократическим воззрениям, которые определили его негаснущие симпатии к литературе большого социального смысла. Есть нечто знаменательное в таком, например, замечании автора книги «Из-под тени горы», сделанном как будто по частному поводу: «Если бы я увидел (во время одного из своих путешествий по Европе.— *М. М.*)... журнал «Лайф», то воскликнул бы: «Вот цивилизация, принадлежать к которой я не желаю»[197]. Напомним, что речь идет о журнале, издаваемом в США миллионными тиражами прежде всего для того, чтобы убедить читателей в превосходстве американской капиталистической цивилизации над всякой иной.

Хотя в целом американские буржуазные историки литературоведения США и по сей день сохраняют враждебность (правда, чаще всего завуалированную) к Ван Вик Бруксу, сдвиги, которые произошли в последние годы в заокеанской литературной критике, сказались также на отношении некоторых литераторов

[193] *V. W. Brooks. Days of the Phoenix, p. 5.*
[194] *Там же, стр. 19.*
[195] *Там же, стр. 120.*
[196] *V. W. Brooks. From the Shadow of the Mountain, p. 6.*
[197] *Там же, стр. 139.*

к автору «Создателей и открывателей». Так, М. Долбье выразил на страницах консервативной газеты «Нью-Йорк геральд трибюн» свои симпатии к Бруксу (и Паррингтону) в следующих словах: американская литературная критика не может ныне «похвастаться оригинальностью — она сводится к скучным формалистическим толкованиям или к высокомерным перепалкам мелких литературных фракций. Миновали,— продолжает автор,— широкие, полные живительного воздуха дни В. Л. Паррингтона, Ван Вик Брукса...» [198]. И другой критик, которого нельзя заподозрить в отступлении влево от либерально-буржуазных позиций, М. Клайн, признал, что творчество В. В. Брукса имело «огромное значение», ибо «раньше и в большей мере», нежели кто-либо другой в этом веке, он стал внушать американским писателям убеждение, что у них есть «обязательства социального характера» [199].

Впрочем, сегодня отдают должное В. В. Бруксу в США главным образом литераторы нескрываемо демократических воззрений, а также критики, тяготеющие к марксизму. Так, прогрессивный исследователь Б. М. Френч, автор книги «Марк Твен и «Позолоченный век» (1965), хотя и критикует (порою слишком категорично) «Мучительное испытание Марка Твена», все же видит даже в этом труде Брукса «элементы исторического подхода» [200].

С другой стороны, наряду с литературоведами, которые начисто отвергают Ван Вик Брукса, есть и более чем сомнительные его «последователи», которые стремятся использовать в весьма недобрых целях самые слабые стороны методологии, запечатленной главным образом в ранних книгах критика. Так, Л. Дж. Бадда, автора фальсификаторской книги о социальных воззрениях Марка Твена: «Марк Твен — социальный философ» (1962), очень устраивает мысль Брукса (от которой, позднее, он отказался), что Твен якобы так и не посмел стать сатириком.

Не бадды являются духовными наследниками Ван Вик Брукса. Его истинные последователи в США — это те литературоведы, которым критик-демократ помог укрепить социальный пафос, внушил уважение к литературе критического реализма, показал, как мешает художнику капиталистический строй свободно развивать свое дарование.

Разумеется, ни один серьезный критик-демократ не был просто подражателем Брукса. Творческие взгляды (и, конечно, литературная судьба) каждого из них складывались весьма своеобразно.

[198] *«Америка»*, [*1965*], *№ 111, стр. 10.*

[199] *M. Klein. After Alienation. Cleveland, World Publishing, 1964, p. 17—18.*

[200] *B. M. French. Mark Twain and The Gilded Age. Dallas, Southern Methodist University, 1965, p. 214.*

И здесь необходимо прежде всего несколько подробнее остановиться на Ф. О. Маттиссене — критике, довольно сурово оценивавшем Брукса, сделавшем существенный шаг в сторону марксизма и все же органически связанном с Бруксом.

Маттиссен — фигура, более сложная, пожалуй, нежели Брукс или Паррингтон. Его духовная жизнь была отягощена религиозными настроениями (он даже в какой-то степени воспринял догму «первородного греха» или, по его выражению, радикального несовершенства человека). С другой стороны, Маттиссен был эстетически гораздо более чуток, нежели многие литературоведы-демократы.

Свой путь в литературе критик начал под влиянием Т. С. Элиота. В своей книге «Достижения Т. С. Элиота» (1935) Маттиссен отметил, что в творчестве этого поэта и драматурга запечатлено ощущение возникающей в мире угрозы возникновения нового века мрака. В художественном творчестве Элиота исследователю была дорога «великолепная инструментовка его тем»[201]. Даже литературно-критические позиции англо-американского писателя не вызывали тогда у Маттиссена существенных возражений — если другие литературоведы видели, например, в ранних элиотовских статьях утверждение примата разума над чувством в искусстве, то автор «Достижений Т. С. Элиота» рассматривал их как выражение идеи необходимости единства интеллекта и эмоций.

В дальнейшем Маттиссен стал одним из самых серьезных американских литературных критиков, причем в его работах социальный анализ органически сочетался с эстетическим. Важнейшее исследование литературоведа — его книга «Американское возрождение» (1941), в которой разбирается творчество ряда крупнейших писателей США середины прошлого века, в том числе Уитмена. Не все, что сказал Маттиссен об авторе «Листьев травы», неоспоримо. Но в «Американском возрождении» оправданно подчеркивается влияние на уитменовское творчество ораторского искусства, оперы, которую страстно любил поэт, и шумов океана, неподалеку от которого он вырос. Вместе с тем Маттиссен — один из немногих американских критиков, которые указывают на то, что Уитмен был в полном смысле этих слов человеком из гущи народной, представителем масс, что он «типизировал устремления и борьбу рабочего класса в Америке его времени». Поэт, делает многозначительное добавление автор, стал двигаться в конце концов от «индивидуализма в сторону социализма»[202].

[201] *F. O. Matthiessen. The Achievements of T. S. Eliot. N. Y., Oxford University Press, 1959, p. 195.*

[202] *F. O. Matthiessen. American Renaissance. L.— Toronto — N. Y., Oxford University Press, 1941, p. 542.*

В 1944 г. вышла в свет книга Маттиссена о Генри Джеймсе, в которой, в противовес В. В. Бруксу, он настаивает на том, что позднее творчество прозаика оказалось наиболее ценным.

Маттиссен вносит много нового в наши представления о Джеймсе. И хотя исследователь по-прежнему верен догме о «радикальном несовершенстве человека», он настаивает, что люди, «будь они совершенны или нет, должны обладать равными социальными возможностями» [203].

Многозначительный факт: в обстановке реакции в послевоенной Америке Маттиссен создал ряд литературоведческих работ, которые прозвучали как вызов. Хотя имя Драйзера, посмевшего стать коммунистом, уже воспринималось очень многими американцами как синоним «подрывной деятельности», критик взялся за создание большого труда об авторе «Американской трагедии». Эта книга вышла в свет уже после самоубийства Маттиссена (в 1950 г.). В предсмертной записке он «как христианин и социалист, убежденный в необходимости международного мира» [204], выразил горькие чувства по поводу того, что происходит в США, свой протест против «холодной войны».

Книга Маттиссена о Драйзере содержит много ценных соображений о творчестве романиста. Существенное значение имеют и мысли исследователя об Элиоте и «новых критиках», которые разбросаны в его работах конца 40-х годов. Через десять с лишним лет после выхода в свет первого издания «Достижений Т. С. Элиота» Маттиссен возвращается к творчеству этого писателя. В предисловии к новому изданию книги (1947) он снова дает высокую оценку Элиоту как поэту, но продолжает развивать мысль о расхождениях с последовательными сторонниками догмы первородного греха: «Мое растущее расхождение с его восприятием жизни заключается в том, что я считаю возможным принимать идею «радикального несовершенства» человека, но вместе с тем быть радикалом в политике, осознавать, что никакое человеческое общество не может быть совершенным, но в то же время исходить из убеждения, что принцип: «все люди созданы равными» заслуживает активной поддержки...» [205].

Очень важны мысли Маттиссена о «новых критиках», содержащиеся в статьях, которые вошли в его посмертный сборник «Ответственность критика». Он отчетливо понимает порочность стремления «новых критиков» оторвать искусство от действительности. Впрочем, не только в конце жизни Маттиссен стал глубоко осознавать важность определения реальных связей между ходом истории и произведениями искусства. Еще в 1929 г. в статье,

[203] *F. O. Matthiessen. Henry James. The Major Phase. L.—N. Y.— Toronto, Oxford University Press, 1944, p. 151.*

[204] *F. O. Matthiessen. The Achievements of T. S. Eliot. p. XIV.*

[205] *Там же, стр. IX.*

опубликованной в журнале «Йел ревью», молодой критик требовал, чтобы «история американской литературы была написана заново», ибо в прошлом «литературу изучали изолированно, как бы в безвоздушном пространстве, безотносительно к чему-либо другому, кроме литературы». Получалось, что «одна книга порождает другую» [206]. Выступая против «новых критиков» примерно два десятилетия спустя, Маттиссен углубил эту мысль: «...первейшая задача критиков — хранить открытыми жизнетворные связи между искусством и обществом...» [207]. Сам Маттиссен «исходит из убеждения, что за стенами сада (литературы.— *М. М.*) есть более плодородная почва и что критик ответствен за установление с этой почвой все новых связей» [208].

В «Ответственности критика» Маттиссен прямо отмежевывается от «новых критиков», говорит о своем расхождении с «формалистами, которые последовали по стопам Элиота, а также с самим Элиотом», превратившимся в поклонника «монархии и аристократии». Более того, в годы, когда марксистские идеи стали восприниматься в США как проявление «антиамериканизма», Маттиссен заявил: «Я сам не марксист, а христианин... Но я убежден, что инстинкт того времени (речь идет о 30-х годах.— *М. М.*) был верным; прав был и наш крупнейший современный историк культуры Вернон Паррингтон, настаивавший на примате экономических факторов в жизни общества» [209]. Обращаясь непосредственно к проблемам литературоведения, критик продолжает: «...я все еще убежден, что принципы марксизма, подвергающиеся ныне нападкам, могут представлять большую ценность, помогая нам видеть и понимать нашу литературу...» [210]. Ведь «суждение об искусстве неизбежно представляет собою акт как эстетического, так и социального характера...» [211].

В своей автобиографии В. В. Брукс высоко отзывается о Каули и Гейсмаре. Он говорит, в частности: «...единственным конкурентом» Каули в качестве «рецензента романов является наш дорогой друг Максуэлл Гейсмар» [212]. Эти два критика — Каули в меньшей, а Гейсмар в большей степени — тоже связаны с бруксовской традицией в современном американском литературоведении, хотя Каули в предисловии к посмертному изданию автобиографии Брукса прямо говорит о своих серьезных расхождениях с покойным литературоведом.

Да, Каули спорит с Бруксом, но он пишет: «Весьма многие из тех литературоведов академического толка, которые

[206] *F. O. Matthiessen. The Responsibilities of the Critic, p. 181.*
[207] *Там же, стр. 9.*
[208] *Там же, стр. 6.*
[209] *Там же, стр. 10.*
[210] *Там же, стр. 11.*
[211] *Там же, стр. 14.*
[212] *V. W. Brooks. From the Shadow of the Mountain, p. 130.*

в последние годы нападали на него (Брукса.—*М. М.*),— это люди, чьи литературные карьеры были бы невозможны, если бы Брукс не нашел для них поля деятельности и не проложил бы дорогу, по которой они смогли пойти» [213].

Повторяем, демократическая традиция, идущая от Ван Вик Брукса, значительно дороже и ближе Гейсмару, нежели Каули, несмотря на то внимание, которое этот критик уделяет теперь литературе 30-х годов. Гейсмар, автор ряда интересных книг об американских писателях современности и недавнего прошлого, проявил душевную стойкость и подлинный демократизм, когда в 50-е годы противопоставил свое: «Не приемлю!» маккартистским веяниям в американской литературе. В ряде статей, включенных позднее в сборник «Современные американские писатели. От бунта к конформизму» (1958), критик убедительно вскрыл антихудожественность и идейную несостоятельность книг признанных «мастеров» конформизма. (Показательно, что еще в 40-е годы Де Вото, ополчившийся против В. В. Брукса, заодно выразил и свою враждебность Гейсмару.)

Есть основания утверждать, что в выступлениях и Каули, и Гейсмара, и такого, например, видного театрального критика, как Г. Клермен, нередко дает себя чувствовать близость и В. В. Бруксу и духу 30-х годов. Брукс оказал влияние также на некоторых американских литераторов-марксистов, которые в молодости обращались к его книгам.

Размышляя над тем, что написал этот литературовед за полвека, с новой силой осознаешь, что только марксистское понимание закономерностей развития современного мира, глубокий и последовательный историзм, учитывающий борьбу классовых сил, позволяют увидеть литературный процесс во всей его истинности, в его реальных противоречиях и внутренних конфликтах. Вместе с тем лишний раз убеждаешься в том, сколь неоправданна недооценка вклада американских критиков-демократов в науку о литературе, вклада не только В. В. Брукса или Паррингтона, но и Маттиссена или здравствующих поныне Гейсмара, Клермена и некоторых других. Отметая негодное, надо вместе с тем ценить то рациональное, что встречается в их работах — светлый разум и живое демократическое чувство. Там, где перед нами искренние и тонкие ценители литературы, верные гуманистическим идеалам, возникают, как правило, подлинные творческие ценности.

В. В. Брукс никогда не рассматривал себя только как человека науки — его волновали важнейшие события общественной жизни, и он откликался на них самым непосредственным и самым решительным образом. Невольно задумываешься над тем,

[213] *V. W. Brooks. An Autobiography. N. Y., Dutton, 1965, p. XXII.*

как бы воспринял этот человек злодеяния, которые творит американская военщина во Вьетнаме.

Вот уж несколько лет, как Брукса нет в живых. Но жив его ближайший друг литератор Льюис Мамфорд. Можно, пожалуй, сказать, что в наши дни Мамфорд нередко выражает также мысли и чувства своего покойного друга. И хочется закончить эту работу несколькими словами из страстных деклараций о событиях во Вьетнаме, с которыми Мамфорд выступил в последние годы: «Гуманизму и совести моего народа претит политика нынешнего американского правительства во Вьетнаме, он отрекается от действий, предпринятых от его имени»[214]. «Прогрессирующее зверство американских методов (во Вьетнаме.— *М. М.*) поместило правительство США в печально известную категорию коллективных агрессоров и палачей»[215].

Так говорил Мамфорд. И может показаться, что эти мужественные слова принадлежат самому Ван Вик Бруксу.

[214] *«Литературная газета», 14 июля 1966 г.*

[215] *«Известия», 8 декабря 1967 г.*

Американская критика о послевоенной драматургии США

М. М. Коренева

Современная американская драматургия — явление сложное и противоречивое. В ней переплетается множество различных идейно-философских течений, художественных методов и направлений, противоборствующих и в то же время, несомненно, оказывающих друг на друга большое влияние. Вместе с тем не затихает в американском театре идущая уже много десятилетий борьба между творческим началом и мертвящим дыханием коммерческих интересов. Довольно чутко реагирует драматургия на изменение политического климата. Огромное воздействие на ее развитие в послевоенный период оказала политика маккартизма, что привело к затуханию в театре духа протеста, к заметному его отстранению от важных социальных проблем.

Противоречивость, неоднородность характерны не только для американской драмы в целом, но и для творчества отдельных американских драматургов, в котором зачастую соседствуют и подлинно художественные открытия и уступки требованиям коммерческого театра, попытки ответить на важные вопросы времени и желание увести от них, разнородные, соединенные порой самым причудливым образом элементы реализма, натурализма, модернизма, символизма и т. д.

Разобраться во всей этой сложности, объяснить природу многоликих явлений, выделить в них животворное и жизнестойкое, помочь драматургу осознать себя и окружающий мир, раскрыть отношения, связывающие его с этим миром, способствовать развитию таланта каждого писателя и всей литературы в целом — такова задача, стоящая перед критикой.

Цель настоящей работы — дать некоторое представление о том, как справляется с этой задачей американская критика по-

следнего двадцатилетия. При этом хочется заметить, что было бы неверным полагать, что критика, занимающаяся проблемами поэзии, романа или драмы, расходясь в предмете исследования, толкует по существу об одних и тех же вещах. Развитие каждого из этих жанров литературы имеет свои особенности, которые, безусловно, находят отражение и в посвященной им критике. Поэтому даже в пределах одного небольшого периода различные области критики могут довольно сильно отличаться друг от друга своим подходом, методами и самым характером исследования.

Это проявилось, в частности, в том, что, тогда как американская критика, посвященная поэзии, обращалась прежде всего к поэтической форме, выдвигая ее как главный, а то и единственный предмет, достойный изучения, баталии в театральной критике обычно разгорались вокруг содержания пьес, отодвигая проблемы формы на второй план, а подчас — вообще игнорируя их. В известном смысле это объясняется тем, что в мрачные 50-е годы театр оставался в США той областью искусства, где — пусть в приглушенном виде, пусть непоследовательно и несмело — продолжали отстаиваться демократические идеалы. О непрекратившемся даже в это время влиянии на американскую драму «идеологии Народного фронта»[1] неоднократно писал видный американский критик Эрик Бентли, хотя в его устах это звучало далеко не как похвала.

Послевоенная театральная критика нередко обращалась к таким вопросам, как свобода творчества, соотношение в театре искусства и коммерции,— к вопросам, которые настоятельно выдвигает перед критикой живая практика театра в США.

Американская критика по вопросам театра и драматургии представлена огромным количеством авторов. Помимо профессоров и преподавателей колледжей, работающих в сфере так называемой академической критики, существует многочисленная армия сотрудников ежедневных, еженедельных и ежемесячных изданий, которые «делают погоду» в театре. Особенным влиянием пользуются рецензенты крупнейших нью-йоркских газет и журналов.

Но именно об этой повседневной — всемогущей и всесильной — критике довольно часто можно услышать, что она находится на низком профессиональном уровне, не отвечает своим задачам и даже вообще не существует как таковая.

«В некотором роде театральная критика в Америке не существует: все написанное нами по вопросам театра направлено не на то, чтобы пролить свет на творческую индивидуальность, а

[1] *E. Bentley. What is Theatre? A. Query in a Chronicle Form. Boston, Beacon Press, 1956, p. 169.*

на создание репутаций» [2],— пишет один из ведущих театральных критиков США, Г. Клермен.

На отсутствие подлинной критики как на одну из причин бедственного положения отечественной драмы указывает Ричард Гилмен: «...мы никогда не сможем выбраться из миазмов обмана, жалости к самим себе и благих пожеланий, которые театр в нашей стране порождает, как никакая другая область, если не признаем тех различий, которые действительно существуют у нас между актерами и звездами, драмами и боевиками, искусством и ремесленничеством... критиками и рецензентами» [3].

Эти высказывания не следует, разумеется, понимать буквально. Часть большой и сложной американской культуры, театральная критика США отражает и ее силу и ее слабость, борьбу ее лучших представителей за освобождение человека, за освобождение искусства и характерное для большинства критиков примирение с капиталистическим миром, пропаганду буржуазной идеологии, капитуляцию под натиском бизнеса и принесение в жертву ему идеалов искусства.

Наиболее последовательную позицию в своем внимании и интересе к вопросам, касающимся самого существенного в драматургии и театре — их взаимоотношений с окружающим миром, занимает представленная немногими именами американская марксистская критика. Здесь будут рассматриваться работы таких критиков-марксистов, как Сидни Финкелстайн, Сэмюэл Силлен, Дж. Г. Лоусон и другие.

Борьба за демократические идеалы, желание понять социальные причины, которые определили нынешнее — отнюдь не блестящее — состояние драматургии США, подлинная широта взглядов и вместе с тем тонкий художественный вкус отмечают критические работы Гарольда Клермена, основателя и руководителя «Груп-Тиэтр» (1931—1941), одного из наиболее прогрессивных театральных коллективов 30-х годов. Можно обнаружить эти тенденции и в статьях Луиса Кроненбергера, хотя он более осторожен в своих социально-политических выводах, и в некоторых рецензиях Говарда Таубмена.

Довольно неустойчива позиция Э. Бентли. Ставя в своих работах важные для современного американского театра вопросы, критик не всегда способен верно решать их. Некоторая идеализация буржуазных свобод, подозрительность и даже враждебность по отношению ко всему, что связано с коммунистическими идеалами, придают его критическим высказываниям крайнюю противоречивость. Несмотря на это, его умение выделить важнейшие моменты, характеризующие состояние амери-

[2] *H. Clurman. Lies Like Truth, N. Y., Macmillan, 1958, p. 33.*
[3] *«Theatre Arts», 1962, September, p. 23.*

канской драматургии, его выступления против конформистских тенденций, требование более глубокого социального анализа делают Бентли одним из наиболее интересных критиков, работающих в области театра и драматургии.

Совершенно иной характер носят работы Джорджа Джина Нэйтена, который стремился построить свою оценку драматургических произведений, исходя исключительно из чисто эстетических категорий, полностью отказавшись от рассмотрения пьес в связи с явлениями действительности. Патриарх американской театральной критики Брукс Аткинсон следующим образом обрисовал систему взглядов Дж. Дж. Нэйтена: «Он исключил политику из категории предметов, достойных внимания взрослых людей. «Я отказываюсь забивать себе голову такими непристойностями»,— говорил он. Но этот пункт его кредо помешал ему принять участие в жизни той Америки, которая возникла после кризиса. Политическая революция... изменила общественные ценности американской цивилизации, но он остался в стороне» [4].

Это приводило Нэйтена к бесплодной игре словами и эстетическими понятиями, а его статьи порою превращались в чисто стилистические упражнения, в которых утрачивался смысл и характер рассматриваемых произведений.

Нэйтен был не одинок в стремлении к внесоциальному истолкованию произведений американской драмы. Насильственное отлучение драмы от ее социального контекста характерно и для фрейдистско-юнгианского направления, которое особенно развито в академической критике и представлено такими литераторами, как, например, У. Сиверс, Бенджамин Нельсон, Эстер Мерль Джексон.

Однако далеко не вся академическая критика заражена идеями фрейдизма и юнгианства. Лучшие стороны академической критики — при всей ее ограниченности — воплощены в работах Джона Гасснера, автора ряда трудов по истории и теории театра, в которых он выступает последовательным поборником реализма. Интересны идущие в том же направлении книги Аллана Льюиса. Вдумчивым исследователем проявил себя Джеральд Уилз, автор ряда статей и книги о послевоенной драматургии США. Попыткой серьезного, хотя во многом и спорного, анализа привлекает небольшая книжечка о творчестве А. Миллера, написанная Робертом Хоганом.

Есть в американской театральной критике и такое направление, которое ставит своей задачей прямую защиту буржуазного общества, откровенную пропаганду буржуазной идеологии. Все прогрессивное и передовое, что есть в американском театре, подвергается критиками этого направления злобным нападкам.

[4] «New York Times», 1958, April 27, Section 2, p. 1.

Часто они фальсифицируют идейное и художественное содержание пьес, стремясь дискредитировать в глазах публики авторов, выступающих с критикой буржуазного общества. Примером такого рода работ может служить, скажем, статья Элинор Кларк о «Смерти коммивояжера» А. Миллера.

В конечном счете смыкается с этим направлением и позиция Р. Брустейна. Провозглашая протест главным условием создания подлинного искусства, критик понимает его как протест чисто нигилистический, разрушительный, исходящий из неприятия не общественных условий, а бытия в целом и не заключающий в себе созидательного потенциала. Поэтому Брустейн враждебно встречает те произведения, где критика носит социальный характер. Заметим, кстати, что, видимо, почувствовав уязвимость своей теории развития современного театра на основе нигилистического протеста, Брустейн пытается спасти ее, подключив к этой традиции творчество Ибсена, Чехова и Брехта, чьим произведениям он дает произвольное толкование, фактически искажая их смысл.

Несмотря на существенные различия во взглядах отдельных критиков и в представляемых ими направлениях, есть ряд вопросов, в отношении которых они проявляют единодушие. Так, например, мысль, что положение американского театра внушает серьезные опасения, стала в течение последних десяти-пятнадцати лет почти аксиомой, переходящей из книги в книгу, из статьи в статью.

Театр, по словам С. Финкелстайна, «поскольку это касается нашей страны, если не болен смертельно, то по крайней мере находится в болезненном состоянии, без всяких надежд на скорейшее выздоровление»[5]. Об этом же пишет и Гарольд Клермен: «Я не хочу сказать, что он умирает; театр всегда и везде кажется умирающим и никогда не бывает мертв. Наш тоже не умрет (если не умрем мы все), но все клонится к тому, что он ужасно болен»[6].

О «кризисе театра» говорит Джон Чэпмен, рецензент газеты «Дейли ньюз», составитель ежегодников «Лучшие бродвейские постановки», в выпуске за 1960 г.[7], а Луис Кроненбергер, оценивая достижения американской драматургии 50-х годов, не находит для характеристики пройденного за это время пути лучших слов, чем «Пятидесятые годы: лоскутный прогресс»[8].

В качестве одной из важнейших причин, которые довели американский театр до состояния кризиса, американские критики в один голос называют то, что господствующее положение

[5] *«Mainstream», 1960, October, p. 57.*
[6] *H. Clurman. Lies Like Truth, p. 7.*
[7] *«Broadway's Best». Ed. by J. Chapman. Garden City, N. Y. Doubleday, 1960, p. 13—14.*
[8] *«Theatre Arts», 1960, January, p. 10.*

в нем занимает коммерческий театр, озабоченный лишь получением прибыли за счет искусства, к интересам которого он крайне равнодушен. Проклятия в адрес коммерческого театра раздаются со всех сторон.

«Театр задыхается в объятиях «свободного предпринимательства», которое в этой области лучше обозначать термином «дух грубого торгашества» [9],— пишет критик-марксист Финкелстайн. Согласен с ним в этом отношении далекий от какого-либо радикализма Дж. Чэпмен. Пытаясь определить причины упадка театра, он в первую очередь называет господствующую в коммерческом театре систему ценностей. «Главной причиной была опять-таки экономика коммерческого театра, основанная на принципе «сенсация—провал» [10].

О губительном воздействии коммерческого театра на отечественную драму пишет и Нэйтен: «...редкий драматург... не мирится со стремлением режиссера сделать из его пьесы боевик, обеспечивающий большие кассовые сборы,— даже за счет тех подлинных достоинств, которыми она первоначально обладала» [11].

Коммерческий театр лишает драматургию возможности естественного развития, загоняя ее в прокрустово ложе своих требований, о чем свидетельствует, например, по мнению Нэйтена, бродвейская постановка пьесы У. Инджа «Вернись, маленькая Шеба». «Все указывает на то,— пишет критик,— что эта пьеса обладала достоинствами, в значительной мере вытравленными из нее во время кампании по ее «бродвеизации» с целью коммерческого успеха» [12].

Серьезную озабоченность судьбами национального театра и драматургии, наводняемых дешевой «коммерческой» продукцией, проявляет и академическая критика. «Препятствия к постановке пьесы в Нью-Йорке, сейчас так велики,— пишет Г. Л. Хьюз, автор солидного исследования по истории американского театра,— что многие опытные авторы отказываются приносить в жертву рынку свое время и силы» [13].

Сводя свои отношения с драматургом к торговой сделке, коммерческий театр бесстыдно эксплуатирует талант писателя, превращая, его, по справедливому замечанию Р. Брустейна, «просто в еще один предмет купли — продажи» [14].

В «приручении» драматургов большую помощь коммерческому театру оказывает буржуазная критика. Щедро рассыпая проклятия в его адрес, она на деле часто идет на поводу у ком-

[9] *«Mainstream», 1960, October, p. 57.*
[10] *«Broadway's Best», 1960, p. 13.*
[11] *G. J. Nathan. The Theatre in the Fifties. N. Y., Knopf, 1953, p. 34.*
[12] *Там же, стр. 73.*
[13] *G. Hughes. A History of American Theatre. N. Y., French, 1951, p. 479*
[14] *«The New Republic», 1961, December 25, p. 22.*

мерческого театра в его потворствовании утвердившимся вкусам, беспринципной погоне за новыми «гениями», с готовностью жертвуя подлинными произведениями искусства ради очередного новооткрытого «шедевра». Имея в виду все эти обстоятельства, Клермен не без основания заявляет, что в американском театре для драматурга «успех и провал в равной степени означают поражение» [15].

Резко осуждает критик погоню буржуазной прессы за сенсацией, протестуя против ее методов, не имеющих ничего общего с интересами самой драмы и театра: «Когда в 1935 г. Хейвуд Брун написал, что Одетс в конце концов превзойдет О'Нила, я счел это предсказание искренним выражением веры в нового писателя. Когда год спустя я прочел, что Ирвин Шоу, который только что создал «Погребите мертвых», лучше Одетса, а еще год спустя, когда Шоу написал «Осаду»,— что он уже «кончился» (ему тогда было 24), я начал понимать всю эту механику. Через несколько лет Сарояна приветствовали как «писателя 40-х годов» и Одетса обвинили в подражании Сарояну. Т. Уильямс, о котором после «Стеклянного зверинца» мнение еще не сложилось, стал после «Трамвая» главным претендентом на награды, которые, если не считать кассовых показателей, довольно трудно определить. Сегодня Миллер стал нашей светлой надеждой... Основания, на которых воздается хвала и создаются репутации, зачастую ложны. Назвать художника величайшим художником года или, прежде чем пройдет десятилетие, величайшим художником десятилетия с критической точки зрения так же бессмысленно, как называть его величайшим художником 45-й стрит» [16].

Дело, конечно, не только в осуждении коммерческого театра. Решающее значение имеет то, какие пути и средства излечения «больного» предлагаются тем или иным критиком. Здесь-то в их позициях и обнаруживаются значительные расхождения. Так, часть критиков считает средством, способным вывести американскую драму из состояния застоя, деятельность некоммерческого, прежде всего внебродвейского театра.

Внебродвейские театры, добившиеся больших успехов в 20-е и 30-е годы, прекратили свое существование в начале 40-х годов. В конце 40-х — начале 50-х годов это движение возродилось вновь, но было встречено критикой весьма недоброжелательно. Постепенно, по мере того как оно ширилось, выдвигая новых драматургов, актеров, постановщиков, ставя перед театром новые художественные задачи, критика начала все пристальнее следить за тем, что происходит вне Бродвея.

Так, подводя итоги работы театра за 50-е годы, Л. Кроненбергер даже отмечал деятельность внебродвейского театра как

[15] *H. Clurman. Lies Like Truth, p. 33.*
[16] *Там же, стр. 42.*

единственное достижение за весь этот период. Правда, Кроненбергер не вполне объективен, упуская из виду, что такие пьесы, как, скажем, «Суровое испытание» или «Вид с моста» А. Миллера, хотя они не являются ни в коей мере порождением Бродвея и не выражают его духа, все же впервые увидели свет рампы именно на Бродвее. «В многосторонней деятельности Бродвея,— писал Л. Кроненбергер,— единственным движением, имевшим действительно положительный характер, было, пожалуй, движение, удалявшееся от него,— движение внебродвейских театров» [17].

Весьма близкую к нему позицию занимает в этом вопросе Р. Брустейн, хотя он и отмечает наступивший в последнее время спад внебродвейского театра. «В течение десяти с лишним лет внебродвейский театр был важнейшим источником, питавшим лишенную жизненных сил американскую сцену, но в последнее время его живительные артерии обнаруживают признаки склероза. Вместе с возросшим престижем... пришло и возрастающее нежелание идти на большой риск» [18].

Но выход — возможность «оживить дряхлеющие революционные идеалы маленьких театров» [19] — по-прежнему видится Брустейну в расширении внебродвейского театра путем создания новых театральных групп, которые ставят своей задачей излечение от пороков коммерческого театра. Такие группы должны выступать не только против Бродвея, но и против самого внебродвейского театра. Связывая надежды на оздоровление отечественного театра и драматургии с этим движением (в его терминологии «вне-внебродвейским театром»), Р. Брустейн совершает ту же ошибку, что и Л. Кроненбергер. Возникновение этих групп говорит о том, что борьба за настоящее искусство не прекратилась, но, конечно, нельзя надеяться, что новое движение — сколько бы «вне» ни стояло перед словом Бродвей — способно самостоятельно и навсегда покончить с пороками, порожденными коммерческим театром.

Более трезво оценивает движение внебродвейских театров Дж. Уилз. В статье, посвященной американской драме послевоенного периода, он верно подмечает, что, «как только какая-то группа или идея становится привлекательной, коммерческий театр поглощает ее» [20].

Позиция Уилза опровергает в значительной мере оптимизм тех критиков, которые связывают надежды на возрождение национальной драмы с внебродвейским театром. Согласуется с его выводами и та оценка положения внебродвейского театра,

[17] *«Theatre Arts», 1960, January, p. 10.*

[18] *«The New Republic», 1961, March 6, p. 21.*

[19] *Там же.*

[20] *«A Time of Harvest; American Literature: 1910—1960». Ed. by R. E. Spiller. N. Y., Hill and Wang, 1962, p. 131.*

которую дает критик Г. Поупкин в статье «Пустеющая сцена» Отмечая, что, в противоположность чахнущему в объятиях коммерции Бродвею, эти театры «являют собой иногда примеры подлинного творческого горения, которого так недостает американскому театральному искусству в целом», что «эта страстность» «предполагает также наличие определенной творческой цели и идейную направленность», он говорит в то же время о «высокой смертности» этих театров [21]. Как видим, провозглашенное внебродвейским театром освобождение из-под власти коммерции еще не означает полной свободы. Для ее достижения нужны глубокие перемены в жизни общества, но к таким выводам приходят далеко не все критики.

Тщетность поисков путей раскрепощения драматургии в отрыве от коренных проблем общественной и политической жизни страны более или менее ясно ощущает демократическая критика. Это проявилось, например, в работах Клермена, лишенных, однако, конкретной положительной программы. Критик прямо связывает упадок театра в США с маккартистской политикой: «Политические ограничения, которые начали чувствоваться около 1947 г. и, нарастая страшно быстро, достигли своего рода апогея в 1953 г., почти у каждого породили нежелание придерживаться каких бы то ни было определенных взглядов, выходящих за пределы «лояльности».

То, что началось как политический террор, вызвавший молчание в области политики, привело к тому, что люди перестали вообще что-либо серьезно обсуждать, а в значительной степени — даже думать. Казалось, нам только и оставалось что свалиться замертво» [22].

Вопрос о причинах застоя американской драмы в 50-е годы настолько важен, что Клермен неоднократно возвращается к нему, неизменно подчеркивая, что маккартистский режим обрекал литературу и искусство на бесплодие: «Пятидесятые годы отмечены сдачей позиций. Вероятно, она не была столь полной, как мы полагаем, но произошли значительные перемены. Драматурги стали говорить иные вещи и по-иному. Важнейшей причиной этих перемен была, несомненно, холодная война. Выражение недовольства своим положением не вело ни к чему хорошему,— иронически продолжает критик,— ведь враждебные силы за границей могли воспользоваться сведениями о наших недостатках. ...Маккартизм стал наводящим ужас символом, от которого мы застыли в состоянии напряженного молчания. Мы не смели предположить..., что живем не в лучшем из возможных миров. Если малейший звук протеста слетал с ваших губ, вас считали чудаком или сумасшедшим, а то и подстрекателем» [23].

[21] *«За рубежом». 1967, № 38, стр. 31.*

[22] *H. Clurman. The Fervent Years. N. Y., Hill and Wang, 1957, p. 285.*

[23] *«Theatre Arts», 1961, March, p. 12.*

Политической реакцией, парализовавшей общественную мысль и культурную жизнь страны, был порожден, по мнению Клермена, отход американской драмы от исследования социальных болезней, ее погружение в сферу личных страданий: «Казалось, источник наших болезней целиком лежал в нескладных отношениях с родителями, женами, детьми. Наши травмы, наши личные травмы,— вот что надо винить. Хотя в произведениях Теннесси Уильямса всегда ощущается социальная значимость, публика и пресса откликались главным образом на содержащиеся в них индивидуальные, а особенно — сексуальные проблемы.

Век конформизма и маккартистского террора заставлял людей думающих замкнуться в себе» [24].

Примерно в том же плане говорит об изменениях в американской драме Уилз, но он предпочитает умолчать о породивших эти изменения причинах: «Американские драматурги, появившиеся после второй мировой войны, по большей части пристальнее всего занимались человеком, взятым «крупным планом»; их подход сузил контекст, в котором выступает герой, так как они редко позволяли ему принадлежать к какой-нибудь группе, помимо семейного круга. Интерес к психологическому одержал победу над интересом к социальному» [25].

Как считал Клермен, в конце 50-х годов с особой силой и очевидностью упадок социальной драмы проявился в такой области, как сатира: «Упадок сатирического духа начинается в 50-е годы. Надежды наши рассеялись: сначала на нашу мятежность смотрели неодобрительно, а потом — подавили. Социальная критика считается сейчас лишенной основания, а создание положительных ценностей — лишенным опоры в реальной действительности. Новые позитивные идеи, которые выдвигаются ныне, всегда кажутся обращенными внутрь и ограниченными сферой личного...» [26]. Духовная пассивность, отказ от идеалов и боевого духа, идейная скованность, которые критик обнаруживает в американском обществе, не могут способствовать развитию драмы и, в частности, сатиры. «Чтобы создать сатиру, которая шла бы дальше добродушного осмеяния глупостей и пороков, рассматриваемых как мелкие грешки,— пишет Клермен,— нобходимо общество с твердой верой и убеждениями» [27].

Джон Саймон считал упадок сатиры признаком, определяющим облик не только театра, но и всей американской культуры: «И все же, если есть что-нибудь, на что неспособна наша культура, так это мощная сатира, направленная против нас

[24] *«The Nation», 1965, September 20, p. 225.*
[25] *«A Time of Harvest», p. 130.*
[26] *«The Nation», 1958, April 26, p. 377.*
[27] *Там же, стр. 376.*

самих. И, по крайней мере, в этом отношении Бродвей совпадает с общим направлением «нашей культуры» [28].

Согласен с этим и такой критик, как Р. Брустейн: «Из-за присущего ей духа суровой критики... сатира никогда не была на Бродвее популярным жанром, но за последние 15 лет она исчезала с нашей сцены... со внушающей тревогу быстротой» [29].

Одинаковый диагноз болезни еще вовсе не говорит о единстве взглядов этих критиков. Важно, какими причинами они объясняют отмеченное явление. Охотно признавая следствие — утрату американской драматургией интереса к общественным проблемам, буржуазная критика далеко не так охотно признает причину — отсутствие свободы искусства в США, губительное воздействие на него политической реакции. Так, сводя ограничения свободы к экономическому давлению коммерческого театра на драматургов, Р. Брустейн даже берется доказать «невинность» маккартизма: «Совершенно очевидно, что для этого (исчезновения сатиры.— *М. К.*) существовали экономические причины. В областях, которые зависят от массовой поддержки, такое острое искусство, как сатира, неизбежно представляет большой коммерческий риск, если только ее не предлагают в сравнительно малых дозах. ...Джеймс Тёрбер считал, что в упадке духа подлинной сатиры повинны страхи и напряженная атмосфера эпохи Маккарти, но, должен сознаться, я никогда не находил это достаточно убедительным» [30].

Двойственную позицию в этом вопросе занимал и Бентли. В своих статьях, написанных в самый разгар маккартизма, он утверждал, что ничто не стесняет свободы художника: «Не так давно два американских драматурга (Дж. Тёрбер и А. Миллер.— *М. К.*) заявили в «Нью-Йорк таймс», что американской драме угрожают тоталитарные умонастроения, представленные в данном случае сенатором Маккарти, борющимся против «красных». ...Оба заявления являются ценными предупреждениями; по существу же, я не вижу, чтобы они пока что соответствовали действительности... Да и в каком смысле утратили наши писатели свободу слова?» [31].

С другой стороны, Бентли утверждает, что писатель должен говорить правду об окружающем мире, настаивает на его праве и обязанности критиковать современное общество. Справедливо возмущение критика теми писателями, которые ради коммерческого успеха отказываются от своего долга, идя на компромисс с буржуазным обществом. Но его рассуждения страдают однобокостью, ибо всю тяжесть вины он возлагает на писателя.

[28] *«Theatre Arts», 1962, May, p. 60.*
[29] *«The New Republic», 1960, October, 31, p. 28.*
[30] *Там же.*
[31] *E. Bentley. The Dramatic Event, L., Dobson, 1956, p. 268—269.*

«Если наши писатели являются соглашателями, то не потому, что нельзя сказать «нет» [32],— утверждает он.

Что ж, многие американские писатели говорили и говорят «нет» существующему строю. Но «свободное» государство свободно расправляется с ними. Гонения, которым подвергались (и подвергаются) прогрессивные деятели искусства в США, общеизвестны, и делать вид, что всего этого не существует, значит идти на соглашательство с тем самым порядком, критики которого Бентли требовал от писателей. Характерно, что Бентли пытается приписать распространение представлений о том, что «американская жизнь в последнее время отравлена манией преследования» [33], влиянию коммунистической пропаганды. В том же русле идут рассуждения Бентли о пьесе Т. Эпстейна «Владельцы гостиниц». Главной причиной ее провала он объявляет то, что мысль о преследовании людей в США за коммунистические убеждения, на которых основана пьеса, не соответствует действительности.

Нельзя отрицать: Бентли суров к драматургам, которые, как ему кажется, сложили с себя обязанность критиковать общество. Так, говоря о произведениях Пэдди Чаефского, которого он приводит в качестве примера писателя, поступившегося своим долгом, Бентли характеризует его в очень резких тонах: Чаефский для него — «драматург своего времени, времени продажности и конформизма» [34].

Бентли выступает как противник конформизма. Но боязнь коммунистических идей заставляет его самого шаг за шагом отступать в сторону конформизма.

В то время как Бентли непоследователен в осуждении политики маккартизма, другие критики, в частности Брустейн, весьма и весьма последовательны в своем стремлении доказать, что свободе искусства в США в настоящее время ничто не угрожает. Они спешат уверить своих читателей, что, поскольку притеснениям и гонениям, которым подвергалось прогрессивное искусство в прошлом, якобы положен конец, все это уже к началу текущего десятилетия стало достоянием истории.

В противоположность охранительной критике критика демократическая говорит о продолжающемся воздействии на отечественную драматургию идеологии маккартизма. Как писал Клермен в 1961 г., «что касается театра, мы все еще живем в атмосфере 50-х годов» [35].

Не был обойден этот вопрос и марксистской критикой. Она убедительно показывает, каким притеснениям подвергается искусство в США, когда оно пытается говорить правду. Маркси-

[32] *Там же, стр. 172.*

[33] *E. B e n t l e y. What is Theatre?, p. 169.*

[34] *Там же, стр. 119—120.*

[35] *«Theatre Arts», 1961, March, p. 12.*

стская критика разоблачает рожденный буржуазной критикой миф о том, что время ограничения свободы в стране прошло. Она отстаивает право писателя говорить «нет», показывая вместе с тем, как на каждом шагу проявляет свою зависимость от буржуазного общества критика, чуждая демократизму.

Это наглядно проявилось, например, при обсуждении пьесы, основанной на романе А. Друри «С совета и согласия», который содержал прямую апологию маккартизма. Ко времени появления пьесы уже не требовалось особого мужества, чтобы говорить о том, сколько зла принесла Америке деятельность сенатора Маккарти. Однако из всех нью-йоркских критиков, рецензировавших спектакль, лишь Таубмен осмелился заявить о реакционности содержания этой пьесы. Мало того, почти вся буржуазная пресса была поставлена на ноги, чтобы доказать правоту автора романа.

Выступив в поддержку Таубмена, журнал «Мейнстрим» вместе с тем разоблачал действия тех кругов, которые пытаются защитить буржуазное общество от критики. В редакционной статье журнала говорится: «Когда появилась противоречащая всем высказанным мнениям рецензия Таубмена, произошла странная вещь. Каждый день в течение недели или около того в платных объявлениях в «Нью-Йорк таймс» полностью перепечатывались рецензии других критиков Нью-Йорка, чьи восторженные отзывы и славословие так драматически контрастировали с мнением собственного критика газеты. ...зловещим элементом было здесь то, что в сфере нашей культуры вновь повеяло отвратительным зловонием маккартизма, и, наряду с другими подобными случаями, это может означать возвращение наследников покойного, но неоплакиваемого сенатора, если только с самого начала этому не будет положен конец» [36].

Оказывая действенное сопротивление реакции, разоблачая попытки оправдания и возрождения идеологии, маккартизма, марксистская критика в США отстаивает подлинную свободу искусства. В этом плане она выступает в единстве с критиками демократического направления. Много общего обнаруживается между той и другой критикой и в представлениях о возможности выхода театра из состояния застоя.

Такие критики, как Г. Клермен, понимают недостаточность для обновления театра одного лишь протеста против коммерческого духа и противопоставления ему «чистого искусства». Обретение подлинных общественных идеалов, которые заново придали бы искусству театра смысл и значение, выдвигается в работах критика как главнейшее условие нового расцвета американской драмы. «Чего нам сейчас не хватает,— пишет Клермен,— так это ощущения цели, идеала — чего-то такого, что

[36] *«Mainstream», 1961, February, p. 6—7.*

необходимо достигнуть, помимо и сверх сногсшибательного успеха, высоких заработков, восторженных заметок, грубейшей рекламы и частого упоминания в газетных рецензиях, ...когда я говорю о «цели», я не имею в виду ее узкого толкования — политического, социального или религиозного,— я употребляю слово в самом широком идеологическом и художественном смысле...» [37].

Духовная бедность театра привела, как верно подметил Бентли, к повальному увлечению всевозможными мелкими идейками. Эти, по ироническому определению критика, «блестящие идеи» бессильны перед вопросами, которые ставит время. Такая «идея», как пишет Бентли, «удивляет или успокаивает, льстит или возбуждает; если она не может удостоиться простого определения «истинная», то часто получает более характерную для нашего времени похвалу — «интригующая», или в крайнем случае — «интересная». В худшем случае ее хвалят как «привлекательную» [38].

Критик подчеркивает, что подобные «блестящие» идеи — это только забава, отвлекающая внимание от действительно важных проблем жизни. Чем же привлекают они многих американских критиков? Этот вопрос оставлен Бентли без ответа.

Ответ на него подсказывает марксистская критика. Боязнь посмотреть правде в глаза приводит к тому, что буржуазные критики готовы провозгласить любую идею «интересной» и принять ее, «лишь бы эта теория не была марксистской» [39],— пишет С. Финкелстайн. Приверженность коммунистическим идеям настолько пугает их, что такие критики утверждают, будто человек, верный коммунистическим идеалам, не способен к созданию подлинных произведений искусства. Кстати сказать, сам Бентли считает, что пьесы Брехта и Шона О'Кейси, которых он признает крупнейшими драматургами нашего времени, сохраняют художественную ценность лишь потому, что будто бы их авторы «не до конца» приняли коммунистическое учение. Итак, его собственный вывод, что «средство борьбы против «блестящих идей» лежит не в отказе от идей, а в идеях» [40], оказывается им по существу отвергнутым.

Марксистская критика, указывая театру выход из идейного тупика, призывает драматургов пристальнее всмотреться в жизнь трудящейся Америки, принять участие в борьбе, которую ведет народ, понять его чаяния и надежды. Только тогда смогут они предложить зрителю ценности, которые не будут отвергнуты как суррогаты. «Не существует иного лекарства,— гово-

[37] *H. Clurman. The Fervent Years, p. 284.*
[38] *E. Bentley. The Dramatic Event, p. 70.*
[39] *«Mainstream», 1960, September, p. 27.*
[40] *E. Bentley. The Dramatic Event, p. 73.*

рилось в редакционной статье журнала «Мейнстрим»,— способного спасти театр, кроме — и прежде всего — борьбы за верные идеи... Дайте нам хорошую пьесу, просим мы драматургов, пьесу, которая рассказывала бы о нашем мире и наших проблемах, вселяя надежду, и мы проложим дорогу к вашим дверям, а если нужно, то и собьем их, чтобы попасть внутрь!» [41]

Как же освещается критиками в США творчество отдельных американских драматургов послевоенного времени?

Во многих отношениях показательна дискуссия, развернувшаяся на страницах американских газет еще в 1945 г., вокруг пьесы Гоу и Д'Юссо «Глубокие корни». Отмечая значительность затронутых в ней вопросов, правдивость изображения жизни Юга, принципиальность авторского подхода к теме, Кроненбергер назвал пьесу «острой социальной драмой». Он писал: «Трудно оставить без внимания то хорошее, что есть в этой пьесе,— ее яркую театральность и социальную направленность» [42]. Признавая и слабость пьесы: недостаточную правдоподобность сюжета, неточность психологической разработки характеров, а также и некоторую неопределенность идейной позиции авторов, Кроненбергер выдвигал на первый план постановку в «Глубоких корнях» важной общественной проблемы: в пьесе «пристально рассматривается, чем болен реакционный Юг с его глубокими корнями предрассудков...» [43].

С отзывом Кроненбергера перекликались и некоторые другие рецензии.

Наряду с этим можно обнаружить и яростные нападки критиков на пьесу, как якобы искажающую картину подлинной жизни Юга. Пример — рецензия Бертона Рэскоу. Признавая верность отдельных деталей в «Глубоких корнях», Рэскоу отрицает правильность общей картины: «Возможно, что у вас (как и у меня) сложится убеждение, что исходная посылка авторов совершенно ложна, невозможна и абсурдна, что они с достойным порицания искусством заправских шулеров подтасовали карты, чтобы в благоприятном свете представить свой пропагандистский тезис, что пьеса не только наполовину неверно изображает отношения между белыми и неграми, но рассчитана на то, чтобы возродить старые антагонизмы времен Гражданской войны между Севером и Югом... Я думаю, что Гоу и Д'Юссо рисуют не действительные факты, а то, что им желательно, и их взгляд — это взгляд северян (несколько окрашенный, пожалуй, истерической пропагандой) на то, каковы типичные для Юга отношения» [44].

[41] *«Mainstream», 1961, July, p. 4.*
[42] *«New York Theatre Critics' Reviews», N. Y., 1945, p. 163.*
[43] *Там же.*
[44] *Там же, стр. 161.*

С подобным размежеванием критики мы встретимся, когда обратимся к пьесам и других драматургов. Правда, в отношении того, кого следует считать крупнейшими американскими драматургами послевоенного периода, споров как будто нет. Все единогласно называют имена Артура Миллера и Теннесси Уильямса.

«Из всех американских драматургов, писавших после окончания второй мировой войны, только Теннесси Уильямс и Артур Миллер претендуют на лавры крупнейших драматургов»[45],— пишет Уилз. О том, что именно в творчестве этих драматургов были продолжены и развиты лучшие традиции американской драмы, говорит и Бентли: «Пьесы Артура Миллера или Теннесси Уильямса — исключение. Эти пьесы не только лучше большинства других — они принадлежат к основному направлению нашей культуры. У таких авторов есть что сказать об Америке...[46].

Впрочем, как и следовало ожидать, в трактовке творчества Миллера и Уильямса, их видения мира единодушия не наблюдается.

Это проявилось уже при постановке первой значительной пьесы Миллера «Все мои сыновья», хотя в основном она была встречена одобрительно. Брукс Аткинсон, приветствуя новый драматургический талант, с одобрением отмечал попытку автора глубоко проникнуть в процессы, характерные для жизни Америки после окончания второй мировой войны. «...он создал,— пишет Аткинсон,— живые характеры, выхватив их из гущи американского общества, но представил своих героев как людей, у которых есть собственное сердце и собственный разум... Ему удалось также связать эту частную трагедию со всей трагедией военных лет»[47].

Близкое толкование пьесы дал Ричард Уоттс, рецензент газеты «Нью-Йорк пост», отметив значительность ее идейного содержания и высокий художественный уровень: «... это горькое, дышащее напряжением и намеренно резкое изображение послевоенного разочарования и отчаяния. Но это не было разочарование в том, ради чего велась война, в том, какою ценой оплачена победа, а разочарование в отцах и матерях, которые, оставаясь дома, бессовестно наживались на всеобщем страдании и с удовольствием предавались сентиментальности при мысли о героизме своих сыновей»[48].

Наиболее серьезный анализ пьесы мы находим у Кроненбергера, связавшего преступление Джо Келлера с принципами, на

[45] *«A Time of Harvest»*, p. 140.
[46] *E. Bentley. The Dramatic Event*, p. 90.
[47] *«New York Theatre Critics' Reviews»*, N. Y., 1947, p. 475.
[48] *Там же*, стр. 476.

которых основано современное американское общество, с его моралью, приносящей интересы человечества в жертву бизнесу. Едва ли не первым уловил Кроненбергер один из основных мотивов творчества Миллера, получивший развитие во всех его позднейших пьесах: «Он рассматривает сложную проблему человеческой ответственности и рассматривает ее очень человечно. Он проникает в нравственную природу людей через их психологию. Джо Келлер дал рациональное объяснение своим преступлениям, бессердечно приняв «практицизм» — этот американский символ веры; он отверг какую бы то ни было ответственность перед обществом, подчеркнув свою ответственность перед семьей, свою заботу о ее благополучии... Миллер создает образы отнюдь не злодеев, но он показывает, как близко стоят «злодеи» к обычным эгоистам. Не жестокость и ненависть, а эгоизм и даже забота о самосохранении оказываются величайшей угрозой для общества... Пьеса «Все мои сыновья» больше, чем это кажется поначалу, бичует все слабые стороны нашей общественной морали, но более всего она осуждает антисоциальную природу верности интересам семьи, защиты и возвеличивания своего рода за счет всего общества» [49].

Однако были и критики, которые старались опорочить пьесу. Подобное стремление обнаружил, например, Говард Барнс, рецензент газеты «Нью-Йорк геральд трибюн». Не решаясь открыто оспаривать правильность наблюдений драматурга, он пытался представить пьесу как художественно несостоятельную — прием, довольно часто встречающийся в американской критике,— и тем самым создать впечатление, будто она не отражает истинного положения вещей.

В руках Миллера, этого «неопытного кукольника», по словам Барнса, персонажи пьесы «постоянно имеют тенденцию превращаться в марионетки» [50].

Еще проще действует Дж. Чэпмен. Он отказывается от всякого анализа пьесы под тем предлогом, что она навеяла на него скуку: «Тем не менее у меня, к моему огорчению, было полное отсутствие интереса к тем многочисленным событиям, которые происходили в некоем маленьком дворе... Задолго до того, как они выговорились и Бегли (исполнитель роли Джо.— *М. К.*) застрелился, я готов был уйти домой» [51].

Еще более острая полемика развернулась вокруг следующего произведения Миллера — «Смерти коммивояжера». За два десятилетия, прошедших со времени появления пьесы, вокруг нее вырос лес критической литературы. Обозреть ее всю не представляется возможным, равно как и необходимым. Остановимся на

[49] *«New York Theatre Critics' Reviews». N. Y., 1947, стр. 477.*
[50] *Там же, стр. 478.*
[51] *Там же.*

тех суждениях, в которых с наибольшей отчетливостью проявилась разница в идейных и эстетических устремлениях критиков.

Марксистская критика приветствовала в Миллере писателя, обращающегося к острым социальным проблемам. В этом она видела основное достоинство пьесы, этим объясняла силу ее воздействия. И. Шнейдер писал о «Смерти коммивояжера»: «Она важна в первую очередь своей социальной критикой. Миллер вывел в качестве главного героя фигуру, являющуюся символом американской жизни,— коммивояжера»[52]. Говоря о художественном своеобразии пьесы, критик утверждал, что использование Миллером приемов символистской драматургии не только не помешало ему создать верную действительности картину, но даже усилило реалистический характер произведения: «Он (символизм.— *М. К.*) расширяет горизонт сцены, внося мечту и отчаяние, которые являются той стороной реальной жизни, которую художнику труднее всего передать. Иными словами, он дает возвышенное и широкое изображение действительности»[53].

Вместе с тем в марксистской критике указывалось и на противоречия в мировоззрении писателя, на то, что пороки буржуазного общества и возможности выхода из него поняты А. Миллером не до конца (как писал С. Силлен).

При знакомстве с творчеством Миллера неизбежно возникает вопрос о связи его пьес с традициями 30-х годов. Нужно заметить, что часто это становится пробным камнем, который позволяет точнее определить позицию критика. Так, для Клермена близость Миллера традициям 30-х годов лишь подтверждает верность избранного драматургом пути: «В конце 40-х годов появились Артур Миллер и Теннесси Уильямс, люди, которые сохранили — и это особенно относится к Миллеру — долю страстной социальной сознательности 30-х годов»[54].

Для большинства буржуазных критиков связь современной драмы с 30-ми годами ненавистна, ибо она напоминает об остром и ярком протесте против капиталистического строя, об идеалах борьбы, которые отстаивались в литературе того времени. Особенно отчетливо это проявилось в статье Э. Кларк, посвященной «Смерти коммивояжера». В этой статье, опубликованной первоначально в троцкистском журнале «Партизен ревью», Кларк обвиняет Миллера в намеренном искажении американской действительности, в подтасовке событий, состряпанных по рецептам 30-х годов и будто бы не характерных для послевоенной Америки: «Пьеса с ее особой смесью устаревшего и нового, но поверхностного материала вовсе не является трагедией, а запу-

[52] *«Masses and Mainstream», 1949, April, p. 90.*
[53] *Там же, стр. 91.*
[54] *H. Clurman. The Fervent Years, p. 281.*

танным и претенциозным произведением — в любой другой сфере его назвали бы шарлатанством»...[55].

Чтобы доказать безосновательность критики Миллером капиталистического общества, Кларк пускает в ход иронию, но это не усиливает ее аргументации: «Конечно же, это капиталистическая система убила Вилли; сцена, где его грубо выгоняют с работы после сорокалетней службы в этой фирме, восходит к партийной литературе 30-х годов, и мысль о том, что наша особая форма финансового хозяйства породила до нелепости ложные идеалы и у отца и у детей, достаточно ясно выявляется среди всех запутанных мотивировок пьесы»[56].

Невозможно не привести в связи с этим остроумного замечания Клермена, который, как бы прямо откликаясь на те нападки, которым подвергалась литература 30-х годов со стороны критиков, подобных Э. Кларк, писал: «Это верх глупости — насмехаться над тем, что прежде нас волновала пьеса «В ожидании Лефти» (К. Одетса.— *М. К.*), только потому, что сейчас многие... ожидают Годо»[57].

В статье Кларк желание вычеркнуть то, что составляет самую суть «Смерти коммивояжера», отвести от буржуазного общества обвинения, которые ему предъявляет Миллер, высказано совершенно откровенно. С такой ярой враждебностью по отношению к драматургу, пожалуй, не часто можно встретиться. Зато легко привести немало примеров того, как сведéние всего многообразия поставленных Миллером проблем к какой-нибудь одной, выдвижение на первый план какого-то второстепенного момента приводит к сужению смысла пьесы, а зачастую и неверному ее истолкованию. Так, довольно часто в американской критике повторяется утверждение, будто Чарли и его сын Бернард — персонажи сугубо второго плана — опровергают линию Вилли, а потому в пьесе нужно видеть разоблачение не капиталистической системы, а лишь неверного понимания «американской мечты» и неправильных способов ее осуществления.

Анализируя, как претворяется тема «американской мечты» в творчестве Ю. О'Нила, Миллера, Уильямса и Э. Олби, критик Джордан Миллер отвергает истолкование пьесы «Смерть коммивояжера» как американской трагедии, представляя ее как рассказ о крушении человека, не сумевшего разглядеть возможность достижения «американской мечты». «По всему миру,— пишет Дж. Миллер,— «Коммивояжера» восприняли как великую американскую трагедию. Покидая театр, люди кажутся потрясенными трагедией простого человека, увидевшего, что Мечта разда-

[55] *«Two Modern American Tragedies». Ed. by J. D. Hurrell. N. Y., Charles Scribner's Sons, 1961, p. 61.*

[56] *Там же, стр. 62.*

[57] *«Famous American Plays of the Thirties». Ed. by H. Clurman. N. Y., Dell, 1959, p. 8.*

вила его... Вместо этого Миллер сообщает нам, что Вилли поклонялся не тому идолу, ибо прекрасно виден другой выход для героя. Мечта в лучшем издании живет по соседству, в образе молодого Бернарда — этом идеальном воплощении успеха» [58].

Подобное истолкование дается пьесе и в книге бостонского критика Р. Гарднера «Расколотая сцена. Упадок американского театра» (1965). Как и Дж. Миллер, Гарднер, опираясь на побочную линию Бернарда — Чарли, представляет трагедию Вилли следствием его безумных представлений об успехе, а не порождением буржуазного общества. «То, что Миллер,— пишет он,— решил противопоставить провалу Вилли и Биффа явный пример того, как можно преуспеть в нашей стране, затрудняет истолкование пьесы как атаки на американскую систему... На самом деле Бернард — живое доказательство эффективности этой системы, подтверждение мысли о том, что настойчивое применение человеком своих способностей, как бы малы они ни были, дает отдачу. А это в конце концов и составляет сущность Американской Мечты» [59].

Отвергая значительность проблематики пьесы, Гарднер утверждает, что наш интерес к ней вызван лишь формальным мастерством автора: «Возможно, драматург дал нам мало в смысле характеров, но создал нечто прекрасное в изложении их истории. Его обращение со временем и пространством подобно мановению волшебной палочки. Мы следим как зачарованные, принимая свой интерес к методу за интерес к самой истории» [60].

Нужно добавить, что трактовка миллеровской драмы критиком становится особенно понятной в свете тех положений, которые служат исходной посылкой книги. Гарднер рассматривает современное состояние драмы как состояние упадка, вызванного в первую очередь утверждением в театре на рубеже XIX и XX вв. «натурализма», в основе которого лежит представление о человеке как о жертве. (Как и большинство американских исследователей, Гарднер не делает различий между натурализмом и реализмом.) Открытия реалистического искусства этого времени выступают в его интерпретации как «представление о том, что человека на сцене должны ограничивать те же самые силы, что ограничивают его и в жизни. Под нездоровым воздействием этой идеи,— продолжает Гарднер,— драматический герой, который во времена Шекспира был достаточно силен, чтобы выдержать моральную тяжесть своих собственных действий, прошел через несколько стадий распада: как жертва общества à la Маркс, психологической обусловленности à la Фрейд, современной техники

[58] *«Modern Drama», 1964, September, p. 196—197.*

[59] *R. H. Gardner. The Splintered Stage. The Decline of the American Theater. N. Y., Macmillan, 1965, p. 125.*

[60] *Там же, стр. 134.*

à la водородная бомба — пока не превратился теперь в космическую нелепость. Очевидно, что этот процесс нельзя продолжать дальше, поскольку драматизация ничтожности — пролог к молчанию» [61].

Не видя возможностей дальнейшего развития драмы как реалистического искусства, Гарднер утверждает, что ее расцвет зависит от скорейшего и полного освобождения от пут реализма.

Однако у реализма есть среди американских критиков не только противники, но и защитники. К числу наиболее видных относится прежде всего Джон Гасснер. Гасснер рассматривает реализм не как нечто застывшее, неспособное к совершенствованию и развитию, а как направление, находящееся в вечном движении, обогащающееся за счет новых открытий, в том числе и других, нереалистических, направлений. Поэтому неудачи, которые постигают время от времени реалистический театр, не воспринимаются Гасснером как свидетельство его конца. С другой стороны, в успехе таких пьес, как «Смерть коммивояжера», он видит подтверждение жизнеспособности всей реалистической традиции в театре: «Это одновременно и видоизменение и дальнейшее развитие формы реалистической драмы» [62].

Как бы возражая Гарднеру, утверждавшему, что лишь особая манера подачи материала трогает зрителя, Гасснер связывает глубокое воздействие пьесы с ее реалистической основой, хотя и обновленной экспрессионистическими приемами. «В современном театре экспрессионизм лишь *дополнил* реализм, но он не был способен полностью заменить его. Такова же роль экспрессионизма и в некоторых пьесах, написанных в наше время. Примером может служить хотя бы «Смерть коммивояжера» Артура Миллера. Весьма сомнительно, чтобы эта пьеса была столь полноценной, если бы автор написал ее в экспрессионистской манере» [63].

Развивая далее свою мысль о будущем театре, Гасснер утверждает необходимость не отказа от реализма, а его развития: «По-видимому, из тупика, в котором очутился современный театр, можно найти выход. Для этого реалисты должны не просто воспользоваться приемами театрализации, но сознательно применить их ради *успешного развития реалистической сущности* драмы и театра» [64].

Среди критических работ, посвященных «Смерти коммивояжера», своеобразием подхода отличается статья У. Ньюмена, который, рассматривая ее в ряду других пьес Миллера, так формулирует свою главную идею: «В каждой из пьес Миллера (за

[61] *R. H. Gardner. The Splintered Stage. The Decline of American Theater, p. 13.*
[62] *Дж. Гасснер. Форма и идея в современном театре. М., ИЛ, 1959, стр. 104.*
[63] *Там же, стр. 172—173.*
[64] *Там же, стр. 207.*

исключением «Сурового испытания», которое имеет явно политический характер) центральная ситуация концентрируется вокруг отношений отцов и детей, причем дети находятся в том возрасте, когда они готовы оторваться от семьи...» [65]. Интересно поставлен при этом вопрос о той особой роли, которую выполняет семья в американском обществе: «Американская семья — это слабая, постоянно кончающаяся неудачей попытка создать свой личный мир, основанный на привязанности и верности, в мире, где верность своему классу, общественным законам или привязанность к определенному месту свелись к минимуму или вовсе не существуют... Американская семья выполняет не только обычное назначение семьи, но, больше чем где бы то ни было, становится... убежищем, куда можно спрятаться от большого и жестокого безличного мира» [66].

Однако Ньюмен ограничивается рассмотрением характеров Келлера, Вилли, Эдди лишь с точки зрения их семейных отношений, забывая, что в образе каждого из героев отражены сложные общественные явления.

Своего рода уходом от проблем, поставленных Миллером, является оценка пьесы Б. Аткинсоном. Проблематике «Смерти коммивояжера» он посвящает одну-единственную фразу, которая полностью снимает вопрос о ее социальном содержании: «Но Миллер не обвиняет ни Вилли, ни его сыновей, ни его босса, ни всю систему и не делает никаких моральных выводов» [67].

От рассмотрения сложной социальной проблематики пьесы отказался по сути дела и Нэйтен: «Ее соприкосновение с вечностью лишь мгновенно, в ней нет великолепия героизма; она лишь частично приближается к тому, что имеет первостепенное и непреходящее значение, и воспроизводит лишь банальные подробности повседневной жизни. Но она не остается ни бессмысленной, ни бесполезной, ни, возможно, мимолетной, потому что касается этих банальных подробностей с чувством глубокого и сочувственного понимания, потому что в ней есть своего рода великолепие, но не в героизме, а в самой человеческой трусости, и по крайней мере во время представления то, что, может быть, и не имеет первостепенного и непреходящего значения, благодаря мгновенно завоеванному сочувствию, кажется таковым» [68].

При общей положительной оценке пьесы критиком, при верности отдельных его замечаний пьеса в целом остается для него тайной за семью печатями.

Повторилось, собственно, то же, что произошло раньше с пьесой «Все мои сыновья», а впоследствии с «Суровым испыта-

[65] *«Two Modern American Tragedies», p. 70.*
[66] *Там же, стр. 69.*
[67] *Там же, стр. 54.*
[68] *Там же, стр. 58.*

нием». Для Нэйтена, исключившего социальную проблематику драмы из сферы своего внимания, пьеса «Все мои сыновья» оказывается всего-навсего «пьесой в стиле рококо из разряда хорошо построенных пьес»[69]. Не удивительно, что «Суровое испытание» с его острой политической темой, по мнению Нэйтена, «сильно уступает по своим достоинствам»[70] «Смерти коммивояжера». Признавая благородство побуждений драматурга, он вместе с тем объявляет возникающие в пьесе параллели с современной ситуацией ее основным недостатком: «Они представляют для него первейший интерес, и окраска, которую этот интерес придает разработке темы, не идет ей на пользу. В результате вся пьеса проникнута духом пропаганды, которая, вопреки намерению автора, наполняет ее, и, как и вообще в пропагандистской драме, результаты плачевны»[71].

Отказываясь говорить о страшных явлениях действительности, определивших содержание и направленность пьесы, Нэйтен ограничивается рассмотрением характеров главных героев. Он объявляет их лишенными человечности и убедительности как раз потому, что их анализ неизбежно возвращает его к социально-политическим проблемам. Кстати говоря, в своей книге, специально посвященной театру 50-х годов, Нэйтен ни словом не обмолвился о том, что сковывало в это время развитие отечественной драматургии и нанесло ей большой ущерб, лишив возможности выносить на открытое обсуждение явления американской жизни.

Если протест Миллера против буржуазного общества, против идеологии и политики маккартизма вызвал, как мы видели, неодобрение Нэйтена, то такой критик, как Клермен, видит большую заслугу драматурга именно в том, что он не замолчал даже в «охваченные страхом 50-е годы». «Суровое испытание», с которым Миллер выступил в период маккартизма, Клермен назвал «атакой на новую волну конформизма»[72].

Отказ от рассмотрения идейной проблематики драматургии Миллера, как можно было убедиться на примере Нэйтена, делает невозможной правильную трактовку творчества писателя. Не менее бесплоден и анализ с позиции «или-или»: или социальная драма, или психологическая. Стремление к такому истолкованию ясно проявилось в работах Э. Бентли. Он в буквальном смысле слова хочет разделить то и другое, забывая, что Миллер не допускает деления на «общественное» и «личное», что для него человек — нерасторжимое единство, в котором слиты обе эти стороны.

[69] *«Two Modern American Tragedies»*, стр. 59.
[70] *G. J.. Nathan. The Theatre in the Fifties, p. 105.*
[71] *Там же, стр. 107.*
[72] *«Theatre Arts»*, 1961, March, p. 12.

«В действительности никто никогда не знает, о чем написана пьеса Миллера: о политике или о сексе,— заявляет Бентли.— Если «Смерть коммивояжера» политическая пьеса, то ключевой сценой является сцена с магнитофоном; если это пьеса о сексе,— сцена в бостонском отеле. Можно сказать, что «Суровое испытание» написано вовсе не о Маккарти, а о любви в XVII в. И можно сказать, что «Вид с моста» написан не об осведомительстве, а о кровосмешении и гомосексуализме»[73]. Бентли отдает должное умению Миллера откликаться на важные вопросы времени, но вместе с тем как будто чувствует себя спокойнее, доказывая, что в его пьесах больше психологического, чем социального. Критик оказывается не в состоянии вырваться из плена своих априорных утверждений, что социальное и психологическое в одной пьесе несовместимы.

«Моральная слабость социальной драмы состоит в том, что она презирает или вовсе игнорирует человеческое «я»[74],— пишет Бентли. Думается, однако, не слабость драмы, а собственная слепота часто не позволяет ему увидеть, как психологическое становится в социальной драме формой существования социального, что без особого труда откроет в драматургии Миллера даже критик, менее проницательный, чем Бентли.

Вернее, как нам кажется, ставит вопрос о соотношении психологического и социального в творчестве Миллера Уилз, который считает Миллера «столь же социальным, сколь и психологическим»[75] писателем.

Горячие споры вызвали в американской печати последние пьесы Миллера. Генри Хьюз, к примеру, анализируя «После падения», утверждает, будто смысл пьесы сводится к рассмотрению духовной эволюции Квентина, вступившего в жизнь «с убеждением, что человек неуклонно движется вверх, что существует несправедливость, которую он должен исправить, хорошие и плохие люди, которых нужно уметь узнавать, и твердые принципы, которым нужно отдавать предпочтение перед естественными и эгоистическими импульсами», а потом приходящего к выводу, что «и абсолютная любовь и абсолютная невинность невозможны»[76]. Правда, Хьюз как будто пытается связать духовные борения Квентина с ужасами окружающего мира, но делает это столь неопределенно, что эти слова остаются брошенным вскользь замечанием, не меняющим по существу его подхода к пьесе.

Стремясь защитить пьесу от любителей сенсаций, поднявших вокруг нее шум из-за тех откровений личного характера, кото-

[73] *E. Bentley. What is Theatre?, p. 101—102.*
[74] *E. Bentley. The Dramatic Event, p. 259.*
[75] *«The Time of Harvest», p. 142.*
[76] *«Saturday Review», 1964, February 15, p. 35.*

рые они там обнаружили, Г. Таубмен настаивает на глубине и значительности пьесы, но трактует ее слишком обобщенно и абстрактно, говоря, что Миллер «...ищет ответа на вечные загадки, которые встают перед человеком на этой земле»[77].

Возможно, пьеса «После падения» и не самое совершенное произведение Миллера, однако она явно не заслуживает того разгрома, которому подверг ее Р. Брустейн. С крайней озлобленностью пишет он о попытках Миллера, раскрыв потайные уголки человеческой души, постичь смысл и назначение человеческого бытия: «За этим прозрачным занавесом (памятью.— *М. К.*) Миллер, пританцовывая, совершает свой духовный стриптиз в то время, как оркестр исполняет mea culpa, — представление, которое не кончается до тех пор, пока все украшенные блестками покровы не будут сброшены с его сексуальной и политической анатомии»[78]. Критик обвиняет драматурга в нечестности и неискренности. Самое большое раздражение вызывает у Брустейна трактовка Миллером сложившейся в 50-е годы в США политической ситуации. Критик демагогически пытается представить позицию Миллера как догматическую: «...он (Миллер.— *М. К.*) все еще представляет политику в упрощенных понятиях 30-х годов. Например, все бывшие коммунисты в этой пьесе просто «борются с несправедливостью», а его друг, который совершает самоубийство,— «приличный», но сломленный человек, который никогда не желал ничего, кроме «блага для всего мира». Ничего удивительного, что эти люди оказались обмануты, раз они так мало знали о своих политических мотивах»[79].

Во многом проясняет отношение Брустейна к Миллеру книга «Театр бунта», в которой критик сформулировал свое понимание сущности и задач театра. В основе его теории развития современного театра, как уже говорилось выше, лежит представление о всеобъемлющем протесте, протесте против самого бытия, исключающем возможность поисков путей спасения человечества: «Этот бунт... всегда носит гораздо более всеобщий характер, нежели программы политических агитаторов или социальных реформ»[80]. Поэтому там, где выдвигаются какие-то перспективы изменения и улучшения общества, будто бы возможна только не относящаяся к искусству пропагандистская драма. «Верно, что пропагандистские пьесы и драмы идей,— пишет Брустейн,— это порождение социального бунта, но я исключаю такие произведения из этого исследования. Когда Шон О'Кейси пишет о том, как коммунистическая революция принесет чувственность в пуританскую Ирландию, или когда Артур Миллер вызывает у нас со-

[77] *«New York Times», 1964, January 24, p. 18.*
[78] *«The New Republic», 1964, February 8, p. 26.*
[79] *Там же, стр. 28.*
[80] *R. Brustein. Theatre of Revolt. Toronto, Little, Brown and Co, 1964, p. 8.*

чувствие к бедствиям простого человека, мы скорее имеем дело с политическими акциями или общественными выступлениями, нежели с произведениями искусства, и такие акции и выступления нужно судить скорее по критериям утилитарности, нежели литературы»[81].

Против критиков, подобных Р. Брустейну, выступил в книге «Пьесы и драматурги современного американского театра» (1965) А. Льюис. «Большинство суждений, — писал он, — было необоснованно суровым. Многие враждебные оценки исходили от критиков, которым до того волей-неволей приходилось хвалить Миллера, подчиняясь настоятельным требованиям публики, или тех, кто ждал возможности напасть на него, так как Миллер, осознав, подобно Крису из «Всех моих сыновей», каков истинный путь, превратился в непопулярного пророка нового века. Теперь, когда Миллер утратил прежнюю уверенность и бьется из последних сил в безумных попытках обрести знание, те, кто стоял поодаль, взирая на него с неприязнью и ужасом, с радостью принялись ниспровергать развенчанного мессию»[82]. Отмечая, что в вину автору «После падения» ставилась главным образом «бесформенность» пьесы, Льюис говорит: «Это тем более странно, поскольку именно эти критики осуждали Миллера за то, что он слишком строго придерживался ибсеновской формы хорошо построенной пьесы»[83]. Льюис справедливо указывает на причину появления многочисленных отрицательных рецензий на пьесу: Миллера «с ликованием перевели в число второразрядных писателей те, кому не по вкусу драматурги, творчество которых имеет социальную направленность»[84].

Вместе с тем и сам Льюис, хотя и считает пьесу важной вехой на творческом пути драматурга, находит в ней ряд существенных недостатков: с одной стороны — «стойкую приверженность реализму», с другой — то, что Миллеру не удалось «передать отношения между человеком и воздействующим на него окружением»[85].

Иную трактовку «После падения» дает Р. Хоган, для которого эта пьеса — большая творческая удача Миллера. Критик при этом указывает, что верная оценка произведения, возможно, еще долго не будет найдена критикой, которая пошла по ложному пути, подняв шумиху вокруг личности автора и автобиографических моментов пьесы.

В то же время и его истолкование драмы, которую Хоган называет «самой глубокой в интеллектуальном смысле пьесой

[81] *Там же, стр. 24—25.*

[82] *A. Lewis. American Plays and Playwrights of the Contemporary Theatre. N. Y., Crown, 1965, p. 43.*

[83] *Там же.*

[84] *Там же.*

[85] *Там же, стр. 44.*

Миллера»[86], утверждая даже, что самые ее недостатки «заставляют сравнивать пьесу с шедеврами, а необходимость этого сама по себе говорит о том, сколь она великолепна»[87], представляется во многих отношениях спорным. Это относится прежде всего к его интерпретации идейного замысла произведения. Сравнивая «После падения» с другими пьесами Миллера, Хоган говорит об углублении представлений драматурга о мире, имея в виду прежде всего то, что здесь Миллер «выносит приговор не только обществу и семье, но и человеку»[88]. Наряду с этим Хоган подчеркивает, что, «если бы этот приговор составлял целиком всю тему «После падения», это была бы одна из самых черных пьес нашего времени. Однако Хольга... приносит некоторую надежду — мрачную надежду, конечно, но единственную, которая не показалась бы дешевым театральным трюком...»[89].

Поскольку в своей следующей пьесе Миллер остался верен себе, Роберт Брустейн с неменьшей яростью обрушился и на «Случай в Виши». Все вызывает недовольство критика: тема произведения, разработка и расстановка персонажей, развитие драматического конфликта, завершающееся тем, что один из узников спасает другого, пожертвовав собственной жизнью. Но более всего его возмущает возникающая в пьесе идея всеобщей ответственности за судьбы человечества. «...Миллер преподнес нам не столько пьесу, сколько еще одну торжественную проповедь о Человеческой Ответственности. Беда проповедей Миллера, помимо того, что они утомительны, мрачны и плохо написаны, состоит в том, что они так несложны. Лишь у одного персонажа есть право на Истину, которую в конце концов с криком «Эврика!» постигнут и остальные». (Заметим попутно, что причастность к традициям 30-х годов, которую он обнаруживает в пьесе, лишь подогревает раздражение Брустейна, и он с новой силой обрушивается на драматурга, чья пьеса, по его словам, «возвращает театр к 30-м годам — периоду, которого автор, кажется, никогда и не покидал».) Более всего, продолжает Брустейн, пьеса «вдохновлена либеральной мелодрамой, вроде «Окаменевшего леса» Роберта Шервуда, где непричастный к борьбе герой должен убедиться в своем Долге перед человечеством и отдать жизнь за Общее Дело... Видно, такова уж судьба Миллера — натыкаться на Животрепещущие Вопросы через много времени после того, как более тонкие натуры исчерпали их возможности, и выдавать их потом за Глубокие Откровения, но все, что он к ним прибавляет, это большие буквы»[90].

[86] *R. Hogan. Arthur Miller. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1964, p. 40.*
[87] *Там же, стр. 44.*
[88] *Там же, стр. 39.*
[89] *Там же, стр. 42.*
[90] *«The New Republic», 1964, December 26, p. 26.*

Резко расходится с Брустейном в интерпретации и оценке пьесы Таубмен, назвавший ее «одной из значительных пьес нашего времени»[91]. Особо важной представляется Таубмену именно идея ответственности, которая вызвала яростные нападки Брустейна. В ней он видит выражение веры драматурга в человека, в его возможность уничтожить зло как таковое. Как наиболее положительную сторону пьесы Таубмен отмечает то, что драматургу удается преодолеть черный пессимизм и подвести ее в финале к оптимистическому звучанию.

«Но Миллер, хотя он неотступно смотрит в лицо зла, не совсем отказался от надежды. Потому что «Случай в Виши» кончается утверждающе. Князь... принимает вызов и ответственность и жертвует собой ради освобождения другого человека»[92].

К сожалению, не всегда можно согласиться с суждениями о некоторых пьесах Миллера таких видных марксистских критиков, как С. Финкелстайн и Дж. Г. Лоусон. Так, нам кажется, что Лоусон едва ли прав, когда говорит, что в пьесе «После падения» драматург «так поглощен собой, что может рассматривать век концентрационных лагерей, глобальной войны и грибовидного облака над Хиросимой, как время «невинности»[93–94]. У Миллера же звучит совсем иная мысль. Для него наше время — время господства зла, а не «невинности».

Поскольку Миллер в поисках ответа на вопрос, где коренится зло, погружается в глубины человеческого сердца, Лоусон порой утверждает, что зло кажется драматургу неискоренимым и он примиряется с ним: «Из пребывания в аду Миллер вынес только то, что надо привыкать к его ужасному климату, надо приспосабливаться к злу»[95].

Более критически, чем в прошлом, оценивает иногда творчество Миллера Финкелстайн. Так, «Суровое испытание» получает теперь следующее толкование: «... пьеса «Суровое испытание», которая могла стать великим драматическим произведением, проливающим свет на социальные, исторические и человеческие процессы, выродилась в попытку решить сравнительно узкие вопросы о том, сколь несправедливы были методы инквизиции и где границы способности человека идти на компромисс»[96]. Думается, что в пьесе поставлены более широкие проблемы.

Смысл пьесы «После падения» исчерпывается, по мнению Финкелстайна, рассмотрением сугубо личных проблем самого

[91] *«New York Times», 1964, December, 4, p. 44.*

[92] *Там же.*

[93–94] *«American Dialog», 1964, N 1, p. 16.*

[95] *Там же, стр. 13.*

[96] *С. Финкелстайн. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. М., Изд-во «Прогресс», 1967, стр. 276.*

автора, никоим образом не соотносящихся с общественными. Финкелстайн обвиняет драматурга в «отступлении перед реакцией» [97–99]. Он показывает слабые стороны творчества Миллера, его идейных позиций. Однако мы не можем забывать при этом серьезную критику Миллером буржуазного общества, его морали, его идеологии, его порядков и норм.

Не менее резкие споры разгорались в американской критике и вокруг творчества Теннесси Уильямса. Как уже говорилось выше, Миллер и Т. Уильямс, почти одновременно вступившие в литературу, признаны сейчас ведущими драматургами США. Вместе с тем сопоставление их имен служит обычно отправной точкой для *противопоставления* их творчества, их идейных и художественных принципов.

На таком противопоставлении основана, например, оценка творчества этих драматургов Гасснером: «Миллер представляет социальный реализм, характерный для значительной части современной драмы со времен ибсеновского среднего периода; Уильямс — попытку выйти за пределы реализма, начавшуюся в Европе неоромантическим и символистским сопротивлением натурализму. Миллер пользуется сухой разговорной прозой; диалоги Уильямса написаны музыкально, поэтически, имажистски. Миллер воплощает театр простого человека и более или менее коллективных проблем, Уильямс — извечный авангардистский театр субъективности и индивидуальной тонкости души» [100].

В том же направлении развивается мысль и другого исследователя, А. Льюиса: «Уильямса занимает инстинктивное и необузданное — требование эмоциональной свободы. Миллера — концептуальное и разумное — требование социального освобождения. Уильямс превращает отдельную личность в замкнутый в себе мир. Миллер выходит за пределы личности и обвиняет силы, сдерживающие ее развитие. Герои Уильямса — люди изломанные, тонко чувствующие и несчастные, сохраняющие идеальные представления как защиту против пережитого ими крушения. Герои пьес Миллера — часто одинокие, заблудшие и своекорыстые люди, но, познав истину, они обретают решимость пожертвовать своей жизнью ради блага других» [101].

С этим согласуется и характеристика, которую дает Уильямсу Р. Э. Джоунс, известный критик и театральный художник: «Теннесси Уильямс — поэт упадка. Его мир — это мир «Нового юга», где особое место (особенно в ранних пьесах) занимает аристократ. Это мир хрупкой красоты и неестественного ужаса, утраченных надежд и поэтических видений, животной сексуальности и утонченной извращенности... Герои Уильямса, ища спасения, всегда обращаются к прошлому» [102].

[97–99] *Там же, стр. 280.*
[100] *J. Gassner. The Theatre in Our Times. N. Y., Crown Publishers, 1955, p. 343—344.*
[101] *A. Lewis. The Contemporary Theatre. N. Y., Crown Publishers, 1962, p. 287.*
[102] *«Two Modern American Tragedies», p. 111—112.*

Суждения эти небезосновательны. Все это, бесспорно, присутствует в произведениях Уильямса. Но в этих же произведениях он показывает нам и иной Юг — Юг расистов, притесняющих и убивающих людей только за то, что у них черная кожа, Юг богатых землевладельцев и политиканов, исповедующих фашистские идеи и терроризирующих народ, Юг рвущихся к богатству хищников и Юг обездоленных и нищих. Джоунс не видит подлинного Юга, страшную картину которого рисует в своих произведениях Т. Уильямс, а потому и созданный им портрет драматурга не во всем соответствует тому, который вырисовывается из его произведений.

На недостатки такого подхода к произведениям Уильямса, свойственного, разумеется, не одному Р. Джоунсу, указывает Клермен, говоря, что «...многие пьесы, которые в основе своей социальны — например, некоторые пьесы Теннесси Уильямса — обычно рассматриваются как что-то лишь немногим большее, чем личная драма утративших душевный покой или извращенных людей» [103]. Именно стремление выявить социальные мотивы, скрытые в драматургии Уильямса под покровом психологических конфликтов, соотнести ее с явлениями реальности придает глубину анализу творчества драматурга Клермена. Отчетливо проявилось это, в частности, в оценке пьесы «Трамвай «Желание». Отмечая высокие художественные достоинства произведения, Клермен подчеркивает, что его значимость определяется неразрывной связью социального и психологического, тем, что судьбы отдельных личностей отражают тенденции общественной жизни. «Трамвай «Желание»,— писал Клермен в статье 1948 г.,— занимает очень высокое место среди произведений, написанных для американского театра после 1920 г. Если бы у нас был национальный репертуарный театр, эта пьеса, без сомнения, была бы среди тех немногих, которые достойны занять в нем постоянное место. Сила ее воздействия в настоящий момент особенно велика, потому что это фактически единственная пьеса, которая говорит и о личности, и об обществе и является целиком порождением нашей сегодняшей жизни» [104].

В образах основных персонажей Клермен выделяет прежде всего то, что связывает каждого из них с социальными явлениями, характерными для американской жизни. Он защищает образ Бланш от тех критиков, которые видят в ней лишь опустившуюся аристократку и симпатии к ней автора объявляют сочувствием пришедшей в упадок аристократии Юга. Клермен тоже употребляет по отношению к Бланш термин «аристократка», но в его понимании аристократизм героини — это тонкость душевной организации, сочетание подлинной духовности и культуры,

[103] *«Theatre Arts», 1961, March, p. 12.*
[104] *H. Clurman. Lies Like Truth, p. 72—73.*

в которых выражается ее сопротивление натиску окружающего мира.

«Было бы гораздо вернее,— пишет он,— считать Бланш Дюбуа олицетворением потенциального художника, который заключен в каждом из нас, чем представительницей выродившейся южной аристократии. Ее любовные приключения, в которых ее зять (как и некоторые критики) видит проявление ее неполноценности,— это бесплодная попытка установить связь с жизнью, побороть то чувство неизбежности гибели, которое породило в ней ее окружение» [105].

Через сложный и противоречивый образ Бланш Уильямс, по мнению Клермена, хотел выразить свое неприятие грубого и жестокого мира, олицетворением которого стал в пьесе Стэнли Ковальский. Клермен пишет, что воплощенная в нем грубая сила, его воинствующий индивидуализм губительны не только для отдельных людей, но и представляют опасность для всего общества: «Он — воплощение животной силы, жестокой жизни, которая не замечает и даже сознательно презирает все человеческие ценности... он — тот маленький человек, о которого разбиваются все попытки создать более разумный мир, к которому должны привести нас мысль, сознание и более глубокая человечность... Его интеллект создает почву для фашизма, если рассматривать последний не как политическое движение, а как состояние бытия» [106].

Об отражении в пьесе явлений социальной жизни говорит и Гарри Тэйлор, рецензировавший ее постановку в журнале «Мейнстрим», указывая, однако, что связь судеб героев с социальными процессами осознана драматургом не до конца: «Более того, неизменность его взглядов мешает ему учитывать те факторы, которые превратили этот мир в жестокий мир. Правда, он знает о существовании этих факторов, и в этом заключена надежда» [107].

Как столкновение старого и нового Юга трактует столкновение Бланш и Стэнли Дж. Уилз. Наряду с этим он подчеркивает, что смысл конфликта не исчерпывается одними лишь социальными категориями, поскольку автор сам как бы зачарован аморальностью героини: «Не удивительно, что Бланш стала символом старого Юга (этой выдумки леди-южанок и историков-северян), культурные и человеческие ценности которого обречены на гибель перед лицом жизнеспособного и вульгарного нового Юга — Стэнли. Хотя в пьесах Уильямса с самого начала часто присутствует своеобразная социальная критика, его привязанность к людям, подобным Бланш, есть нечто большее, чем поис-

[105] *H. Clurman. Lies Like Truth, стр. 74.*
[106] *Там же, стр. 78.*
[107] *«Two Modern American Tragedies», p. 98.*

ки социального символа. Ее испорченность столь же важна для него, как и тонкость чувств. Обе эти черты делают ее нежеланной гостьей в мире среднего класса»[108]. Рассматривая Бланш как типичную героиню Уильямса, Уилз находит в ее судьбе ключ к пониманию всей образной системы драматурга: «Когда начинаешь говорить о персонажах пьес Уильямса, легко появляется слово «жертва», потому что изнасилование Бланш и ее дальнейшее безумие развеваются как знамя над произведениями Уильямса, показывая, что он говорит от лица поверженных, изломанных и побежденных»[109].

Связь с общественными проблемами своего времени обнаруживает исследователь и в такой пьесе, как «Кошка на раскаленной крыше», где, по его мнению, речь идет о проникающей во все сферы человеческих отношений лжи. От нее не свободен и главный герой пьесы Брик, который «разделяет притворство этого общества, необходимость лгать о своей сексуальной жизни точно так же, как остальные персонажи лгут о семье, деньгах, положении, привязанностях и болезни»[110].

Уилз считает, что драматургия Уильямса лежит за пределами реалистической драмы. «Он с самого начала настаивал на нереалистической постановке пьес, но его отказ работать в реалистической традиции распространяется также и на развитие характеров и сюжета». В подтверждение этому Уилз приводит следующее рассуждение: «Поскольку его мир — мир по большей части интуитивный, а его чувство ужаса порождается внутренними причинами, нечего ожидать, чтобы он обратился к публике в реалистической манере. Реальные, распознаваемые страхи не интересуют его так, как символические... Его меньше интересует событие, чем то, что оно обозначает, поэтому он пропускает его через насыщенное ужасами воображение»[111].

Однако в отношении Уилза к драматургии Т. Уильямса заметна некоторая непоследовательность, ибо, сравнивая его ранние и поздние пьесы, он видит причину слабости последних именно в том, что они все больше порывают с реализмом: «После пьесы «Лето и дым», по мере того как пьесы становятся все более нереалистичными, персонажи имеют тенденцию превращаться в эксгибиционистов»[112].

Сложная проблема творческого метода драматурга неоднократно привлекала внимание и такого исследователя, как Гасснер. Подобно многим критикам, он считает, что Уильямс

[108] *G. W e a l e s. American Drama Since World War II. N. Y., Harcourt, Brace and World, 1962, p. 24.*

[109] *Там же, стр. 19.*

[110] *Там же, стр. 29.*

[111] *Там же, стр. 33—34.*

[112] *Там же, стр. 36.*

«в каждой ситуации придает первостепенное значение скорее фактам психологическим, чем социальным... В его произведениях нет пристрастия к какому-либо социальному вопросу»[113]. Как характерную особенность творческого метода Уильямса Гасснер выделяет склонность к символизму, театральным эффектам и «страсть писателя богемы» к «искусству ради искусства». Однако он считает, что именно это и помешало Уильямсу добиться подлинного успеха. «Его эстетство, сделавшее его необычным и очень притягательным в американском театре, было для него как драматурга главным препятствием»[114]. Вместе с тем, отмечает Гасснер, эстетство, как ни неожиданно это может поначалу показаться, не исключает, а скорее предполагает проникновение натурализма в драматургию Уильямса. «Философия богемы, хотя и предпочитает эстетство, стремится к подчинению натурализму, потому что художник богемы заворожен «сырой жизнью», которую он идеализирует именно потому, что чувствует в большей или меньшей степени свое отчуждение от самой жизни. Сенсационные картины действительности отвечают его мечтам о самоутверждении и желанию бросить вызов условностям, дразнить буржуа или Бэббита»[115].

Ни в коей мере не отрицая права драматурга пользоваться приемами символистской или экспрессионистской драмы, Гасснер с полным основанием утверждал, что подлинный успех приходит к Уильямсу только тогда, когда ему удается избежать «игры в литературу» и остаться в пределах реализма: «И здесь, и в других вещах Т. Уильямс более всего убедителен, когда пишет, не слишком стараясь изобразить из себя символиста или жонглировать театральными эффектами. Среди американских или ныне здравствующих европейских драматургов ни один не сравнится с ним, когда он скромно ограничивается созданием реалистических образов, неаллегорических, нелитературных персонажей, которые скорее принадлежат к реальной, нежели поэтической сфере»[116].

Особенности драматургии Уильямса с его постоянным обращением к эротике, мотивам извращенности и насилия делают ее благодатной почвой для приверженцев фрейдистской школы, которая стремится вывести пьесы Т. Уильямса за пределы социального. Так, один из них, Б. Нельсон, признавая существование определенной зависимости между пьесами Уильямса и окружающей жизнью, видит свою задачу не в том, чтобы полнее раскрыть эти связи, а в том, чтобы отыскать фрейдистские мотивы в каждой из пьес. Например, отыскав «эдипов комплекс»

[113] *J. Gassner. The Theatre in Our Times, p. 349.*
[114] *Там же.*
[115] *Там же, стр. 351.*
[116] *Там же.*

в пьесе «Кошка на раскаленной крыше», он затем разбирает по этому фрейдистскому коду и пьесу «Орфей спускается в ад». Здесь, пишет Нельсон, «эдиповская ситуация не только более очевидна, но и играет более существенную роль. Джейб убил отца Лейди, и его женитьба на ней — символ того, что он берет эту роль на себя. Он становится в пьесе воплощением злого отца. Есть в пьесе и другие образы отца: образ сурового отца воплощает для своей жены шериф Тольбет, а само общество — это образ отца для Кэрол Катрир»[117].

Где при таком анализе разоблачение Джейба, расиста и убийцы, где свобода, о которой страстно мечтают Вэл и Лейди и за которую они отдают жизнь, где жестокость насквозь лживого общества, жертвами которого стали герои пьесы? В системе Нельсона им не находится места. Было бы бессмысленным отрицать фрейдистскую окраску многих образов и положений пьес Уильямса, но видеть в них только это, значит бесконечно обкрадывать драматурга, в чьих произведениях нашла отражение боль его времени.

То, что представляется Нельсону основным достоинством драм Уильямса,— их фрейдистская окрашенность,— в трактовке другого критика, Р. Гарднера, выступает как черта, не позволяющая им достигнуть глубины и величия трагедии. Как уже говорилось выше, Гарднер считает, что современная драма переживает период упадка, причиной которого он объявляет господство в театре XX в. отношения к человеку как жертве. Сравнивая при этом социальную и фрейдистскую драму, Гарднер склонен отдать предпочтение драме социальной, так как она признает за человеком способность к проявлению доблестей, в которых отказывает ему философия фрейдизма: «...хотя социальная часть этого комплекса — в особенности марксистские произведения, изображающие героическую борьбу пролетариата против несправедливостей капиталистической эксплуатации,— может позволить персонажам проявить огромное великодушие, самопожертвование и отвагу, фрейдистская часть, которая связывает все человеческие поступки с психологической их необходимостью, представляет эти великолепные свойства в ином свете. Подвергните риску свою жизнь ради спасения чужой — ваши друзья-фрейдисты не приколют вам медаль на грудь. Вместо этого они припишут ваш героизм неосознанному стремлению к смерти, комплексу вины, стремлению к завоеванию престижа или значению спасенного для вашего собственного счастья. Итак, в то время как одна половина социально-психологического комплекса освобождает человека от ответственности за его «плохие»

[117] *B. Nelson. Tennessee Williams. The Man and His Work., N. Y., Obolensky. 1961, p. 233.*

поступки, другая — делает для него в сущности невозможным совершить «хороший» [118].

Гарднер не стремится отыскать в ситуациях пьес Уильямса отражение фрейдистских комплексов, а прослеживает общее влияние фрейдистских концепций на характер его героев и драматических конфликтов. С приятием фрейдистских представлений о человеке связывает Гарднер болезненность и бессилие героев, которые выступают у Т. Уильямса как свидетельство их превосходства над окружающим миром: «...хотя Бланш не отличается физическим здоровьем своей сестры, от нее исходит сияние, которого не исходит от Стеллы. За ее явным притворством скрывается подлинное понимание красоты, которого Стелле, нормальной, здоровой девушке, не дано изведать» [119],— пишет Гарднер. То же самое он открывает и в Брике, герое пьесы «Кошка на раскаленной крыше». Отмечая далее, что болезненность присуща всем персонажам Уильямса, он продолжает: «Их болезнь — это символ, знак, истинное доказательство их легкой ранимости, тонкости восприятия и, продолжая те же рассуждения, их добродетели. В мире Уильямса хорошие люди не могут не быть больными, поскольку добродетель не дает защиты от жестоких сил, порождающих болезнь» [120].

Верно подмечая слабые стороны драматургии Уильямса, порожденные следованием фрейдистским теориям, Гарднер вместе с тем проходит мимо того ценного, что содержится в его пьесах, не замечая отраженных в них реальных страданий, порождаемых миром, в котором живет драматург.

Особая проблема возникает в связи с тем, что в последние годы в творчестве Уильямса наступил застой. Писатель начал повторять самого себя, утратив искренность и непосредственность, характерную для его первых пьес, и теперь его драмы все чаще кажутся написанными ради сенсации. Это было подмечено многими критиками. Один из них, А. Льюис, пишет: «Пьесы, которые затем последовали,— это пьесы, где насилие ради насилия и наслаждение от копания в грязи стали навязчивой идеей» [121]. Однако единственное объяснение, которое критик может предложить, сводится к тому, что в ранних пьесах «поэт оказывал сдерживающее влияние и требования искусства держали насилие в узде» [122].

К. Т. Роу тоже связывает сдвиги, происшедшие в драматургии Т. Уильямса, с тем, что зло, насилие и разложение все больше становятся для него предметом любований. Это с достаточной ясностью проявилось уже в «Кошке на раскаленной крыше»:

[118] *R. Gardner. The Splintered Stage, p. 87—88.*
[119] *Там же, стр. 113.*
[120] *Там же, стр. 114.*
[121] *A. Lewis. The Contemporary Theatre, p. 291.*
[122] *Там же, стр. 292.*

«И все же в настрое пьесы чувствовалось скорее зачарованное внимание к разложению, нежели обращение к нему в силу стремления сохранить верность правде жизни... а в «Неожиданно прошлым летом» настроение упадка окончательно прорывается, когда Уильямс не только нагромождает одни ужасы на другие, но и стремится приукрасить их» [123].

Есть, однако, в американской критике исследование, которое не просто обходит молчанием вопрос о кризисе творчества Уильямса, но в силу самой своей методологии оказывается неспособным ни уловить, ни тем более объяснить его. Автор книги «Разбитый мир Теннесси Уильямса» (1965) Э. М. Джексон поставила целью своей работы дать интерпретацию творчества Уильямса, исходя из одной лишь формы его пьес. Стоит, пожалуй, подробнее остановиться на этой книге, потому что здесь мы находим пример редко встречающихся попыток приложить к изучению современной драмы принципы «новой критики», соединенные к тому же с теориями мифологической школы.

В книге Джексон временами возникают ссылки на связь драматургии Уильямса с жизнью Юга, но самый Юг предстает в них не в своей реально-исторической сущности, а как система, поддающаяся воплощению в символах, из которых впоследствии сплетаются мифы искусства. «Из этой южной эстетики,— пишет Джексон,— пришла в драму Уильямса своего рода основная лингвистическая структура, которую можно сравнить со структурой, проявившейся на начальных стадиях развития греческой трагедии. Потому что, подобно греческим мифам, социальной, политической и религиозной почвой этого южного восприятия служит примитивное общество, где решающие фазы жизненной борьбы передаются сложным символическим языком» [124].

Рассматривая творчество Т. Уильямса как создание мифа, имеющего синтетическую природу, критик считает, что он складывается из «ритуального мифа о театре, литературного мифа об американце XX в. и фрейдистско-юнгианского мифа о современном человеке» [125].

Наряду с этим Джексон утверждает, что Уильямс постоянно обращается к образу страдающего Христа, целиком воспроизводя в своих пьесах «христианское представление о цикле жизни» [126] (нужно добавить, что, по ее утверждению, вся мировая драма, включая Шекспира, Расина и других величайших драматургов, буквально одержима образом Христа). Весь мифологический комплекс, который Джексон представляет как структурную основу его пьес, подготавливает трактовку образов

[123] *K. Th. Rowe. A Theater in Your Head. N. Y., Funk and Wagnals, 1960, p. 223.*

[124] *E. M. Jackson. The Broken World of Tennessee Williams. Madison and Milwaukee, University of Wisconsin Press, 1965, p. 46.*

[125] *Там же, стр. 55.*

[126] *Там же, стр. 57.*

героев, или — в ее терминологии — антигероев, как вариаций архетипов. «Через все свои произведения Уильямс проводит параллельные видения — теневые образы — современного человека. Его антигерои существуют в нескольких ликах; его Том — это «Гамлет», его Кэтрин — «Кассандра», его Брик — «Орест», его Большой Папа — «Агамемнон». Он живо пользуется этой техникой множественности ви́дения в пьесе «Орфей спускается в ад». Вэл (образ Орфея) спускается в подземное царство мифического городка в Миссисипи, и ему приносят гибель предающиеся бурному веселью менады — Ви, Кэрол и Лейди, завидующие его странной и волшебной музыке» [127].

Хотя Джексон и говорит о трех стадиях развития драматической формы у Т. Уильямса, она понимает их как выражение приближения его пьес к христианскому циклу: грех — страдание — искупление — прощение. Это позволяет ей, вопреки очевидности, трактовать развитие драматурга как движение по восходящей линии, поскольку по характеру действия поздние пьесы все более совпадают с христианским мифом.

Таким образом, очевидно, что формалистический подход, составляющий основу критических суждений Джексон, мешает ей увидеть сильные и слабые стороны творчества Т. Уильямса. Несостоятельность эстетических оценок, вызванная порочностью методологии исследования, проявляется у Джексон в том, что истинные достижения, относящиеся к раннему творчеству драматурга, остаются не оцененными по достоинству, тогда как период застоя объявляется периодом больших творческих завоеваний.

Проблемы родственного характера возникают и при рассмотрении творчества Уильяма Инджа, называющего себя учеником Уильямса. Если в ранних пьесах Индж не идет вслед за Уильямсом в изображении мира как места, где царят насилие и жестокость, то в принципах изображения человека он весьма близок Уильямсу. Роднит обоих драматургов (причем со временем эта близость усиливается) и вера в то, что физическая любовь способна разрешить проблемы и трудности, стоящие перед человеком нашего времени. На бедность и примитивность характеров Инджа и позднего Уильямса указывал Бентли: «Что примечательно в некоторых пьесах Теннесси Уильямса и Уильяма Инджа, так это то, что в них так много значения придается человеческому телу, и что у него (героя.— *М. К.*) так мало всего остального» [128].

Узость взглядов Инджа, его подчеркнутую антиинтеллектуальность критикует Уилз: «Индж, маскирующий сентименталь-

[127] *E. M. Jackson. The Broken World of Tennessee Williams. Madison and Milwaukee. University of Wisconsin Press, 1965, p. 74.*

[128] *E. Bentley. The Dramatic Event, p. 103.*

ность своих пьес, которые действуют, как снотворное, чертами серьезности, вероятно, является наиболее типичным представителем 50-х годов, а «Темнота над лестницей», в которой психологическая драма снизилась, наконец, до уровня газетной колонки, где даются советы,— не только самая типичная его пьеса, но и самая популярная» [129].

Р. Гарднер, считающий Инджа «самым верным учеником» [130] Фрейда, раскрывает в своей книге фрейдистскую основу психологической драмы Инджа: «...во всех этих пьесах герои — знакомые фрейдистские типы. Здесь есть и лишенный мужественности муж, и потерявшая надежды жена, и излишне привязанный к матери сын, и изголодавшееся по духовному общению дитя, молодой человек или женщина, которых эксплуатируют в сексуальном плане...» [131]. Именно в этом фрейдистском понимании человеческой сущности видит Гарднер главное препятствие для творческого роста драматурга: «Не открой фрейдистская философия двери для вынесения на сцену таких недопустимых вещей, пьесы Инджа и его собрата по оскорбительности материала, Уильямса, могли бы быть лучше» [132].

При всем том многих критиков часто привлекает в Инджe отсутствие претенциозности, его наблюдательность, точность зарисовок жизни американского захолустья, лирический склад его дарования. Так, Клермен, не забывая об ограниченности кругозора драматурга, приветствует его желание без прикрас рисовать окружающий мир: «Многое можно оспаривать в методе и материале этой картины — отсутствие психологического размаха, монотонность, неспособность героев подняться над своей собственной подавленностью, слегка комическую уклончивость концовки, — но в ней есть также определенная упорная честность, решимость сказать неприкрашенную правду...» [133]

Особый вопрос встает в связи с группой молодых писателей — Э. Олби, Дж. Гелбером, Дж. Ричардсоном и другими, связанными с деятельностью внебродвейского театра.

В статье, посвященной внебродвейскому театру, Э. Бентли подробно останавливается на слабости его идейных позиций, справедливо замечая, что ограниченность кругозора внебродвейских драматургов, повышенный интерес к сексуальным проблемам мешают превращению их творчества в серьезное литературное направление. Любопытно, что внебродвейскому театру 50-х годов Бентли противопоставляет литературу 30-х годов, которая обрела подлинную глубину и своеобразие и служила

[129] *«A Time of Harvest», p. 139.*
[130] *R. H. Gardner. The Splintered Stage, p. 97.*
[131] *Там же, стр. 100.*
[132] *Там же.*
[133] *H. Clurman. Lies Like Truth, p. 59.*

выражением духовных запросов своего времени потому, что обратилась к плодотворным идеям пролетарского движения. Эта статья, написанная в середине 50-х годов, во многом справедлива и в отношении творчества драматургов, чьи пьесы появились несколько позднее. «Дело не только в том, что они не являются гениальными творениями (в чем нет никакой необходимости), а в том, что они лишены подлинной индивидуальности. Правда, мотив гомосексуальности повторяется довольно назойливо, но эта общая для них тема не может передать своеобразия умонастроений этого поколения хотя бы в той степени, в какой передавали его, скажем, пролетарские идеи в 30-е годы. Эпидемия — это еще не движение» [134].

Об этой же ограниченности идейных и художественных устремлений внебродвейских драматургов говорит и Р. Брустейн. Давая высокую оценку их отдельным пьесам, считая большой заслугой стремление открывать новые пути в искусстве, критик находит необходимым указать и на основную беду — то, что они выступают лишь с негативной программой. «Нужно восхищаться бескомпромиссной враждебностью Гелбера по отношению к условностям, искусственности и клише,— говорит Брустейн,— но мы имеем право требовать, чтобы, нападая на них, он предъявлял и свои верительные грамоты... Потому что, отвергая традиционный театр, он не выдвинул приемлемой альтернативы, он не проложил еще путей к изображению действительности, которое было бы действительно истинным» [135].

Неверно, впрочем, полагать, как это делают многие американские критики, что драматургия Олби, Гелбера, Копита далека от социальной проблематики и представляет всего лишь литературный эксперимент. Сторонником такого взгляда является, например, Дж. М. Браун, целиком подключающий творчество Олби к традиции «театра абсурда», и усматривающий в пьесе «Не страшна нам Вирджиния Вулф» всего лишь «в высшей степени интересный» экскурс «в область алкоголизма, нравственного падения и полового бессилия» [136].

Идея этой пьесы, как утверждает другой критик, Том Драйвер, состоит в том, что «во многих браках иллюзии разрастаются и от них следует избавляться... чтобы спасти то, что еще осталось» [137]. Далее, объявив пьесу насквозь фальшивой, Драйвер пишет: «Своей фальшивостью герои Олби обязаны еще и тому, что они представляют собой всего лишь суррогаты образов, более достоверных. Герои, которые могли бы выразить психологический смысл пьесы «Не страшна нам Вирджиния Вулф»,— это

[134] *E. Bentley. The Dramatic Event, p. 137.*
[135] *«The New Republic», 1961, December, 25, p. 22.*
[136] *«Америка», 1964, № 99, стр. 55.*
[137] *«The Reporter», 1964, January 2, p. 38.*

не две супружеские пары, действующие на сцене, а четверо гомосексуалистов, которых они воплощают»[138]. Стоит ли продолжать дальше? Ни психологическая реальность, которую пытается представить Драйвер основным содержанием пьесы, ни ее действительный смысл не могут быть раскрыты теми методами, какими пользуется критик.

Г. Клермен, напротив, открывает в пьесе большое общественное звучание. Герои пьесы, как он пишет, «представляют окружающую нас среду, но они могут представлять и всю западную цивилизацию»[139]. Если что и настораживает критика, так это то, что яд, заключенный в пьесе, облечен в слишком блестящую оболочку. Клермен считает также не вполне удовлетворительной концовку пьесы, так как предложенное автором решение не отвечает значительности возникших в ходе пьесы конфликтов. Однако попытка Олби преодолеть узость представлений о месте человека в современном мире, по его мнению, безусловно заслуживает внимания.

С. Финкелстайн также видит в этой пьесе отклик на явления современной жизни, подчеркивая, что она рождена атмосферой рубежа 50—60-х годов. «Одно из достоинств пьесы — показ органической связи психологических откровений с живой исторической общественной ситуацией...»[140]. Возражая тем, кто утверждал, будто смысл пьесы — доказательство абсурдности бытия, Финкелстайн пишет: «Истина, которая раскрывается зрителю или читателю, заключается в том, однако, что не жизнь вообще абсурдна и бессмысленна, а что есть люди, чья жизнь, отчужденная от них самих, стала пустой и бессмысленной»[141].

Ситуацию, изображенную Олби, его изломанных, измученных и продолжающих мучить друг друга героев Финкелстайн считает порождением недавнего прошлого. «Достаточно даже самого поверхностного знакомства с проблемами современности, чтобы дополнить недосказанное пьесой — «глубокое замораживание» интеллектуальной деятельности, обусловленное холодной войной...»[142]. При всех своих отклонениях с пути социальной критики в дебри подсознательного Олби остается для Финкелстайна «общественным писателем гуманистического направления»[143].

Интересные соображения о творчестве этой группы драматургов высказывает Джордж Уэллуорт в своей книге, посвященной проблемам современной западноевропейской и американской драмы,— «Театр протеста и парадокса» (1964).

[138] *«The Reporter», 1964, January 2, стр. 39.*
[139] *«The Nation», 1962, October 27, p. 274.*
[140] *С. Финкелстайн. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе, стр. 251.*
[141] *Там же, стр. 253.*
[142] *Там же, стр. 255—256.*
[143] *Там же, стр. 258.*

Подобно Клермену или Финкелстайну, Уэллуорт отмечает социальную направленность их творчества, хотя и несколько иначе интерпретирует исходящую от них критику американского общества. С исследователем вполне можно согласиться, когда, рассматривая «Американскую мечту» (Уэллуорт считает эту пьесу лучшим произведением Олби), он пишет: «Американская мечта» — тот принцип свободы и индивидуализма, во имя которого была основана наша страна,— исказилась под воздействием тех самых факторов, на которые обрушивается Олби в своей пьесе: поклонения не тем героям, утверждения системы ценностей, основанных исключительно на грубом коммерческом интересе, бездумного, ленивого самодовольства и грубого надругательства над человеческими чувствами»[144]. Однако, когда критик дает обобщенное толкование представлений Олби об обществе и человеке, стараясь сблизить их со взглядами современных французских драматургов, представителей «театра абсурда» («Олби видит общество как своего рода китайскую стену, ограждающую тех, кто находится внутри, от варварских орд»[145]), его позиция, думается, во многом утрачивает связь с объективным содержанием драматургии Олби.

Э. Бентли был, конечно, совершенно прав, когда призывал американских драматургов обратиться к решению важнейших вопросов современности. Только когда писатели будут посвящать свои произведения общественно важным темам, они смогут достичь высот подлинного искусства.

Но зачастую критики в США предпочитают не замечать тех социальных проблем, которые поднимают в своих произведениях драматурги. Так случилось, например, с первой пьесой недавно умершей негритянской писательницы Лорейн Хэнсберри «Изюминка на солнце». Как ни странно это может показаться, буржуазная критика не проявила враждебности при ее появлении и даже приветствовала ее как произведение, утверждающее положительные ценности и противостоящее целому потоку пессимистических произведений (это мнение было, например, высказано Дж. Чэпменом[146] и Л. Кроненбергером[147]). Вместе с тем Дж. Чэпмен счел необходимым отметить, что «пьеса не ставит задачей защиту именно негров: она просто показывает, что негр не является особым представителем рода человеческого»[148], то есть отверг истолкование пьесы как выражения протеста против расовой дискриминации.

[144] *G. Wellworth. The Theatre of Protest and Paradox. N. Y., New York University Press, 1964, p. 279.*

[145] *Там же, стр. 277.*

[146] *«Broadway's Best», 1959, p. 14, 142.*

[147] *«Theatre Arts», 1960, January, p. 10.*

[148] *«Broadway's Best», 1959, p. 67.*

В противоположность этому Уильям Л. Паттерсон, один из старейших руководителей негритянского движения, связал появление пьесы с борьбой негритянского народа за свою свободу. «Она стала исторической во многих отношениях, и дискуссия, вызванная ею не только в артистических кругах, но и среди негритянского народа, еще долго будет продолжаться»[149]. Он указал и на то, что буржуазная пресса обошла молчанием главное в этом произведении: «Очевидно, что Лорейн Хэнсберри поднимает животрепещущие вопросы, но нью-йоркские рецензенты сознательно или бессознательно не затронули этих вопросов»[150].

В изменившейся обстановке, в накаленной атмосфере «негритянской революции», заставившей критиков отказаться от благодушного миролюбия, каким они встретили «Изюминку на солнце», пьесе другого негритянского автора, Дж. Болдуина,— «Блюз для мистера Чарли»— был оказан совершенно иной прием.

Так, Грэнвилл Хикс, начиная анализ пьесы настораживающим заявлением: «С того времени, когда так называемая пролетарская литература потерпела в 30-х годах фиаско, мы были уверены, что для писателя плохо отстаивать какое-то дело»,— далее все-таки говорит, что обращение к теме расовой борьбы было прямым долгом писателя: «Может, Болдуин и губит себя как творческую личность, но я стал бы меньше уважать его, если бы он не пожелал воспользоваться этой возможностью»[151].

Говоря, что пьесу нельзя назвать большой творческой удачей, Хикс признает, что в ней нет искажения истины: «Пропаганда ли эта пьеса? Я полагаю, да, в той степени, в какой Болдуин надеется оказать определенное воздействие на состоящую из мистеров Чарли аудиторию — заставить их измениться, заставить их увидеть, что нынешний кризис настоятельно требует перемен. Но это не пропаганда, если понимать ее как искажение правды в политических целях. Крупное ли это литературное произведение? Я сомневаюсь в этом... Его слабости, однако, вызваны, по-видимому, не приверженностью Болдуина своему делу, а ограниченными возможностями избранного жанра, или, может быть, малым знакомством с ним»[152–153].

В отличие от Хикса уже известный нам Роберт Брустейн обрушился на пьесу, пытаясь доказать, что заложенные в ней идеи необходимости борьбы негров за свои права и отказа белых от мысли о своем превосходстве предопределяют творческий провал Болдуина. «Блюз для мистера Чарли», по его словам,— это

[149] *«Mainstream», 1959, May, p. 47.*
[150] *Там же.*
[151] *«Saturday Review», 1954, May 2, p. 27.*
[152–153] *Там же, стр. 28.*

«бесстыдная, кровожадная пропаганда самого грубого характера, которую нельзя принять с точки зрения истины, литературы или жизни. ...хотя обычно он (Болдуин.— *М. К.*) тонко чувствует мертвящее воздействие абстракций в изображении расы, он занялся в этой пьесе увековечением стереотипов, и делает это так, что создает только путаницу и распри. Персонажи лишены всякой жизни вне узких расовых категорий, а сами категории основаны на предрассудках и предубеждениях» [154]. Как видим, Брустейн остался верен себе: его неприятие пьесы Болдуина, так же как ранее — Миллера, вписывается в его общую концепцию театра социальной безответственности.

Как мы могли убедиться, истекшее двадцатилетие было в американской театральной критике временем бурных идейных и эстетических споров.

Выражая недовольство состоянием драматургии, пытаясь вырвать ее из оков коммерции, не удовлетворяясь наводняющими американскую сцену бессодержательными сочинениями, либерально-буржуазная критика сама то и дело становится серьезным препятствием на пути развития отечественного театра. Присутствующие в ней охранительные тенденции часто делают невозможной объективную оценку произведений, дышащих протестом против устоев и норм современного капиталистического общества.

Между тем у ряда критиков, в частности у Клермена и Бентли, заметно стремление глубоко осмыслить и раскрыть связь современной американской драмы с процессами общественной жизни. Они поддерживают ее критические тенденции в противовес господствующей в театре США бездумной развлекательности, видя залог его успешного развития в обращении к важнейшим социальным проблемам, в обретении достойных общественных идеалов.

Мысль о необходимости обогащения идейного содержания драмы настойчиво прозвучала и в одной из статей другого критика, Р. Гарднера, который считает непременным условием оздоровления драматургии США разрыв с философией всепроникающего пессимизма. Художник, «провозгласив лейтмотивом своего творчества бескомпромиссный пессимизм, ...тем самым отрезал себе все другие пути в мире искусства. И до тех пор, пока наши молодые драматурги, находящиеся сейчас в философском тупике,— пишет Гарднер,— ...не откроют, что из этого закутка можно найти выход, до тех пор американский театр будет продолжать катиться вниз по наклонной» [155].

[154] *«The New Republic», 1964, May 16, p. 35.*
[155] *«За рубежом», 1967, № 41, стр. 31.*

Марксистская критика в США, хотя и не свободна от некоторых недостатков, твердо отстаивает свои позиции в борьбе с буржуазной идеологией. Она осуждает попытки заставить драму служить интересам капиталистического общества, потворствование мещанскому вкусу. Она поддерживает тех, кто стремится вывести американский театр на путь защиты демократических идеалов и подлинной свободы, на путь, ведущий к новым художественным достижениям.

Пути развития послевоенного американского романа в освещении критики США

А. С. Мулярчик

Говорить об освещении литературной критикой США проблем развития послевоенного романа можно, лишь учитывая обе стороны этого явления: динамику собственно литературного процесса в Соединенных Штатах и соотношение различных школ и течений в самой критике.

Пробным камнем для выявления эстетических симпатий человека, пишущего о литературе, служит, как известно, его отношение к вопросам о связи искусства и реальности, о социальной обусловленности творчества писателя. Даже американские буржуазные критики признают наличие литературоведения «исторического» и «неисторического», «реального» и формалистического Так, Э. Уилсон в своей статье «Историческая интерпретация литературы» (1941) противопоставлял «историческому подходу к литературе» (а это означает, по его словам, рассмотрение ее «в социальном, экономическом и политическом аспектах»[1]) любительски-импрессионистическую «викторианскую» школу и формально-эстетический анализ «новых критиков». Любительский импрессионизм, не представляющий теоретического интереса и на протяжении последней четверти века не отмеченный в США сколько-нибудь крупными индивидуальностями, господствовал в различных «книжных обозрениях» и литературных отделах изданий, рассчитанных на массового читателя. Цитаделью «новой критики», а также символистского, мифологического, неофрейдистского и иных подобных течений стали американские колледжи и университеты и опирающиеся на

[1] *«The Achievement of American Criticism». Sel. by C. Brown. N. Y., The Ronald Press, 1954, p. 661.*

академические круги ежемесячники, ежеквартальники, непериодические альманахи и т. п.

Неизменными противниками принципа «эстетической автономности литературы» оставались в США прежде всего марксистское литературоведение и критики более или менее ярко выраженных демократических взглядов. В какой-то, разумеется, ограниченной мере к ним примыкали и другие исследователи, так или иначе опирающиеся на историзм: представители историко-культурной школы, поклонники различных вариантов позитивистски-социологической критики. С начала 60-х годов в условиях очевидного кризиса «неокритицизма» все чаще выступают критики-эклектики, своего рода перебежчики, стремящиеся к компромиссу либо между «новой критикой» и сторонниками культурно-исторической школы, либо со структуралистами, которые, впрочем, и без того тесно связаны с «неокритицизмом» еще с 50-х годов.

Несмотря на отмеченное во вступительной статье увеличение объема литературной критики в США, серьезная исследовательская работа в области послевоенного американского романа получила развитие лишь с конца 50-х годов — и как ни парадоксально — почти одновременно с провозглашением «кризиса» романа как жанра. «Внимание к роману остается незначительным в нашей критике, большинство серьезных исследований, учебных пособий и антологий обращено сейчас к поэзии или к жанру рассказа»,[2] — жаловался в начале 50-х годов литературовед Ф. Гофман.

Ныне картина заметно изменилась, и новейшие романисты не могут пожаловаться на недостаток интереса к себе со стороны «профессиональных читателей».

Выход в свет многочисленных исследований (преимущественно сборников статей), посвященных «новейшей американской прозе» и «молодым романистам Америки», «современным американцам», их «недавним произведениям» и, наконец, просто «современникам», создает сейчас впечатление оживленного обмена мнениями, насыщенного биения пульса литературоведческой жизни. Правда, монографий с ярко выраженной точкой зрения на достаточно широкий круг произведений американских романистов, а также на проблемы общетеоретического характера пока не так уж и много; подавляющее большинство их приходится на последние шесть-семь лет. Но нельзя явственно представить себе пути развития послевоенной критики американского романа, если не обратиться сначала к середине 40-х годов, поре появления новых имен в литературе.

[2] *F. Hoffman. The Modern Novel in America. Chicago, Gateway, 1963, p. 223.*

1

Период второй мировой войны не принес сколько-нибудь больших успехов американскому искусству критического реализма, и эта, казалось, временная пауза в триумфальном шествии социальной прозы, взлелеянной всей обстановкой «красного десятилетия», вызвала тогда довольно болезненную реакцию со стороны многих критиков.

Слова «упадок», «кризис», «паралич» возникали не один раз в заголовках статей, посвященных состоянию национальной литературы, и на протяжении двадцати послевоенных лет. Любопытна ремарка, оброненная одним из участников обмена мнений на страницах «Литературного приложения» к газете «Нью-Йорк геральд трибюн» уже в 1965 г.: «Мы проявляем к литературе послевоенного периода внимание, значительно превосходящее тот интерес, которого она объективно заслуживает» [3].

Суровость отзывов участников дискуссии на страницах сугубо буржуазной газеты контрастировала, однако, с вялостью и неразработанностью их аргументации. От таких известных критиков-рецензентов, как К. Рексрот и Дж. Стайнер, исходили лишь общие слова о «слабости»» и «незрелости» современной литературы Америки, и только англичанин У. Аллен проявил готовность прибегнуть к исторически конкретному анализу. Как бы повторяя то, что в прошлом не раз говорил В. В. Брукс, Аллен пишет: «Знакомясь с современным американским романом, приходишь к мысли, что перед тобой плеяда талантов, обладающих огромными потенциальными возможностями, но после первых удачных произведений не создавших ничего значительного» [4].

Английский критик даже готов связать неблагополучие в американской прозе с «неблагополучием в обществе, где рост и развитие таланта так затруднены» [5]. Но что конкретно понимается под «затруднениями», встающими перед писателем сегодняшней Америки? Консервативность ли издателей, политика ли «затыкания ртов», практика ли развращения и подкупа творческой интеллигенции торжествующей буржуазией? Эти и многие другие факторы, регламентирующие реальную степень «свободы печати» в США и заклейменные еще Т. Драйзером и Э. Синклером, по-прежнему сохраняют силу — они даже стали более мощными в обстановке «холодной войны» и должны неизбежно учитываться при любом объективном анализе причин, определяющих трудности развития американской художественной прозы в середине XX в. Добавим, что заметный отпечаток на облик послевоенной литературы США наложило и повышение жизнен-

[3] *«New York Herald Tribune Book Review», 1965, September 26, p. 15.*
[4] *Там же, стр. 16.*
[5] *Там же.*

ного уровня в стране, и некоторые перемены в формах классовой борьбы, и беспрецедентное расширение средств воздействия на рядовых американцев того, что называют в США «массовой культурой».

Поиски связующих нитей, соответствий и хотя бы опосредованного взаимовлияния явлений современной социальной и литературной истории Соединенных Штатов определяли на протяжении последней четверти века лицо некоторой части американской критики. Помимо литературоведов-марксистов, этими проблемами интересовались такие видные специалисты, как, например, М. Гейсмар, М. Каули, Дж. Олдридж.

Необходимость возвращения к событиям середины 40-х годов диктуется хотя бы тем, что уже тогда идейно-эстетические взгляды, укрепившиеся во время «гневного десятилетия» под влиянием концепций В. Паррингтона, В. В. Брукса, а также работ критиков-марксистов, подверглись испытанию мощных центробежных сил. Одним из первенцев охранительного литературоведения стала книга «Литературное заблуждение» Б. Де Вото, подавшая сигнал к началу ожесточенной борьбы против романа 20—30-х годов. Вскоре к Де Вото присоединился и Л. Триллинг. Основной огонь этот литературовед направил против титанической фигуры Драйзера.

Отношение к творчеству Драйзера как в 10—20-е годы, так и тотчас после его смерти было тем оселком, на котором проверялась прочность демократических воззрений американского критика. В связи с содержанием «Оплота» (1945), последнего из завершенных писателем романов, Триллинг поднял довольно широкий круг проблем — эстетических и откровенно связанных с политикой. Если марксистская критика, критики-демократы, отчасти и «респектабельное» историко-культурное литературоведение в той или иной мере воздавали должное Драйзеру — бескомпромиссному противнику эксплуатации, несправедливости и привилегированных сословий, то Триллинг выступил с концепцией «нового либерализма», что на деле означало ревизию основных идей, питавших американскую демократическую мысль со времен «Сестры Керри». Абсолютизируя религиозные и наивно-мистические мотивы некоторых глав «Оплота», Триллинг утверждал, что в 40-е годы будто бы «потерпел фиаско не только сам Драйзер, но весь строй идей, к которому был причастен в той или иной мере каждый из нас» [6]. «Обращение» Солона Барнса, настаивает критик, было в то же время «обращением» самого автора романа, а это-де означало крах того направления в американской литературе и критике, которое видело высшую цель художника в воспроизведении «грубой реальности».

[6] *L. Trilling. The Liberal Imagination. Garden City, Doubleday, 1953, p. 12.*

Нет сомнений, что Драйзер вызывал особое неудовольствие Триллинга именно тем, что в конце жизни стал коммунистом (впрочем, это не мешало критику произвольно ставить знак равенства между религиозными взглядами писателя и его героя).

Влияние на американских буржуазных критиков книги Триллинга «Либеральное воображение» и содержавшихся в ней выпадов против Драйзера (а заодно Паррингтона и других литературоведов-демократов) оказалось весьма значительным. На протяжении многих лет историки литературы в США почти не решались обращаться к творческому наследию автора «Американской трагедии», во всяком случае говорить о нем положительно. Тот факт, что Ф. О. Маттиссен сразу же после смерти Драйзера взялся за монографию о его творчестве, можно рассматривать как акт высокого гражданского мужества критика.

Лишь в 1955 г. А. Кейзин и Ч. Шапиро решились выпустить в свет сборник «Облик Теодора Драйзера», в котором представлены самые разные литературоведческие оценки. В своем предисловии к сборнику А. Кейзин, хотя и следует во многом по стопам Триллинга, все же признает некоторые достоинства Драйзера и в том числе следующее: писатель «не исходит из того, что материальный успех — высшая цель, к которой может стремиться человек»[7].

В романах Драйзера «Оплот» и «Стоик», опубликованных сразу же после окончания второй мировой войны, отчетливо прозвучали интонации, которые можно считать ключевыми для американской литературы раннего послевоенного этапа ее истории. Школа социального романа, крупнейшим представителем которой Драйзер остался до конца своей жизни, завоевала тогда ряд новых позиций. Рецензент журнала «Нейшн» Л. Дейбни назвал «величайшим достижением послевоенной прозы»[8] роман Р. П. Уоррена «Вся корслевская рать» (1946). С этим нельзя согласиться, памятуя хотя бы о том, что в 1947 г. С. Льюис опубликовал свой великолепный роман «Кингсблад, потомок королей». Но уорреновский психологический анализ гипнотического воздействия «зова» фашизма на многих «людей с улицы», становившихся сторонниками «сильной власти», определил ценность романа «Вся королевская рать», помогавшего исследованию проблем, которые приобрели особую актуальность в современную эпоху.

С другой стороны, вскоре после войны в американской литературе получила развитие так называемая «неоготическая проза». Известный литературовед Н. Арвин, пытаясь (в 1947 г.)

[7] *«The Stature of Theodore Dreiser». Ed. by A. Kazin and Ch. Shapiro. Bloomington, Indiana University Press, 1955, p. 12.*

[8] *«Nation», 1957, February 23, p. 7.*

набросать основные приметы послевоенной литературной обстановки, писал в статье «Новейшие американские писатели»: «В последнее время наши молодые авторы обращаются главным образом к внутреннему миру человека — к сознательному или даже подсознательному. Художественная литература, как во времена Готорна и позднее, в дни Генри Джеймса, устремилась к интроспекции, а не к наблюдению, к субъективной, а не репортерской подаче материала»[9].

Когда-то симпатизировавший марксизму, Арвин теперь оправдывает отрицание реализма и социальной критики философскими выкладками: «Чисто биологическая жизнь сложна, социальная — тем более, но сложнее всего жизнь человеческой души»[10].

Вместе с тем откровенно реакционные публицисты в обстановке развертывания «холодной войны» подняли настоящую политическую кампанию, не имевшую по сути дела ничего общего с задачами собственно литературоведения. На протяжении ряда лет на страницы журналов «Лайф», «Форчун», «Сэтердей ревью ов литерачюр» и других изданий, по существу проводивших в жизнь концепцию «американского века», выплескивались публикации, так или иначе отвергавшие традиции социально сориентированной, а — главное — реалистической литературы недавнего прошлого.

«Натурализм находится при последнем издыхании, реализм с каждым годом слабеет, становится все более плоским и приземленным. Будущее принадлежит книгам-фантазиям...»[11],— провозглашал Г. Кенби в своем «Открытом письме реалистам». «На смену изображению психологии масс идет увлечение символизмом; назревает бунт против романтизма и реализма»,— вторил ему Дж. Чемберлен, критик-атташе журнальной империи Генри Люса, тот самый, что в журнале «Форчун» провозгласил необходимость создания романов, восхваляющих американского дельца. В номере «Лайф» от 2 июня 1947 г. Чемберлен представлял читателям «обнадеживающую группу новичков (от литературы.— *А. М.*), которые готовы браться за что угодно»[12], согласно требованиям издателей.

Литераторам такого толка, печатавшимся в «официальных органах американской культуры»[13] (по выражению Д. Стивенсона), противостояли голоса тех, кто, отчасти солидаризируясь с публицистами марксистского журнала «Мейнстрим», выступал против распространения идеологии «холодной войны» на

[9] *«Америка», 1947, № 18, стр. 4.*
[10] *Там же, стр. 5.*
[11] *«Saturday Review of Literature», 1947, May 3.*
[12] *«Life», 1947, June 2, p. 7.*
[13] *«Recent American Fiction: Some Critical Views». Ed. by J. Waldmeir. Boston, Houghton Mufflin, 1963, p. 271.*

художественную литературу. Так, М. Гейсмар, связавший свою судьбу историка литературы и критика с демократическими идеалами американского народа, утверждал, что принадлежность к «натуралистической» (то есть на самом деле реалистической) школе отнюдь не означает автоматического «поражения» писателя. «Натуралистические романы продолжают появляться в печати,— напоминал Гейсмар в статье «Конец натурализма?»— Они полностью жизнеспособны и пользуются широким вниманием публики. Именно натурализму принадлежат наиболее интересные произведения последнего времени» [14].

Надо признать, что увлеченность полемикой с «могильщиками социального романа» порою мешала Гейсмару четко определить соотношение натуралистического и реалистического методов в послевоенной американской литературе. О проблеме натурализма в литературе 40-х и начала 50-х годов порою интересно писал М. Каули, автор весьма противоречивой книги «Литературная ситуация» (1954). В отличие от Гейсмара, Каули отнюдь не считает лучшие книги послевоенного периода художественными проявлениями эстетики натурализма. Преодоление в социально-критических романах — таких, как «Человек с золотой рукой» (1949) Н. Олгрена или «Укройся во мраке» (1951) У. Стайрона, канонов «позитивистского детерминизма» служит, по мнению Каули, важнейшим доказательством как гуманности мироощущения названных писателей, так и самобытности и силы их литературного таланта. В книгах Олгрена и Стайрона, настаивает М. Каули, обстоятельствам, толкающим человека к деградации, противопоставлен порыв возмущенного духа, стремление отстоять человеческое достоинство, выстоять перед лицом любого испытания. «Вместо ощущения поражения человека в схватке с природой эта книга рождает уверенность в стойкости и доброте даже самых «отверженных», опустившихся натур» [15],— пишет Каули, в частности, о романе Олгрена.

Называя писателей, отказавшихся от навязывания своим героям догм социальной и биологической предопределенности, «персоналистами», Каули в числе первых подходил к решению вопроса об эстетическом своеобразии нового, послевоенного этапа в развитии критического реализма в литературе США.

Между тем борьба направлений в американской литературной критике принимала все более острые и сложные формы. С одной стороны, ревнители конформизма декларировали исчезновение в США социальных условий, оправдывающих

[14] *M. Geismar. American Moderns: From Rebellion to Conformity. N. Y., Hill and Wang, 1958, p. 20.*

[15] *M. Cowley. The Literary Situation. N. Y., The Viking Press, 1961, p. 90.*

разоблачительные романы С. Льюиса «Главная улица», «Бэббит» или «Кингсблад, потомок королей» (так писал в журнале «Лайф» от 23 июня 1947 г. публицист А. Грюнвальд). С другой стороны, в стане демократической критики все суровее оценивали послевоенные произведения некоторых из кумиров «тридцатых годов». Почти все, созданное Стейнбеком после 1945 г., М. Гейсмар зачислял в разряд «занимательного чтения». Еще более отрицательно судил критик о Дос Пассосе. В статьях «Речь идет о страхе» и «Конец натурализма» Гейсмар пишет «реквием по Дос Пассосу», творчество которого в 50-е годы стало выражением «последней стадии литературного упадка»[16]. «Дос Пассос, как и многие другие,— говорит критик,— переписывает историю... мысли его бредут по порочному кругу разочарования и страха, и жупел антикоммунизма постоянно ставит теперь преграду между ним и широким миром»[17]. Называя взгляды «позднего» Дос Пассоса, сводящиеся к критике «нового курса» и «недальновидности» Рузвельта, «слишком знакомыми и одновременно слишком смешными»[18], Гейсмар не удостаивает их более основательного разбора (а ведь, может быть, стоило бы детальнее вскрыть фальшь аргументации, которая лежит в основе иных антикоммунистических романов).

В 50-е годы американские критики почти перестали читать романы Э. Колдуэлла, поскольку, построенные по единой формуле (менялся лишь внешний облик слагаемых), они постепенно переставали быть оригинальными произведениями искусства. Напротив, новые книги Хемингуэя и Фолкнера всякий раз получали «большую прессу», хотя далеко не всем отзывам случалось быть положительными. Роман «За рекой в тени деревьев» (1950) чаще всего оценивался крайне неблагоприятно. «Сводкой всего дурного, что уже имелось в предшествующем творчестве писателя»[19], назвал Гейсмар эту книгу. При всех слабостях романа подобный отзыв полностью принять нельзя. Недруги Хемингуэя из лагеря, близкого к троцкистам, которые не могли простить писателю его симпатий к Советскому Союзу, даже заявили (устами критика Ф. Рава), что книга «За рекой в тени деревьев» разрушает «легенду о Хемингуэе, существующую вот уже три десятилетия»[20].

Повесть «Старик и море» вызывала и восторги и весьма сдержанные оценки. К сожалению, левая печать не сразу подошла к книге достаточно вдумчиво. «Конфликт в повести подтасован, поскольку ни человек, ни его противник не могут

[16] *M. Geismar. American Moderns, p. 87.*
[17] *Там же, стр. 81.*
[18] *Там же, стр. 86.*
[19] *Там же, стр. 59.*
[20] *Ph. Rahv. The Myth and the Powerhouse. N. Y., Farrar, Straus and Giroux, 1965, p. 193.*

быть изолированы от общества»[21],— утверждал М. Гоуард на страницах журнала «Мэссиз энд мейнстрим».

Буржуазная критика 60-х годов порою прямо отвергает крупнейшего американского прозаика XX в. В обзоре недавних откликов на творчество Хемингуэя, характерно озаглавленном «Папа и отцеубийцы», М. Каули говорит о достигшем «критической точки» процессе «ритуальных убийств», жертвами которого стали романисты 30-х годов, особенно Хемингуэй и Томас Вулф. «Я не думаю, что эти атаки увенчаются успехом,— заключает свою статью Каули,— но я хочу выступить в защиту американской литературы. Она несравненно богаче теперь, по сравнению с тем временем, когда начинал писать Хемингуэй, но тем не менее нельзя позволить, чтобы ее разлучали с одним из ее безусловных шедевров»[22].

Характерный признак послевоенного литературоведения — обилие критических работ о творчестве У. Фолкнера. Вступительная статья М. Каули к изданию «Карманного Фолкнера» (1945), где говорилось о важности раскрытия писателем дегуманизирующей сущности современного буржуазного общества, перекликалась с идеями демократической критики. Отчасти полемизируя с Каули, романист, поэт и эссеист Р. П. Уоррен настаивал на том, что «в конечном счете, с этической и художественной точек зрения, важно лишь *символическое противопоставление* (подчеркнуто мною.—*А. М.*) старого порядка современному миру»[23].

Характерная для формалистического литературоведения точка зрения на творчество Фолкнера, суммированная Уорреном, оспаривалась представителями либерально-позитивистской критики. В рецензии на первое послевоенное произведение Фолкнера — роман «Осквернитель праха» (1948) Э. Уилсон подчеркивал «добрые намерения Фолкнера-мыслителя», составляющие «более гуманную и позитивную силу, нежели все благие порывы большинства писателей — защитников прав человека в нашем механизированном, обезличенном обществе»[24].

Реализм, модернизм, неоромантизм, мифотворчество — эти понятия определяют литературоведческую «розу ветров» в той буре полемики, которая бушевала и продолжает бушевать по сей день вокруг творчества Фолкнера-прозаика. По числу публикаций первенство в американской «фолкнериане» прочно удерживают представители фрейдистской, неомифологической и «новой критики»: каждое из этих направлений на свой лад истолковывает и аргументирует весьма односторонний взгляд на

[21] *«Masses and Mainstream», 1952, October, p. 5.*
[22] *«Esquire», 1967, June, p. 162.*
[23] *«Literature in America». Ed. by Ph. Rahv. N. Y., Meridian Books, 1957, p. 419.*
[24] *E. Wilson. A Literary Chronicle: 1920—1950. Garden City, Doubleday, 1956, p. 423.*

общую тональность творчества Фолкнера. Он присущ, к сожалению, и части демократической критики. Хотя в своих статьях 50-х годов М. Гейсмар и подчеркивал реалистические стороны творчества послевоенного Фолкнера, и для этого критика превосходство трилогии, включающей «Деревушку», «Город» и «Особняк», над более ранними произведениями писателя не было вполне очевидным.

Наметившееся на рубеже 40—50-х годов снижение художественного и гражданского уровня произведений писателей, выдвинутых «гневным десятилетием», порождало уныние у части левой критики. Слышались голоса, возвещавшие «паралич интеллектуальной жизни Америки»[25] (И. Шнайдер). Однако, несмотря на умножавшиеся атаки на критический реализм и развернувшуюся проповедь героизации бизнесмена, несмотря на шумную рекламу «неоготической прозы», творившей из жизни сладостные или, напротив, чудовищные легенды, нельзя сказать, что из литературы США вовсе ушло социальное начало. Не весь американский роман держал путь, подобно «заблудившемуся автобусу» Стейнбека, от «поселка бунтарей» к станции под названием «Святой Иоанн Креститель». Специфический колорит прозе этого времени придавали романы о войне Мейлера, Шоу, затем Джонса — книги, противостоявшие эскепистской литературе, литературе «без догмата». Лучшие военные романы конца 40-х — начала 50-х годов были книгами открыто политическими, а их художественный метод представлял собой сложное сочетание натуралистических и реалистических тенденций.

Нельзя, конечно, отождествлять нигилистический протест против всякого насилия и любых армий в романе Р. Лоури «Убитый на войне» (1946) с принципиальной критикой армии США как части социального организма капиталистического общества, скажем, в книге Дж. Килленса «И тогда мы услышали гром» (1963). От романов, фактически утверждающих достоинства «бронированного кулака» (пример — «Мятеж на «Кейне» Г. Вука, 1951), следует отличать демократические. антинацистские произведения — такие, как «Молодые львы» И. Шоу (1948), некоторые книги Дж. Херси и, конечно же, наиболее известные из «военных романов»: «Обнаженные и мертвые» Н. Мейлера (1948) и «Отныне и во веки веков» Дж. Джонса (1951).

Необходимость оценки политических взглядов романистов США, писавших о недавней войне, вела к довольно отчетливому размежеванию американской критики по идеологическому признаку. Так, Л. Фидлер, пришедший в литературоведение из троцкистской прессы, отвергал образ генерала Кэммингса в

[25] «*Masses and Mainstream*», *1948, November, p. 40.*

«Обнаженных и мертвых» как якобы «неправдоподобный», «будто бы вышедший из затасканных антифашистских спектаклей агитпропа»[26]. Но у критика Дж. Вальдмейра справедливость идей «военных романистов» не вызывала никаких сомнений. Он писал: «Они нападают на каждого, кто отказывается или становится неспособен искренне и бескорыстно поддерживать крестовый поход против фашизма»[27]. На реалистичную сущность и жизненность центральных характеров книги Мейлера о войне указывал и критик-марксист Ч. Гумбольдт в августовском номере журнала «Мэссиз энд мейнстрим» за 1948 г.

Произведения романистов первого этапа послевоенной литературной истории США едва ли можно рассматривать как горную цепь. Несмотря на высокий художественный уровень ряда книг, они уступали «вершинным» достижениям писателей 20-х и 30-х годов. Как никогда, пожалуй, сильны были в них натуралистические тенденции. Натурализм многолик: в послевоенной Америке он оборачивался и наслоением фактографических зарисовок быта в романах Дж. О'Хара (начиная со «Стремления жить», 1949), и искренним, но несколько риторичным социальным протестом в книгах негритянского писателя У. Мотли («Стучись в любую дверь», 1947 и «Мы рыбачили всю ночь», 1951), и олимпийским спокойствием Р. Лоури, бесстрастно наблюдающего за мученической гибелью героев своих произведений. «Жизнь в Америке — игра, проходящая под знаком отчаяния, люди — пешки на громадной шахматной доске, участники комбинаций, которыми управляют незрячие обстоятельства»[28],— суммировал свои впечатления от натуралистической литературы литературовед Р. Хили в сборнике статей, в подзаголовке которого стоят такие слова: «христианская оценка».

В работе «Вслед за потерянным поколением» (1951) в качестве «основного эффекта закончившейся войны» Дж. Олдридж назвал «исчезновение стабильности общества и общепризнанной суммы моральных ценностей»[29].

«Послевоенное поколение писателей унаследовало мир, лишившийся морали, мир, отмеченный клеймом безыдейности; поэтому их творчество оказалось без прочной духовной базы, что не могло не привести их к поражению»,— вот в сжатом виде логика рассуждений Олдриджа. В ответ на эти жалобы об исчезновении нравственных принципов, или «ценностей», М. Каули высказал мнение, что после войны в Америке имеет место не процесс полного духовного обнищания, а жестокая

[26] *«Recent American Fiction», p. 97.*

[27] *«Nation», 1958, November, p. 305.*

[28] *«Fifty Years of the American Novel: A Christian Appraisal». Ed. by H. C. Gardiner. N. Y., Scribner's, 1952, p. 261.*

[29] *J. Aldridge. After the Lost Generation. A Critical Study of the Writers of Two Wars, N. Y., McGraw-Hill, 1951, p. 8.*

борьба между различными философскими системами. Задача романиста (равно как и критика) — вести поиски свежих, передовых идей, производить среди них строгий отбор и представлять их на суд читателя. Такова позиция автора «Литературной ситуации», и в его словах слышалась озабоченность судьбами страны и ее культуры, близкая той, что диктовала Ван Вик Бруксу некоторые из его статей в поддержку литературы критического реализма.

Внушительный объем «военной прозы» и разнообразие стоявших за нею писательских индивидуальностей создали было впечатление обнадеживающего старта. Но военный роман в США не получил в дальнейшем большого развития. Дж. Олдридж объясняет это истощением запаса непосредственных наблюдений военного времени, а также тем обстоятельством, что якобы «большинство талантливых прозаиков конца 40-х годов опиралось в своей практике на устарелую и весьма приблизительную концепцию общественного развития, завещанную им их предтечами еще в межвоенную эру»[30].

Последняя мысль критика по существу восходит к идеям Триллинга, этим «зубам дракона», давшим обильные всходы. Здесь чувствуется знакомое недоверие к антибуржуазным и антимилитаристским традициям литературы 20-х и 30-х годов. Впрочем, в той же статье Олдриджа имеются любопытные суждения о причинах упадка первого из специфически послевоенных литературных движений в США. «Тусклый послевоенный период не был хорошим стимулятором для творческого воображения,— пишет Олдридж.— На смену конкретности и определенности опыта военных лет пришли годы неизвестности и беспокойства, вызванного «холодной войной», когда лихорадочная возбужденность чередовалась с полной апатией...»[31].

В 1951 г., когда еще печатался роман Джонса «Отныне и во веки веков», понятие «конформизм» уже обретало реальные контуры и преображалось во внушительную литературную тенденцию. Правда, где-то на южном побережье Калифорнии под эгидой Генри Миллера не первый год существовала школа «Новой литературной богемы», в какой-то мере предвосхитившая будущих битников, а в Нью-Йорке только что был опубликован роман Джерома Сэлинджера «Над пропастью во ржи», далеко не сразу оцененный по достоинству. Но общий взгляд на «литературную ситуацию» в новом десятилетии был далек от оптимизма, и критики антиконформистского склада мышления в основном оказались правы. «От бунта к конформизму» — таков подзаголовок книги статей и рецензий М. Гейсмара, опуб-

[30] *«Contemporary American Novelists». Ed. by H. T. Moore. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1964, p. 38.*

[31] *Там же, стр. 36.*

ликованной в конце 50-х годов. Гейсмар — не марксист, но, по его собственному определению, «штатный и даже сверхурочный борец против капитализма» [32], и заглавие его книги с достаточной точностью характеризует оценку демократическими кругами состояния литературы в США во время десятилетия, когда американцы, по крылатому выражению, превратились в «поколение молчаливых».

2

Отрицательное влияние маккартизма, этого очередного приступа «великого страха перед красными», на умственную жизнь Соединенных Штатов во многом преобразило и очертания литературной карты Америки. В 50-е годы центрами притяжения читательского интереса попеременно становились самые разнообразные явления — от талантливой «Притчи» (1954) У. Фолкнера до малохудожественных «библейских романов» Л. Дугласа. Возникали и быстро внедрялись в сознание новые, угрожающие своей категоричностью, а вместе с тем и кафкианской расплывчатостью понятия: «всемирный заговор», «вина по ассоциации». Все чаще говорили о конформизме и вместе с тем о «толпе одиночек», о «кризисе американского духа».

«Сегодня буквально невозможно открыть любой журнал, чтобы не наткнуться в нем на статью о конформизме» [33],— писал в 1958 г. историк литературы США М. Канлифф. Конформизм 50-х годов — это не только «охранительная литература» профессиональных защитников буржуазного порядка. Это и воплощение взглядов тех американцев, которые поникли душою в обстановке относительного материального благополучия. Внутренняя опустошенность множества людей нашла воплощение не только в романах открытых апологетов капитализма — таких, как Г. Вук или А. Друри. Одним из первых проявлений «великого послевоенного сдвига от социологии к психологии, от общественного к частному» [34], по выражению Каули, была так называемая «новая проза» — произвольно декларированная критикой общность произведений Т. Капоте (имелось в виду раннее его творчество), П. Боулса и других. В «новой прозе» публицисты демократического лагеря не без основания усматривали корреляты усиливавшей с каждым годом свои позиции «новой критики». Об «аполитичности, асоциальности, антиисторичности и недостаточной интеллектуальности» [35] «новых прозаиков» писал тот же Каули в статье, броско озаглавленной «Уютный уголок Бедлама» (апрель

[32] *«American Dialog», 1966, February — March, p. 3.*
[33] *«The Reporter», 1958, October 2, p. 36.*
[34] *M. Cowley. The Literary Situation, p. 83.*
[35] *Там же, стр. 44.*

1953 г.), а Ф. Боноски в журнале «Мэссиз энд мейнстрим» сравнивал персонажей произведений Капоте с «раскрашенными от руки деревянными марионетками» и «эксцентричными куколками» [36].

В академической науке, которая начинала проявлять первые признаки интереса к послевоенной отечественной литературе, высказывалась, однако, иная точка зрения. Полемизируя с Дж. Олдриджем, который в книгах «После потерянного поколения» и «В поисках ереси» (1956) обвинял Капоте в снобизме и забвении реальных жизненных проблем, критик П. Левин указывал на существование в творчестве писателя двух различных тональностей: «ночной» и «дневной». Двум группам новелл Капоте соответствовали и два его романа: «готический» — «Другие голоса, другие комнаты» (1948) и написанная в «светлой манере» [37] «Лесная арфа» (1953), вплетающая (как мог убедиться недавно и советский читатель) чистые и ясные звуки в полифонию современной американской прозы.

Сложный характер «новой прозы», появившейся на «переднем крае» послевоенной литературы почти одновременно с «военным романом», Каули охарактеризовал в уже цитированной статье несколько неожиданными словами: «В них (в книгах Капоте, Маккалерс и др.— *А. М.*) есть вера в добро, что не так уж часто встречается в американской прозе... в них выражены поиски веры, идеалов, моральных критериев и норм. Наконец, в них ощущается страстная тяга к покою и безопасности, мечта автора о тихой пристани, даже если бы ею и оказалась в конечном итоге уютная и чисто прибранная комнатка в Бедламе» [38].

Переход официальной Америки к внешнеполитической экспансии под лозунгом «сдерживания коммунизма» означал в идеологическом плане разжигание воинственности и проповедь всесторонней «активности». Образ раздираемого противоречиями послевоенного мира постоянно стоял перед глазами американского литератора.

Значительная часть ежегодной книжной продукции несла на себе отчетливые следы политической злобы дня. Возник, в частности, жанр романа «атомных утопий», повествующих об атомной гибели человечества. Были среди этих романов и явно реакционные, и обличительные.

Вместе с тем антикоммунистические мотивы звучали и в книгах на другие темы (например, в некоторых произведениях М. Маккарти или Н. Мейлера).

Прогрессивная литература США стойко несла тяготы, вызванные неблагоприятным духовным климатом и враждебностью

[36] *«Masses and Mainstream», 1952, February, p. 58.*
[37] *«Recent American Fiction», p. 160.*
[38] *M. Cowley. The Literary Situation, p. 58.*

«коммерческих» издателей. Сравнительно малозамеченными остались «Большая среднезападная» (1948) А. Сакстона, «Железный город» (1951) Л. Брауна, новые романы Мальца и Ларса Лоренса. В свою очередь литературоведы-марксисты стремились осмыслить проблему места писателя в современном мире и чутко реагировали на каждую попытку заразить американскую литературу, а через нее и народ Америки бациллами самодовольного шовинизма. Публицисты журнала «Мэссиз энд тейнстрим» активно выступали против стремившейся к гегемонии мнимо проблемной, а по существу охранительной прозы С. Уилсона, К. Хоули и прочих конформистов от литературы. Так, в статье, иронически озаглавленной «Мятеж Германа Вука», С. Силлен верно обнажил причины популярности книг Вука — этого символа эйзенхауэровской Америки: «Удручающий упадок духа поразил в период «холодной войны» многих талантливых писателей нашей страны... Реакционеры от литературы оказались в этой ситуации более находчивыми, чем мы ожидали. Они сумели предложить альтернативу людям, уставшим от нигилизма и сенсационности и ищущим доброго совета»[39]. Тот же Силлен в рецензии на книгу Ван Вик Брукса «Писатель в Америке» (1953) присоединился к пессимистической оценке «деканом американской словесности» литературы «молчаливого поколения». Усиление консерватизма означает пренебрежение к прогрессу, гуманности, писал Брукс, и редактор прогрессивного журнала обратился к ветерану демократической критики с призывом использовать весь свой авторитет, чтобы «пробудить писателей Америки от апатии, страхов и душевной вялости»[40].

Примечательно, что, осуждая романы Вука, Силлен солидаризировался с критикой конформизма Гейсмаром, но разошелся с последним в оценке перспектив литературы США. Если Гейсмар, поддавшись отчаянию, ожидал, что в американской прозе наступит «век Вука», век бездумного общества, в котором опустошенная героиня обречена на брак с «человеком в сером фланелевом костюме» (так назвал конформист Слоун Уилсон героя одного из своих романов), то Силлен выразил надежду, что засилие вуков и уилсонов скоро кончится. «Самодовольные коммивояжеры не представляют собой творческого воображения всей страны»[41],— писал критик.

Серый колорит американскому роману середины 50-х годов придавали не только шумный успех конформистских книг, но и постоянные неудачи маститых писателей, некогда мастеров социального романа: Стейнбека, Маркенда, Колдуэлла. Серость господствовала в основном потоке книг, попадавших на стол чи-

[39] *«Masses and Mainstream», 1955, November, p. 2.*
[40] *«Masses and Mainstream», 1953, October, p. 2.*
[41] *Там же, стр. 6—7.*

гателя и критика. Порою оказывалось погребенным не только реалистическое искусство, будто бы вытесненное конформистским псевдореализмом, но и модернистская литература. «Модернизм умер,— на манер Ницше возвестил в 1952 г. английский поэт Ст. Спендер,— стремление к коммерческому успеху лишило литературу спонтанности и живительной силы»[42].

Как уже отмечалось, в разгар «холодной войны» некоторые важные явления в литературе оставались не замеченными буржуазной критикой или же не оцененными по достоинству. «Вместо того, чтобы перевести свой взор с Вука на тех писателей, что роют более глубокие шахты и выдают на гора́ не столь бедную содержанием руду... критики... поспешили отвергнуть самый жанр романа как устаревший и обреченный на смерть»[43]. Эти слова принадлежали Х. Сводосу, писателю, вскоре выпустившему в свет социальный роман «Свеча погасла» (1955).

И все же даже в придавленной маккартизмом Америке из литературы не могло быть окончательно вытравлено заложенное в нее еще с XIX в. тяготение к идейной насыщенности не в ущерб художественности и философичности. Та клиническая картина шока в литературе, которая рисовалась А. Кейзину в статье «Психоанализ и современная литературная культура» (1958) («... настоящей трагедией нашего времени стал нигилизм... нигилизм пораженческий, всеобъемлющий, всепроникающий...»[44]), могла быть, пусть частично, скорректирована, если бы критик был более внимателен к некоторым явлениям 50-х годов, приобретающим ныне особый смысл и вес.

«Я отказываюсь принять гибель человека, я верю, что человек не только уцелеет: он восторжествует...»,— провозгласил У. Фолкнер в своей стокгольмской речи (1950), и отзвуки этого возвышенного красноречия, пусть граничащего с «рыцарским дидактизмом южанина»[45], по словам Э. Уилсона, находили отклик у таких писателей 50—60-х годов, как Сэлинджер, Беллоу, Стайрон, Апдайк, Дж. Джонс.

Заключая в себе значительное и актуальное общественное содержание, некоторые произведения «молодых романистов» заставляли критику говорить об усилении нравственного начала, о поисках литературными героями своего «спасения» через духовную интеграцию с другими людьми, через прорыв из заколдованного круга горестного индивидуализма. Отсвет подобных идей ложится и на некоторые книги вступивших в литературу позднее Маламуда и Болдуина.

Сол Беллоу — один из тех писателей, которые еще в 50-х годах противостояли сиренам капиталистического «просперити» и

[42] *«New York Times Book Review», 1952, August, 3, p. 1.*
[43] *«The Living Novel: A Symposium». Ed. by G. Hicks. N. Y., Macmillan, 1957, p. 178.*
[44] *A. Kazin. Contemporaries. Boston — Toronto. Little, Brown, p. 369.*
[45] *E. Wilson. A Literary Chronicle, p. 424.*

комфортабельного конформизма,— к середине текущего десятилетия, после появления «Герзога» (1964), занял особенно видное место в американской беллетристике. Хотя роман «Приключения Оги Марча» (1953) — плоть от плоти мрачных лет, когда сквозь пелену конформизма и реакции скупо и редко пробивались лучи света, критик Н. Подгорец находит в творчестве Беллоу и дар наблюдательности, и философски-интроспективную традицию, берущую начало в книгах Готорна и Мелвилла. Другие, более требовательные, критики ценят Беллоу не столько как писателя-психолога, сколько как художника, живо реагирующего на современность. Об этом особенно ясно сказал его сатирический, по существу, роман «Герзог».

Сойдясь во мнении, что «Герзог» является «лучшей книгой 1964 г.», буржуазные критики, однако, постарались по мере сил приглушить разоблачительный смысл наиболее ярких страниц романа Беллоу. К изображению личной драмы неуравновешенного интеллигента, отставного профессора Мозеса Герзога, сводит содержание этой книги М. Клайн. «Риторика» слышится критику в неотправленных письмах Герзога, составляющих в совокупности, пожалуй, наиболее осмысленный и аргументированный обвинительный акт, предъявляемый литературой США первой половины 60-х годов современной буржуазной философии. «Герзог» привлекает Клайна прежде всего своим стилем. «В романе почти вовсе отсутствует действие,— пишет критик.— На первое место выступает виртуозность языка Беллоу, заменяющая и интригу, и характер главного героя» [46].

Более вдумчиво, на первый взгляд, отнесся к произведению Беллоу критик Т. Золотарев. В обширной рецензии на страницах журнала «Комментари» он как будто отдает должное социальной направленности «Герзога». «Гнев и горечь обманутого мужа перерастают в его письмах в протест против эпохи и общества, против мира, где исчезают остатки гуманности, где остается все меньше и меньше места для людей, подобных Герзогу» [47]. Однако признание обоснованности выпадов Герзога против «политиканов и милитаристов, против цинизма массовой прессы и безвкусицы пресной официальной морали» [48] — это всего лишь преамбула, своего рода «заставка» к дальнейшим рассуждениям критика из «Комментари».

Воздав «кесарю кесарево», Золотарев предпринимает довольно изощренную операцию по дискредитации общественного звучания книги Беллоу; героя романа постепенно как бы раздевают донага. Вначале следует утверждение, что «большинство идей Герзога слишком абстрактно и невесомо», и поэтому роман,

[46] *«The Reporter», 1964, October 22, p. 54.*
[47] *«Commentary», 1964, December, p. 64.*
[48] *Там же.*

«перенасыщенный «блестящими» (кавычки принадлежат критику.— *А. М.*) мыслями, теряет в ясности и художественной силе»[49]. Далее Золотарев выдвигает еще один тезис, который уже давно стал общим местом всей буржуазной критики, пишущей о Беллоу: Герзог — продукт национальной исключительности; «в облике героя гораздо бóльшую роль, нежели его идеи, играет его национальность, его еврейская душа»[50]. В свете этих попыток лишить образ Герзога черт типичности для своего времени не удивителен и вывод критика, гласящий, что к концу романа герой, а вместе с ним и автор «преисполняются понимания того, что смирение — наилучший выход, что гордыня должна быть побеждена и, вообще говоря, лучше всего во всем доверяться собственному сердцу»[51]. Итак, человеческая гордыня, а не реальные пороки общественной среды — вот в чем, по мнению критика-конформиста, первопричина страданий современного «эвримена» Мозеса Герзога!

«В некотором смысле круг тем, избираемых Беллоу, тот же, что и в романах Вука и С. Уилсона, но — и в этом-то весь секрет — книги Беллоу глубже, серьезнее, написаны с большой выдумкой и вдохновением»[52],— утверждал в одной из своих статей М. Клайн. На самом деле, конечно, в лучших своих книгах Беллоу выступает как антипод «мастеров» конформизма.

3

Во второй половине 50-х годов в США наметились признаки политической и эмоциональной разрядки. Советский спутник разрушил навеянные маккартизмом догмы в сознании американского интеллигента. Широкую огласку получили выступления писателей против ограничения демократии. Умножилось число специфически «антимаккартистских» романов. Написанные примерно по одной схеме, с минимальным разнообразием сюжетных ходов, эти книги, тем не менее, делали свое дело. Среди их авторов появлялись новые имена (Д. Мастерс, Дж. Дайс и др.). К концу десятилетия критики получили право говорить о заметной активизации антиапологетической, антиконформистской литературы. Выходят в свет значительные романы писателей, тяготевших к социалистическому реализму: Ф. Боноски «Долина в огне» (1953), А. Мальца «Длинный день в короткой жизни» (1957) и Ларса Лоренса «Из праха» (1956) и др.; в 1957 г. публикуется книга Х. Сводоса «На конвейере» — одно из немногочисленных произведений, повествующих о рабочем классе современной Америки.

[49] *Там же.*
[50] *Там же, стр. 65.*
[51] *Там же, стр. 66.*
[52] *«Recent American Fiction», p. 121.*

Растущее недоверие к идеологии маккартизма повлекло за собой трансформацию читательского вкуса — спад популярности литераторов-ретушеров, литераторов-утешителей. Волна протеста, смелого, хотя порою и нигилистического отрицания, поднявшаяся в литературе США в конце десятилетия, в короткий срок подмыла, но не разрушила устои литературного конформизма и уничтожила незыблемость многих писательских репутаций. В одночасье стали знаменитыми калифорнийские битники.

Выступления битников и разразившиеся вокруг них критические битвы отчасти расчистили литературные небеса в США, встряхнули приунывшую было в «век Вука» серьезную критику и определили пробуждение читательского и профессионального интереса к более содержательным явлениям в области прозы и поэзии. Первые статьи о «богеме западного побережья» появлялись в прессе США еще в конце 40-х годов, но лишь 1957 год стал для битников годом публичных скандалов и всеамериканской известности. «Словно остров вулканического происхождения «разбитое поколение» неожиданно объявилось на литературных широтах Америки,— писал критик Х. Уебб,— и в течение последующих лет его размеры разрастались, приближаясь к очертаниям целого континента»[53].

Если говорить о литературных прототипах, «земляках» и «родственниках» героев «калифорнийского цикла» Керуака — его книг «На дороге», «Подземные жители» и др., то к их числу в первую очередь следует отнести люмпен-пролетариев в романах Олгрена и монтерейских бродяг Джона Стейнбека. Но, конечно же, лирический центральный персонаж книг Керуака о дорогах Америки — сын своего времени. Автобиографический герой Керуака, появляющийся в его романах под различными именами, не отождествляет себя до конца с миром «подземных жителей»; зачастую он лишь чуткий наблюдатель, и дни скитаний для него лишь предыстория, преддверие чего-то более важного и основательного. Чувство близости к домашнему очагу, ощущение родины как места, где ты родился, создает «эмоциональное поле» лучших книг Керуака. Впрочем, кочуя из романа в роман, его герой со все большей горечью осознает, что «назад возврата нет», как писал за 20 лет до Керуака Т. Вулф (вкладывая в эти слова во многом совсем иной смысл), что мир детства навсегда закрыт для него.

В обширной литературе о «битничестве» и сопутствующих ему явлениях необходимо различать несколько разных тенденций. Круги, выражаясь традиционно, «художественной богемы» восприняли успех битников как реализацию своих давних грез и планов. Усилиями К. Рексрота, Л. Липтона и других битничество возводилось в национальную антиконформистскую рели-

[53] *«Contemporary American Novelists», p. 123.*

гию. Битник противопоставлялся «сорганизованному» буржуазным обществом человеку; подчеркивалось не столько содержание экзистенциалистского по существу бунта битников, сколько внешние атрибуты их позы, самый факт неприемлемости для них господствующей в США культуры.

С другой стороны, консервативная пресса «здравого смысла» и охранительная критика не придавали битникам особого значения, ибо их принципиальный «радикализм вне политики» не внушал особых опасений приверженцам социального статус-кво.

Основная же масса публикаций о литературе, практической философии и моральном уроке битничества вышла из-под пера публицистов буржуазно-либеральных взглядов. В предисловиях к быстро размножившимся сборникам произведений битников нередко отмечалось, что даже неблагоприятная реакция либеральной прессы становилась хорошей рекламой для нового направления. Особенно резко выступили против «литературных варваров» такие законодатели критической моды, как А. Кейзин и редактор журнала «Комментари» Н. Подгорец. Последний в статье «Невежественная богема» (1958) поставил вопрос о связи с битничеством только что обнародованной концепции «хипстеризма», выдвинутой Н. Мейлером в его нашумевшем эссе «Белый негр». Подгорец подверг суровому осуждению нравственную позицию «хипстера» как существа враждебного цивилизации, чтущего примитивизм и насилие. Не менее резко отозвался о «сердитой молодежи Америки» Кейзин, назвавший ее протест лишь «имитацией гнева, злобствованием от отчаяния»[54].

Разумеется, статьи Кейзина и Подгореца не говорили всей правды о литературе «бунта неприкаянных». Более вдумчивое освещение романы Керуака получили в сборнике «Современные американские романисты» (1964). Х. Уеббу, автору статьи об «Обособленных мирах Джека Керуака», присуща типичная для основной массы буржуазного литературоведения ошибка — противопоставление художественного мастерства стремлению к социальному протесту. Но он верно подмечает некоторые элементы этического и социального кредо писателя. Уебб пишет, в частности, что Керуак «не испытывает вражды к цивилизации, ...но он сожалеет об исчезновении из американской жизни высокой культуры духа, чувств доброжелательности и радости»[55]. Главный враг Керуака, как и большинства современных писателей США — от Стейнбека до Сэлинджера,— отмечает автор,— это всепроникающий стандарт, вызывающий уныние у чувствительных душ, в том числе у художников и поэтов.

[54] *A. Kazin. Contemporaries, p. 210.*
[55] *«Contemporary American Novelists», p. 131.*

Довольно быстрое исчезновение прозы битников с авансцены литературной жизни Америки означало нечто большее, чем просто реакцию пресыщенной публики. В 60-е годы, когда «негритянская революция» и война во Вьетнаме ускорили политическое пробуждение нации, примитивизм существования и мышления битников терял свою привлекательность. Впрочем, романтический протест и жажда справедливости, отличавшие первых американских «рассерженных», неистребимы и вечны.

В особую проблему для американской критики выросло творчество Н. Мейлера, человека сложной писательской судьбы. Наравне с Сэлинджером и Беллоу, Мейлер — один из наиболее дискутируемых послевоенных «молодых» романистов, ибо его книги — от «Обнаженных и мертвых» до недавнего романа «Почему мы во Вьетнаме?» (1967) — представляют собой отклик на важнейшие события современности. Н. Подгорец писал, что воспетый Мейлером «хипстер» — это тип «американского экзистенциалиста», который возник как «реакция на лицемерие, лживость и склонность к самообману, охватившие Америку в годы холодной войны» [56].

Иные критики судят о «позднем» Мейлере более сурово, чем Подгорец. «Одиннадцать лет выставления напоказ подробностей своей интимной жизни» [57] — таким кажется творческий путь Мейлера С. Криму. Не отказывая Мейлеру в таланте романиста, А. Кейзин тоже видит в писателе не искреннего борца со злом, а отравленного шумным успехом «литературного эксгибициониста». В рецензии на сборник разнохарактерных фрагментов Мейлера, показательно озаглавленный «Самореклама» (1959), Кейзин снимает все покровы с «пансексуального анархиста». «Мейлера,—полагает критик,— приводит в исступление вовсе не поверхностность нашей массовой культуры, не лицемерие официальной морали и даже не мягкотелость интеллигентов, на что он без устали ссылается, а то, с какой уступчивостью реагирует на его выходки готовое «все понять и все простить» общество» [58]. Романист, говорит Кейзин в другом месте, «по-видимому, поклялся сам себе стать американским маркизом де Садом, хотя одно время, он, казалось бы, обнаруживал задатки второго Дос Пассоса» [59].

Сегодня еще трудно с полной определенностью говорить о характере и степени искренности творчества Нормана Мейлера. Выпустив недавно роман «Американская мечта» (1965), книгу, изобилующую сценами насилия и бессмысленной патологии, писатель натолкнулся на почти монолитную стену недоуме-

[56] *«Recent American Fiction»*, *p. 201.*
[57] *«Evergreen Review»*, *1967, February, p. 90.*
[58] *A. Kazin. Contemporaries, p. 248.*
[59] *Там же, стр. 213.*

ния и даже враждебности со стороны читателей и критики «Очевидно, что в этом романе Мейлеру отказало не только его нравственное чувство, но и обычный здравый смысл...,— отмечал Ф. Рав.— В книге не найти отражения опыта нации, как это представлено у Драйзера и Дос Пассоса — широкомасштабно — или же в иной, более субъективной форме... Поскольку Мейлер претендует на нечто большее, чем просто быть интеллектуализированным вариантом Микки Спилейна (автора садистских «детективов».—*А. М.*), ему не следовало бы превращать произведение на такую обязывающую тему, как убийство (вспомните Достоевского, Стендаля, Фолкнера!), в непритязательную, чисто фабульную историю» [60].

Вместе с тем критик изымает имя Мейлера, автора не только «Американской мечты», но и блестящих публицистических «Заметок о президенте» (1961) и сборника эссе «Каннибалы и христиане» (1966), из числа других «постмодерных модернистов», современных отпрысков битничества 50-х годов: «Мейлер — отнюдь не обычный шарлатан-фокусник. Он искренен и обладает недюжинным талантом, но, как и многие, становится жертвой идей, чересчур упрощенных и выставляющих себя напоказ» [60а].

Картина литературной жизни США во второй половине 50-х годов не исчерпывалась анархическим индивидуализмом битников и ассоциировавшегося с ними Мейлера. Однако и наиболее прогрессивные критики не могли пройти мимо образов битнической литературы. «Вера в то, что проститутки, бродяги, пьяницы, нищие представляют для литературы большой интерес, нередко является заблуждением,— писал в журнале «Мэссиз энд мейнстрим» У. Бернстейн.— Сами по себе эти занятия отнюдь не служат гарантией глубины характера и благородства поведения» [61].

Дискуссия о характере героя современной прозы, развернувшаяся в американской печати к концу 50-х годов, некоторым образом подводила итоги развития романа в США в этом десятилетии. Многие критики увидели в битнической литературе тенденцию к принижению образа человека, становящегося, как выразился критик Э. Фуллер, «растленным и вульгарным существом» [62]. Порою отмечалось, что для послевоенного поколения американских писателей — критиков капитализма — эксплуатация трудящихся, фашизм, сегрегация выступают лишь как симптомы всеобщей универсальной болезни. Иные художники, рассматривая буржуазное общество как единственно возможное, проявляли поразительную способность к «адаптации». Ведь

[60] *Ph. Rahv. The Myth and the Powerhouse, p. 238.*

[60а] *Там же, стр. 243.*

[61] *«Masses and Mainstream», 1956, August, p. 50.*

[62] *E. Fuller. Man in Modern Fiction. N. Y., Random House, 1958, p. XI.*

общество якобы неуязвимо, непробиваемо. К такому выводу приходили в 50-е годы даже такие писатели, как Р. Моррис, Г. Голд, Керуак. Герои их книг — «аутсайдеры», «неприсоединившиеся», внутренние эмигранты, но не борцы.

Значительная часть американской критики все настойчивее истолковывала творчество писателей в духе философии экзистенциализма. Так, рассуждения критика Дж. Вальдмейра насыщены бесспорным экзистенциалистским подтекстом. «Мейлер, Боулс, а с ними и многие другие молодые романисты неспособны различать в мире добро и зло, хорошее и дурное,— утверждает Вальдмейр в получившей широкую огласку статье «Поиск без веры» (1961).— Если в литературе США и звучит голос надежды, то это надежда «без обещаний и гарантий». Человек «в одиночку должен идти к намеченной цели, думая лишь о том, чтобы не допустить ошибки в решающий миг»[63].

Для обозначения эстетической и нравственной сути даже тех явлений в современной литературе США, которые контрастировали с настроением пессимистического самоотчуждения в произведениях Мейлера, Р. Эллисона или Боулса, критики-экзистенциалисты привлекали такие формулы, как «современный стоицизм», «новое сочувствие», «неоромантизм». Любопытно, что сам термин «экзистенциализм» употребляется крайне редко. Даже такой исследователь, как Д. Гэллоуэй, считающий первоисточником чуть ли не всей новейшей американской прозы творчество Камю, и тот чурается прямых философских параллелей и обобщений. В своей книге «Абсурдный герой в американской прозе» (1966) он пытается на базе экзистенциалистского видения мира объединить таких разных художников, как Апдайк и Беллоу, Сэлинджер и Стайрон, усматривая в них, как и в Камю, «проблески оптимизма в абсурдной вселенной»[64].

Плакатный тезис «святости человека» стал в 60-е годы общим местом всех тяготеющих к экзистенциализму критических концепций. В своем очерке истории американского романа Ф. Гофман пишет: «Движущая сила современной прозы — особая форма романтического мироощущения, «мятежная невинность»[65].

Книга Ихаба Хассана «Мятежная невинность» (1961) — чуть ли не первая в литературоведении США — посвящена целиком послевоенному «молодому» роману. В ней дана квинтэссенция взглядов американской буржуазно-либеральной критики на проблемы эстетической специфики современной «серьезной», то есть «неконформистской», литературы. Центральным своим по-

[63] *«Recent American Fiction», p. 55, 56.*

[64] *D. Galloway. The Absurd Hero in American Fiction. Austin and L., University of Texas Press, 1966, p. X.*

[65] *F. Hoffman. The Modern Novel in America, p. 234.*

ложением Хассан провозгласил возникновение в американском романе экзистенциалистской модели характера — наивного мятежника, мятежника-жертву, «комбинацию Иова, Прометея и Сизифа»[66]. Возражая против представления о послевоенном периоде как о «веке конформизма», Хассан считает литературу этого времени «литературой оппозиции». Но литературный анализ критика малоконкретен, диалектическое понимание связи событий гражданской и литературной истории отсутствует. Хассан перекраивает литературную карту Америки, мало считаясь с хронологией и конкретными обстоятельствами выхода в свет того или иного произведения. Его подход к литературе в значительной мере формалистичен: структура романа и маска героя в конечном счете значат для него больше, чем истинный характер и историческая соотнесенность художественного образа.

«Ирония в виде литературного соответствия экзистенциалистской этике доминирует в литературе США. Ирония — первоосновна, на ней базируются многие структурные и стилистические элементы: функция времени, смещение «точки зрения», сама образность, двусмысленность, чувство дистанции»[67]. Эти рассуждения автора «Мятежной невинности» суть не что иное, как слепок с теорий одного из самых деятельных «неокритиков» — К. Брукса. Универсальную ценность иронии, о которой «новые критики» говорили главным образом в связи с поэзией, Хассан пытается распространить и на жанр романа. Ирония, а не что-либо другое, должна, согласно представлениям критика, объединить столь разные виды романа, как «комические» («Семейная хроника Уопшотов» Дж. Чивера и др.), «пикарескные» («Над пропастью во ржи» Сэлинджера и «Гендерсон, король дождя» Беллоу), «романтические» («Лесная арфа» Капоте), «готические» и, видимо, все прочие.

Своим пристрастием к схемам и абстрактным дефинициям Хассан нередко напоминает преданного своему предмету фанатичного статистика, специализирующегося в области эстетики. Иные наблюдения Хассана любопытны и свежи, но они, как правило, подаются безотносительно к литературе или обществу. Авторская манера динамична, но в его книге и многочисленных статьях чувствуются отголоски самых различных влияний. Здесь и фрейдизм, и формализм «новой критики», и нечто, идущее от неомифологической школы, а изредка и политико-идеологический подход.

Как известно, в американском литературоведении последних лет дает себя знать зависимость и от «новокритических», и от фрейдистских, символистских и юнгианских методов исследования. Это относится к трудам не только о классиках литературы

[66] *«On Contemporary Literature». Ed. by R. Kostelanetz. N. Y., Avon Book, 1964, p. 40.*
[67] *Там же, стр. 43.*

США, но и о современных писателях. К примеру, в монографиях о творчестве Стейнбека (У. Френч, 1961) или Сэлинджера (Ф. Гвинн и И. Блотнер, 1960) авторы нередко доходят до того, что наделяют символическими свойствами едва ли не каждый характер, любую предметную деталь. Традиция фрейдистского психоанализа сказывается в создании целой коллекции «комплексов»: тут и «комплекс неполноценности» у Сэлинджера, и «комплекс супрематизма» у Мейлера, и «комплекс семитской недостаточности» у писателей-евреев — Рота, Маламуда, Беллоу и т. д. и т. п.

На фрейдистско-новокритической основе покоятся многочисленные труды по новейшей литературе США, принадлежащие перу Ф. Гофмана, явно становящегося одной из ведущих фигур в лагере идеалистического университетского литературоведения. Выдержавшая за 15 лет три издания его книга «Современный роман в Америке» — пример сознательного применения фрейдистского метода и терминологии к рассмотрению послевоенной литературы. «Процесс индивидуализации современной прозы,— заявляет Гофман,— это акт восстания «ид» («оно») против подчинения «эго» («я») обществу, существование которого далее невыносимо»[68]. С последовательно фрейдистских позиций анализирует критик и произведения отдельных писателей, например роман Беллоу «Жертва» (1947). Гофман сводит разбор содержания книги к перечислению семейно-родственных «напряжений», разрешающихся глубоким неврозом главного героя. Гуманистический же смысл нравственной философии автора, развитый в его дальнейшем творчестве, остается вне поля зрения критика.

Аналогичная картина возникает и в ходе анализа «Помощника» (1957) Б. Маламуда. Раскрытие психологической драмы персонажей книги — мелких лавочников из бедняцкого квартала Бруклина,— объявляется Гофманом «старомодным»[69]. Не видя в «Помощнике» согретого теплотой рассказа о взлетах надежды и безднах печали бедняков, о силах взаимного притяжения и отталкивания во взаимоотношениях людей, критик обращает книгу Маламуда в образцовый полигон для испытания критических методов, выработанных К. Бруксом, А. Тейтом и другими флагманами «жесткого» крыла неокритиков. «Помощник»,— пишет автор «Современного романа в Америке»,— отличный пример растворения житейского факта в десятках метафор...»[70].

Довольно активно боролись против фрейдистско-новокритического направления Гейсмар, Каули, Олдридж. Да и Кейзин

[68] *F. Hoffman. The Modern Novel in America, p. 235.*
[69] *Там же, стр. 245.*
[70] *Там же.*

отмечал в статье «Психоанализ и современная литературная культура» (1958): «Если мы будем судить о литературе только с точки зрения психологии писателя, подвергнутой в свою очередь психоанализу, то мы не только уйдем далеко в сторону от реального содержания произведения, но и совершим преступление против этики: станем искать в здоровом человеке черты патологии» [71].

Понимая необходимость сочетания философского подхода к литературе с показом широкой панорамы национальной жизни, лучшие литературоведы США стремились вырвать из плена абстракций и вывести к свету реализма наиболее обещающих молодых писателей Америки. И все же литературоведческий формализм продолжал теснить «реальную» критику. Так, Дж. Фонтероузом написана книга о Стейнбеке (1963), состоящая из множества литературных параллелей, самодовлеющих и бессвязных.

4

В середине 50-х годов А. Кейзин писал: «Американская литература большей частью либо тщится сейчас быть «психологической», либо пытается удивить необычайными, на скорую руку придуманными сценами насилия» [72]. Между тем «вдумчивость и духовность — вот единственные элементы, коими должна питаться фантазия подлинного художника. Вдумчивость означает внимание к действительности, духовность — поиски красоты и идеала. У большинства американских литераторов эти два источника до сих пор не объединились в один мощный поток вдохновения. Мир их образов узок и одномерен, по их книгам трудно судить о заботах нашего времени» [73].

Впрочем, еще роман Сэлинджера «Над пропастью во ржи» должен был сказать американским читателям, что из литературы США не исчезли ни внимание к жизни, ни жажда добра и красоты. Иные из критиков это поняли. На страницах журнала «Мейнстрим» Т. Макграт, публицист и поэт, имея в виду, в частности, Сэлинджера, воскликнул: «Любить кого-либо или что-либо в наши времена — само по себе почти революционный акт» [74]. Отличительная черта, «алый знак доблести», выделявший Сэлинджера среди конформистов и «ничевоков» 50-х годов, заключался прежде всего в желании утвердить в мрачном мире современной Америки идеалы добра,— так утверждали и некоторые другие критики.

[71] *A. Kazin. Contemporaries, p. 371.*
[72] *Там же, стр. 223.*
[73] *Там же, стр. 225.*
[74] *«Mainstream», 1958, February, p. 55.*

Вслед за романом Сэлинджера на рубеже 50-х и 60-х годов появились новые произведения, в которых в более или менее яркой художественной форме были запечатлены с позиций гуманизма важные аспекты жизни американцев. Это и последняя часть эпической трилогии Фолкнера «Особняк» (1957), и «Зима тревоги нашей» (1961) Стейнбека, и некоторые книги Маламуда, и романы Апдайка «Кролик, беги» (1960) и «Кентавр» (1963). Степень «насыщенности» социального фона могла быть различной в этих книгах, но в каждой из них ставился вопрос о моральной позиции человека, утверждалась его способность выстоять перед лицом нищеты и «сноупсизма».

«Явления общественной жизни пробивают себе дорогу в искусство, несмотря на преобладание теорий, отрицающих какую-либо связь между искусством и жизнью»[75],— отмечал С. Финкелстайн еще осенью 1960 г. На свой лад сходные тенденции в литературе США рубежа 50-х и 60-х годов выделяли и некоторые другие критики.

Если не далее как в 1959 г. А. Кейзин в статье «Одинокое поколение» сокрушался по поводу вялости и бесстрастности современного романа, ничтожества его тематики, то пять лет спустя У. Ван О' Коннор, критик примерно той же социальной и эстетической ориентации, выражал гораздо более оптимистическую точку зрения. «К середине 60-х годов,— писал Ван О' Коннор,— в США выросло новое поколение писателей, и среди них есть крупные имена, есть люди, которые тяготеют к основным, фундаментальным вопросам и готовы ставить их в своих произведениях»[76].

«Основные фундаментальные вопросы», в понимании критика,— это не столько спорные политические или идеологические проблемы, сколько вопросы морали. По мнению О' Коннора, ведущее в литературе США 60-х годов направление, к которому он причислял Стайрона, Апдайка, Маламуда, покойную ныне Ф. О' Коннор, отличается философичностью, широко понимаемой социальностью. Критик упускает при этом без должных на то оснований имена отличающихся, на наш взгляд, теми же тенденциями Сэлинджера, Беллоу и Болдуина.

Еще недавно американская критика не жаловала своим вниманием творчество Апдайка, усматривая в его рассказах, печатавшихся в журнале «Нью-Йоркер», лишь разновидность «занимательного чтения». Публикация романов «Кролик, беги» и, в особенности, «Кентавра» выдвинула Апдайка в число довольно широко обсуждающихся современных авторов. В одной из немногих статей, в которых романы и новеллы молодого писателя рассматриваются не только как свидетельство его большого сти-

[75] *«Mainstream», 1960, September, p. 33.*
[76] *«Contemporary American Novelists», p. 206.*

листического мастерства, Г. Хикс писал: «Виртуозность и блеск стиля Апдайка никогда не подвергались сомнению у критиков, но теперь мы видим, что писатель ставит перед собой все более сложные задачи, что он все глубже заглядывает в умы и сердца людей»[77].

Впрочем, в отзывах буржуазной критики о прозе Апдайка 60-х годов дело не обходится без тенденциозности и предвзятости. Так, в уже упоминавшейся книге «Абсурдный герой в американской литературе» Д. Гэллоуэй усиленно втискивает Апдайка в составленную самим критиком шеренгу писателей-экзистенциалистов. Попытками преуменьшить силу обличительного таланта Апдайка отмечены и отклики на его повесть «Ферма» (1965).

К сожалению, взгляд на некоторые романы Апдайка, предложенный С. Финкелстайном в его книге «Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе» (1965), вполне убедительным признать нельзя. Не отказывая писателю в «необыкновенном даровании», Финкелстайн утверждает, что сюжет романа «Кролик, беги» равнозначен примеру «всеобъемлющего отчуждения»[78]. Говоря о переплетении в романе «Кентавр» двух повествовательных планов: реалистического и мифологического, автор пишет, что цель этого приема — «вырвать» жизнь «небольшого городка современной Америки из общего исторического процесса. Суровость и унылость этой жизни объявляются универсальными, дабы подчеркнуть, что мир ни на шаг не ушел вперед от примитивных мифических страстей древних времен, а лишь деградировал и очерствел»[79–80].

Анализ лучших произведений американской прозы последних лет: «Особняка» Фолкнера, «Зимы тревоги нашей» Стейнбека, некоторых романов Апдайка, Беллоу, Маламуда, Стайрона — убеждает в том, что художественный метод этих книг — вовсе не «новый романтизм», как утверждает, в частности, У. Хойт, автор статьи о творчестве Маламуда в сборнике «Современные американские романисты», и не натурализм под личиной «стиля отчуждения», а скорее «старый добрый» реализм, стремящийся избежать уклона в натуралистичность, но тяготеющий к обобщенному философско-этическому осмыслению действительности.

Кристаллизация в начале 60-х годов ярко выраженных творческих индивидуальностей некоторых новых писателей США дала возможность критикам говорить о начале поры «возмужания» и даже о «зрелости» новейшей американской литерату-

[77] *«The Creative Present». Ed. by N. Balakian and Ch. Simmons. Garden City, Doubleday, 1963, p. 235.*

[78] *С. Финкелстайн. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. М., «Прогресс», 1967, стр. 261.*

[79–80] *Там же, стр. 264.*

ры. В последние годы выходят из печати многочисленные работы, посвященные тем или иным вопросам новейшей литературы Америки. Однако лишь в некоторых из них идет речь об американской литературе как о едином целом. В американской критике находит довольно широкое распространение мысль, будто в 60-е годы литература США подвергается своего рода процессу фрагментации.

С точки зрения Ф. Гофмана, например, специфика американской прозы — в ее регионально-национальном членении. Выделяя несколько «микролитератур»: негритянскую, еврейскую, литературу Севера, с одной стороны, и Юга — с другой, наконец, творчество битников, этот поборник деидеологизации искусства пытается подчеркнуть разобщенность составных частей национальной литературы, представить ее как выражение позиций меньшинств, находящихся на периферии американского духа. В статье о «новейшей американской прозе И. Хассан противопоставляет «утонченных виргинцев-южан» (Капоте, О'Коннор, Стайрона, Маккалерс) «горожанам Севера» (Сэлинджер, Сводос, Беллоу).

Произвольные выкладки некоторых критиков не встречают, однако, поддержки со стороны самих писателей. И С. Беллоу, и Дж. Болдуин, например, как в своей публицистике, так и в художественной прозе, по существу, отстаивают идею нерасторжимости общеамериканской культуры и жизненного опыта. Как вынужден признать сам И. Хассан, Капоте и Стайрон отнюдь не склонны связывать свое творчество исключительно с «южной» или «готической» традицией.

Дифференциация писателей на базе формальных или национально-расово-региональных признаков вызывала возражения со стороны критиков-марксистов и демократов. В серии статей, печатавшихся в журнале «Мейнстрим», подчеркивалось, что проблема негритянского освободительного движения, которой касаются многие писатели, «является ныне основой борьбы за демократию в Америке»[81]. И действительно, такие романы 60-х годов, как «Часы без стрелок» (1961) К. Маккалерс, «Убить пересмешника» (1960) Харпер Ли, «Дженни» (1961) Колдуэлла, «Признания Ната Тернера» (1967) У. Стайрона, отражающие крепнущий протест против расовой дискриминации, нельзя рассматривать как произведения регионального характера.

Одна из работ, посвященных анализу общих сторон мировоззрения ведущих американских романистов,— исследование М. Клайна «После отчуждения» (1964). Тезису книги Гейсмара

[81] *«Mainstream», 1962, August, p. 6.*

«От бунта к конформизму», отразившему понимание отрицательных тенденций в послевоенной литературе, критик противопоставил чуть ли не идентичную, на первый взгляд, формулу: «От отчуждения к приспособлению». Иллюстрируется эта «смена вех» в американском романе творчеством Эллисона, Болдуина, Беллоу, Маламуда и Морриса. Хотя понятие «приспособления» в книгах указанных авторов, подчеркивает критик, отнюдь не равнозначно «приспособленчеству», «конформизму» (Клайн предпочитает говорить об «аккомодации»), важно, что автор труда «После отчуждения» по существу занимает противоположную Гейсмару позицию.

Если Гейсмар решительно воюет против соглашательства, то М. Клайн объявляет роман протеста погребенным. Да и метод анализа в его книге — это лишь несколько подновленные принципы «новой критики», до 60-х годов редко отваживавшейся на штурм твердыни реалистического романа.

Вопреки всему тому, что утверждает Клайн, можно говорить об усилении в американском романе критического начала. К примеру, в «Герзоге» Беллоу или в «Кентавре» Апдайка раскрывается губительное воздействие американского общества на личность, на духовную жизнь. Гуманизм подобных романов реален, а не абстрактен; реалистичен, как правило, в своей основе и их творческий метод. Во всяком случае можно с уверенностью утверждать противоположность унаследованной лучшими современными романистами от американских классиков одухотворенности «отлакированному реализму», приземленной натуралистичности и, наконец, «черному гротеску» и «спонтанному письму» — этим очередным модификациям модернизма в литературе США.

Однако модернизм в 60-е годы отнюдь не ушел в прошлое. Л. Фидлер имел известные основания объявить в своем претенциозном труде «Любовь и смерть в американском романе» (1964) фантастику, «готику», намеренное искажение пропорций действительного мира важнейшей чертой новейшей литературы.

Конечно же, фантазия, гротеск, условность уместны в творчестве писателя. Но, оставаясь в то же время на твердой земле, создатели реалистического романа не превращаются в жалких копиистов-ремесленников.

Особенность насыщенного письма некоторых из самых талантливых американских писателей — в стремлении сочетать верность фактам житейских буден с ненавязчивой философичностью, упорным раздумьем.

Говоря о романах, подобных модернистскому «Голому завтраку» У. Берроуза и недавно переведенной на русский язык реалистической сатире «Уловка-22» Дж. Хеллера как о некой «мистификации», называя смешение реального и фантастики в сов-

ременной прозе «литературным астигматизмом», реакционный критик Д. Аарон смешивает сатирические произведения и книги, по сути своей чуждые гуманизму. Все это он называет литературой «черного юмора». «Современный писатель,— ошибочно утверждает Аарон,— не способен связать свое творчество с конкретными проблемами окружающего мира»[82]. И происходит это якобы из-за небывалой усложненности, обезоруживающей любого потенциального обличителя аморфности современного общества США.

Однако ссылки на «социальную аморфность» Соединенных Штатов выглядят сейчас, во второй половине 60-х годов, по меньшей мере анахронистично. Пробуждение широких демократических масс Америки от миража классового мира в «великом обществе» находит параллели и в художественной литературе.

Хотя сейчас мало кто разделяет чрезмерный оптимизм Ф. Гофмана, восклицавшего весной 1963 г.; «Мы находимся в самом зените литературного возрождения... никогда в истории США роман не был так активен и красочен»[83],— признаки обогащения американской прозы неоспоримы.

С другой стороны, состояние американского литературоведения, обращенного к проблемам послевоенного романа, порождает у многих критиков в США озабоченность. Середина текущего десятилетия — свидетель известного кризиса литературоведческой мысли в США (во всяком случае там, где речь идет о критике современного романа). Хотя в настоящее время «новая критика» не играет за океаном той роли, что прежде, анализом новейшего романа чаще всего занимаются критики фрейдистско-экзистенциалистского толка, такие, как, например, Гофман, Фидлер или Майзенер. Им с должной активностью противостоят немногие критики-демократы, подобные М. Гейсмару.

Критика, связанная с философией позитивизма, в последнее время выявила серьезную слабость, ощущение неуверенности в правоте своих суждений применительно к новой обстановке. Не выдвинули ни одной цельной и вдумчивой концепции развития американского романа на данном историческом этапе ни Рав, ни Кейзин. Статьи Триллинга последних лет — не более как случайные заметки. В датированном 1965 г. предисловии Ф. Рава к собранию его очерков и этюдов критик сетует на отсутствие преемственности и прочных связей между отдельными микроэтапами движения интеллектуальной и художественной мысли в США. «Для нас, американцев, характерно перманентное состояние полной потери памяти,— рассуждает Рав.— Погоня за новизной — результат ли это чудачества, прихоти или неблагора-

[82] *«New York Times Book Review», 1965, February 14, p. 37.*
[83] *F. Hoffman. The Modern Novel in America, p. XVIII.*

зумия — искажает, ломает нормальный ритм культурной жизни» [84].

Добавим, что и такой воинствующий реакционер, как Л. Фидлер, в своей книге «В ожидании конца» (1965) пишет о всеобщей «усталости» критиков. Не склонен покидать своего кресла рецензента литературных однодневок в редакции «Сэтердей ревью» бывший марксист Г. Хикс; а Дж. Олдридж в недавней работе «Время творить и умерщвлять» (1966) прямо афиширует захвативший его порыв к «деидеологизации» литературной критики. «Я ничего не собираюсь доказывать, и у меня нет никакой общей теории, в поддержку которой были бы написаны предлагаемые статьи» [85],— провозглашает автор. Из последней книги Олдриджа исчезло многое, что придавало смысл его памятным трудам минувшего десятилетия.

Художественная литература и прежде всего роман творит национальную культурную традицию, «национальную мифологию», воплощенную в образах литературных героев, — так ставил вопрос о роли художественного творчества в одной из своих статей Малколм Каули [86]. То, что М. Каули называет «мифами», есть по существу не что иное, как типические характеры эпохи, персонифицирующие ведущие импульсы во взглядах общества.

Проза последних лет показала, что новые типы эпохи действительно начинают появляться в Америке. В их числе видится, в частности, образ подростка, каким его рисует Сэлинджер, человек-«кентавр» в романе Апдайка, «мастеровой» у Маламуда и обобщенный философствующий герой Беллоу. Все они — во многом мятежники, ходом истории поставленные в трудные условия, но сохраняющие верность духу несогласия с силами зла.

[84] *Ph. Rahv. The Myth and the Powerhouse, p. VIII.*
[85] *J. Aldridge. Time to Murded and Greate. The Contemporary Novel in Crisis. N. Y. McLay Co, 1966, p. IX.*
[86] *«Saturday Review», September 1, 1962, p. 1.*

Библиография

Критические работы на русском языке по истории литературы США

Настоящая библиография является хронологическим продолжением свода работ по истории литературы США, появившихся в русской печати с конца XVIII века по 1963 г. («Проблемы истории литературы США». М., 1964).

В библиографии сохранен тот же принцип учета литературоведческих работ и расположение материала, что и в опубликованной ранее части (см. предисловие к изданию 1964 г.).

Библиография состоит из двух разделов: I — работы по отдельным периодам и проблемам литературы США. II — работы о творчестве отдельных писателей.

Расположение материала внутри рубрик хронологическое, внутри одного года — алфавитное. Работы о нескольких писателях собраны только в первом разделе.

Несколько работ 1963 года не были включены в предыдущий выпуск и потому вошли в эту библиографию. Сбор материалов закончен в ноябре 1968 г.

Библиография свидетельствует о том, что за последние пять лет изучение литературы США в нашей стране значительно активизировалось. Если за предыдущие полтора века библиография, опубликованная в 1964 г., содержала около 2500 работ по американской литературе на русском языке, то только за последние пять лет библиография охватывает свыше 500 (из них около 40 книг).

Библиография подготовлена Библиотекой Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР (Отделение ФБОН при Институте).

Составила В. А. Либман. Редактор А. Н. Николюкин.

1. Работы по отдельным периодам и проблемам литературы США

1964 Анастасьев Н. Американский театр и его критики.— «Театр», 1964, № 6, с. 120—122.

Анастасьев Н. Интервью с американскими писателями [Э. Олби, Б. Маламуд, Л. Ферлингетти].— «Вопросы лит.», 1964, № 2, с. 145—148.

Анастасьев Н. Что они обещают театру.— «Мол. гвардия», 1964, № 1, с. 306—312.

Беляев А. Таково ли «советское отношение к американской литературе?» [Brown D. Soviet Attitudes Towards American Writing. Princeton, 1962].— «Вопросы лит.», 1964, № 8, с. 191—198.

Елистратова А. [Mizener A. The Sense of Life in the Modern Novel. Boston, 1964]. «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 8, с. 75—79.

Жуков Д. [«The Best American Short Stories». Ed. by M. Foley and D. Burnett. Boston, 1963]. «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 4, с. 57—59.

Жуков Д. [«Own Book of Lonesome Monsters». Ed. by N. Algren. N. Y., 1963].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 10, с. 52—54.

Журавлев Г. [«American Negro Poetry». Ed. by A. Bontemps. N. Y., 1963].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 2, с. 61—65.

Кузнецов Г. [Обзор журн. «American Dialog»].— «Сов. культура», 1964, 29 дек.

Ландор М. Рассказы о современной Америке. [«Современная американская новелла». М., 1963].— «Нов. мир», 1964, № 9, с. 252—255.

Лоусон Дж. Г. Американский вариант «антигероя».— «Сов. культура», 1964, 12 марта.

Лури С. Оазисы в пустыне. Новые пьесы на американской сцене.— «За рубежом», 1964, 29 февр., с. 30—31.

Мендельсон М. О. Современный американский роман. М., «Наука», 1964. 534 с. Содерж.: Гл. 1. Судьбы романа в США. [2. Т. Вулф, Ф. С. Фицджералд.— 3. Т. Драйзер, А. Уолферт.— 4. М. Спиллейн].— Гл. 2. Синклер Льюис.— Гл. 3. Эрнест Хемингуэй.— Гл. 4. Уильям Фолкнер.— Гл. 5. Джон Стейнбек.— Гл. 6. Альберт Мальц.— Гл. 7. Другие послевоенные романы. [2. Г. Вук, А. Друри, Р. Пауэлл.— 3. П. Уоррен, К. Маккаллерс, Т. Капоте.— 4. У. Стайрон.— 5. Дж. Керуак.— 6. Н. Мейлер. Дж. Джонс.— 7. С. Беллоу, Б. Маламуд.— 8. Дж. Апдайк.— 9. Н. Олгрен.— 10. Р. Райт.— 11. Э. Колдуэлл.— 12. Х. Ли, Дж. Д. Сэлинджер.— 13. Р. Ларднер Младший, Дж. Дайс.— 14. М. Уилсон.— 15. И. Шоу, А. Майрер, Дж. Херси, Х. Шевалье.— 16. Дж. Грин, У. Мотли, Б. Аппел.— 17. Дж. О. Килленс, Дж. Болдуин.— 18. Г. Фаст, А. Сакстон, Л. Браун.— 19. Ф. Боносский]. Рец.: Балашов П. История американской литературы и современность.— «Вопросы лит.», 1965, № 9, с. 223—227; Засурский Я. Глазами советского исследователя.— «Лит. газ.», 1965, 13 мая; Мотылева Т. Л. Новые работы советских ученых о современном зарубежном романе.— «Вестн. АН СССР», 1965, № 6, с. 136—141; Рубцова Н.— «Звезда», 1965, № 8, с. 220—221.

Михальская Н. П. Американский романтизм. Фенимор Купер. Эдгар По.— Американская литература второй половины XIX века. Генри Лонгфелло. Гарриет Бичер-Стоу. Уолт Уитмен.— В кн.: История зарубежной литературы XIX века. М., 1964, с. 223—239; с. 546—560.

Мицкевич Б. П. Американский романтизм.— Литература США [XIX в.].— Литература США [XX в.].— В кн.: Зарубежные литературы XIX—XX веков (до 1917 года). Минск, 1964, с. 29—31, с. 76—78, с. 139—142.

Норт Дж. Говоря с Америкой. [«American Dialog»].— «Сов. культура», 1964, 29 дек.

Норт Дж. Книги взывают к переменам. [Об американских бестселлерах].— «Лит. газ.», 1964, 24 ноября.

Олдридж Дж. У. Механика успеха. [О значении рекламы в литературной жизни США].— «Лит. газ.», 1964, 19 ноября.

Орлова Р. Д. Отцы и дети в литературе современной Америки.— «Лит. в школе», 1964, № 6, с. 18—28.

Орлова Р. Д. Потомки Гекльберри Финна. Очерки современной америк. литературы. М., «Сов. писатель», 1964, 378 с. О творчестве Л. Стеффенса, Э. Хемингуэя, Дж. Стейнбека, А. Мальца, В. Сарояна, А. Миллера, Дж. Херси, Дж. Д. Сэлинджера, К. Маккаллерс, Дж. Болдуина, С. Беллоу, Т. Уильямса, Н. Мейлера, Дж. Джонса, Б. Аппела, А. Майрера, Х. Ли, Дж. Колдуэлла, Л. Хьюза, Л. Хенсберри, Дж. Килленза, В. Дюбуа. Рец.: М. Л.— «Нов. мир», 1965, № 10, с. 284.

Орлова Р. [«Soon One Morning. New Writings by American Negroes». Selected by H. Hill. N. Y., 1963].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 5, с. 46—49.

[Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли. Тт. 1—3. М., 1962—1963]. Рец.: Елистратова А.— «Изв. АН СССР», сер. лит. и яз., 1964, т. 23, вып. 6, с. 552—554; Засурский Я. По поводу одной рекомендации.— «Лит. газ», 1964, 11 июля;Ландор М. Книга идей и характеров.— «Нов. мир», 1964, № 6, с. 242—245.

Проблемы истории литературы США. М., «Наука», 1964. 483 с. Содерж.: А. Н. Николюкин. Становление американской национальной поэзии в эпоху войны за независимость.— Ю. В. Ковалев. Герман Мелвилл и некоторые проблемы американского романтизма.— М. О. Мендельсон. Поэзия двух лагерей в годы Гражданской войны в США.— А. А. Елистратова. Вильям Дин Гоуэлс и Генри Джеймс. (К вопросу об их роли в развитии критического реализма в литературе США).— Р. М. Самарин. Проблема натурализма в литературе США и развитие американского романа на рубеже XIX—XX веков.— Я. Н. Засурский. У истоков социалистического реализма в США.— В. А. Либман. Библиография (критические работы на русском языке по истории литературы США). Рец.: Балашов П. История американской литературы и современность.— «Вопросы лит.», 1965, № 9, с. 223—227; Куц О. П. [Рец. на библиографию].— «Сов. библиография», 1965, № 6, с. 86—87.

Романова Е. Окно в «другую Америку». По страницам журнала «Американский диалог».— «Лит. газ.», 1964, 27 окт.

Самохвалов Н. И. Американская литература XIX в. (Очерк развития критического реализма). М., «Высш. школа», 1964. 563 с.

Самохвалов Н. И. К истории становления критического реализма в литературе Соединенных Штатов Америки XIX века. Автореф. дисс. доктора филол. наук. М., 1964, 36 с. (Моск. обл. пед. ин-т).

Смирнова В. Дети Америки.— В кн.: Смирнова В. В. Современный портрет. Статьи. М., 1964, с. 160—180.

1965 Американская литература.— В кн.: «Курс лекций по истории зарубежной литературы XX века». М., 1965, с. 598—748. Авторы разделов: Н. В. Банников, А. Ф. Головенченко, Н. М. Демурова, Б. И. Колесников, Н. И. Самохвалов, В. И. Шленкина.

Анастасьев Н. Смысл диалога. [«American Dialog»].— «Иностр. лит.», 1965, № 6, с. 215—218.

Аппел Б. Фарватер великой реки.— «Лит. газ.», 1965, 25 февр.

Беляев А. Литература США и действительность. М., «Знание», 1965. 40 с.

Бесси А. В книжных джунглях Америки.— «Лит. газ.», 1965, 16 сент.

Брандис Е. и Дмитревский В. Будущее без будущего. Заметки об англо-америк. фантастике наших дней.— «Звезда», 1965, № 12, с. 187—195.

Брандис Е. От Эзопа до Джанни Родари. Зарубежная литература в детском и юношеском чтении. М., «Просвещение», 1965. 312 с. Из со-

держ.: Романы Фенимора Купера.— Рассказы Эдгара По.— «Песнь о Гайавате» Лонгфелло.— «Хижина дяди Тома» Бичер-Стоу.— Рассказы и повести Брет-Гарта.— Повести Марка Твена.— Рассказы и повести Д. Лондона.— Повести Д. В. Шульца.— «Гризли» и «Казан» Кервуда.— Научно-художественные книги Поля де Крюи (де Крайфа).— «Мальчик на лошади» Л. Стеффенса.

Великовский С. [Finkelstein S. Existentialism and Alienation in American Literature. N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 8, с. 70—75.

Елистратова А. [Howe J. A World More Attractive. A View of Modern Literature and Politics. N. Y., 1963].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 4, с. 49—53.

Жуков Д., Тугушева М., Зверев А. [Молодежь шестидесятых годов в литературе США].— «Иностр. лит.», 1965, № 12, [с. 249—252]. Засурский Я. [Ciardi J. Dialogue With an Audience. N. Y., 1963].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 1, с. 98—100.

Зверев А. [«Prize Stories 1965». N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 8, с. 37—39.

Злобин Г. Современная драматургия США. (Критич. очерк послевоен. двадцатилетия). М., «Высш. школа», 1965. 96 с.; Изд. 2-е, доп., 1968. 148 с.

Карилья Э. Писатели США.— В кн.: Карилья Э. Романтизм в Испанской Америке. Пер. с испан. М., 1965, с. 77.

Левидова И. [Klein M. After Alienation. American Novels in Midcentury. N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 4, с. 53—56.

Левидова И. М. Художественная литература США в 1961—1964 гг. Библиогр. обзор. М., 1965. 113 с.

Литература США.— В кн.: Основные произведения иностранной художественной литературы. Литературно-библиографический справочник. Изд. 2. М., 1965, с. 375—409.

Лури С. Об американской литературе и макулатуре.— «Правда», 1965, 25 июля.

Лури С. США: новые книги, новые читатели.— «Иностр. лит.», 1965, № 3, с. 220—222.

Льюис С. Страх американцев перед литературой.— В кн.: Льюис С. Собр. соч., в 9 тт. Т. 6. М., 1965, с. 462—477.

Мендельсон М. [«Contemporary American Novelists». Ed. by H. T. Moore. Carbonndale, 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 8, с. 76—78.

Николюкин А. [Fusseli E. Frontier. American Literature and the American West. Princeton, 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 10, с. 104—106.

Орлова Р. «Скоро, в одно прекрасное утро...» [«Soon, One Morning». New Writing by American Negroes (1940—1962). N. Y., 1963].— «Иностр. лит.», 1965, № 3, с. 265—267.

Ревич В. Костры в джунглях. Заметки об америк. фантастике.— «Лит. газ.», 1965, 28 дек.

Тугушева М. Солдаты Джона Брауна. [Проблема расовой дискриминации в литературе США].— «Иностр. лит.», 1965, № 6, с. 201—210.

Хэмли С. Что такое «китч». [Авангардизм в литературе США].— «Лит. газ.», 1965, 14 янв.

Эйшискина Н. «Чувство жизни» в современном романе. [Mizener A. The Sense of Life in the Modern Novel. Boston, 1964].— «Вопросы лит.», 1965, № 11, с. 218—222.

1966 А. Д. [Wellworth G. The Theatre of Protest and Paradox. Developments in the Avant-garde Drama. N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит-ра за рубежом», 1966, № 4, с. 130—133.

Анастасьев Н. [«American Drama and its Critics. A Collection of Critical Essays». Ed. by A. J. Downer. Chicago and London, 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 9—10, с. 114—117.

Анастасьев Н. [«The American Novel. From James Fenimore Cooper to William Faulkner». Ed. by W. Stegner. N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 2, с. 104—108.

Анастасьев Н. [Baumbach J. The Landscape of Nightmare. N. Y., 1965]. «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 8, с. 121—124.

Анастасьев Н. [«Essay of the Modern Drama». Ed. by M. Freedman. Boston, 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 1, с. 121—125.

Анастасьев Н. [«The New American Arts». Ed. by R. Kostelanetz N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 4, с. 126—129. Аникст А. [Blau H. The Impossible Theatre. A Manifesto. N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом»; 1966, № 1, с. 110—111.

Анисимов И. Новая эпоха всемирной литературы. М., «Сов. писатель», 1966. 688 с. Из содерж.: Литературное творчество Джона Рида.— Путь, проложенный Драйзером.— Современная дилемма [Стейнбек].— Хемингуэй и наше время.

Васильев П. Президент Джонсон и две культуры.— «Иностр. лит.», 1966, № 8, с. 250—253.

Глумова-Глухарева Э. Правды не заглушить.— В кн.: Глумова-Глухарева Э. Западный театр сегодня. Очерки. М., 1966, с. 141—179.

Голенопольская А. А. и Голенопольский Т. Г. Негритянская проблема в американской литературе последних лет.— «Вопросы языка и лит-ры» (Новосибирский ун-т), 1966. Тематический сб., вып. I, ч. I, с. 231—242.

Голованова Г. А. и Урина Н. В. США.— В кн.: Голованова Г. А. и Урина Н. В. Зарубежная печать. Библиогр. указатель. М., 1966, с. 77—92.

Горбунов А. Современные американские писатели. [Brodin P. Présences contemporaines. P., 1964].— «Вопросы лит.», 1966, № 8, с. 217—220.

Засурский Я. Н. Американская литература XX века. Некоторые аспекты литературного процесса. М., Изд-во Моск. ун-та, 1966. 440 с. О творчестве У. Уитмена, Ф. Б. Гарта, М. Твена, В. Д. Хоуэллса, С. Крейна, Г. Джеймса, Х. Гарленда, А. Бирса, Т. Драйзера, Дж. Лондона, Э. Синклера, Дж. Хилла, Р. Борна, Дж. Рида, М. Голда, Р. Ларднера, С. Льюиса, К. Сэндберга, Ю. О'Нила, Г. Л. Менкена, Ш. Андерсона, Э. Паунда, Э. Каммингса, Г. Стайн, Ф. С. Фицджеральда, Э. Хемингуэя, У. Фолкнера, А. Мальца, Э. Колдуэлла, Р. Райта, Т. Вулфа, Дж. Стейнбека, Л. Хеллман, В. Стайрона, А. Друри, М. Маккарти, Дж. Килленса и др. Рец.: Евсеева Л. Докторская диссертация по американской литературе.— «Вестн. МГУ», Филология, 1966, № 3, с. 98—99; Злобин Г. Литература в мире доллара.— «Лит. газ.», 1966, 22 окт.; Хачатурян Ф. Как отражение эпохи...— «Моск. комсомолец», 1966, 5 ноября, Николюкин А. Н.— «Филол. науки», 1967, № 3, с. 136—139; Ривкис Я.— «Вопросы лит.», 1967, № 9, с. 238—239.

Засурский Я. Сатира борцов против рабства.— В кн.: Сатира времен Гражданской войны в США. М., 1966, с. 3—11.

Зверев А. Место на земле. [Книги о молодежи в США].— «Иностр. лит.», 1966, № 3, с. 181—187.

Изюмов Ю. Форма не виновата. Поговорим о «комиксах».— «Дет. лит.», 1966, № 2, с. 40—44.

Кириченко О. [«Poets of Today. A New American Anthology». Ed. by W. Lowenfels. N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 6, с. 125—127.

Ковалев Ю. В. На пути к национальной литературе. (Об истоках критического реализма в литературе США).— В кн.: Проблемы реализма. [Вологда], 1966, с. 350—373.

Коренева М. [Gardner R. H. The Splintered Stage. The Decline of the American Theater». N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 4, с. 133—136.

Коренева М. [«New American Plays». Ed. by R. W. Corrigan. N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 9—10, с. 109—111

Левидова И. Об американской поэзии наших дней.— «Иностр. лит.», 1966, № 9, с. 200—207.

Мулярчик А. [Brustein R. The Theatre of Revolt. An Approach to the Modern Drama. Boston — Toronto, 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 1, с. 117—120.

Мулярчик А. [Milligate M. American Social Fiction. James to Cozzens. Edinburgh and London, 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 8, с. 125—127.

Неделин В. В сумерках психоанализа.— В кн.: Современная литература за рубежом. Сб. 2. М., 1966, с. 151—207. Ранее: «Иностр. лит.», 1963, № 10, с. 196—216.

Николюкин А. Блудные дети Америки. Лит. заметки.— «Лит. газ.», 1966, 22 дек.

Орлова Р. Голоса негритянской революции.— «Вопросы лит.», 1966, № 1, с. 136—158.

Орлова Р. Когда молчать нельзя.— «Иностр. лит.», 1966, № 7, с. 221—225.

Осенева Е. [«Modern Southern Poetry in Perspective. The Fugitive Poets». Ed. by W. Pratt. N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 6, с. 132—133.

Сергеев А. Американские поэты последнего десятилетия [Предисловие к подборке стихов].— «Иностр. лит.», 1966, № 9, с. 173.

Тугушева М. «Вьетнам стал заботой поэтов».— «Вопросы лит.», 1966, № 7, с. 113—116.

Тугушева М. [Fiedler L. A. Waiting for the End. N. Y., 1965]. «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 5, с. 98—102.

Фоняков И. [Предисловие к подборке стихов «На чьей стороне поэзия?» Поэты Америки — Вьетнаму].— «Лит. газ.», 1966, 5 ноября.

Цурганова Е. [Wimsatt W. K. Hateful Contraries. Studies in Literature and Criticism. Kentucky, 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 8, с. 127—129.

Шестаков Д. [Bentley E. The Life of the Drama. N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 1, с. 112—117.

1967 Аникст А. [Вступительные статьи к разделу «США» и к публикациям из Эмерсона, Э. По и Уитмена].— В кн.: История эстетики в 5 томах. Т. 3. М., 1967, с. 981—984; с. 984—985; с. 988—989; с. 992—993.

Богословский В. Н. Критика США в 10-е и 20-е годы XX века.— «Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та», 1967, т. 175. Зарубежн. лит., вып. 10, 3—26.

Брандис Е. П. и Дмитревский В. И. Зеркало тревог и сомнений. О соврем. состоянии и путях развития англо-америк. науч. фантастики. М., «Знание», 1967. 64 с. Ранее в сокращ. в кн.: Экспедиция на Землю. Сб. М., 1965, с. 5—52.

Брукс В. В. Писатель и американская жизнь. т. I. Расцвет Новой Англии. Пер. и комментарий А. Зверева и В. Харитонова. М., «Прогресс», 1967. 424 с. О творчестве Дж. Тикнора, Г. Лонгфелло, Р. Эмерсона, Н. Готорна, М. Фуллер, Г. Торо, О. У. Холмса. Рец.: Урнов Д. Полемические адреса Ван Вик Брукса.— «Знамя», 1968, № 1, с. 250—252.

Гейсмар М. Размышления о современной американской прозе. [С послесловием В. Неделина].— «Иностр. лит.», 1967, № 12, с. 203—212.

Гилленсон Б. На защиту нового мира. [Октябрь и американская литература].— «Иностр. лит.», 1967, № 8, с. 263—271.

Засурский Я. Литература духовного оскудения.— «Правда», 1967, 5 февр.

Засурский Я. Н. Литература США и идеи Великого Октября.— «Вестн. МГУ». Филология, 1967, № 5, с. 40—49.

Засурский Я. Октябрь и американская литература.— В кн.: Великий Октябрь и мировая литература. М., 1967, с. 258—291.

Засурский Я. Перспективы развития.— «Вопросы лит.», 1967, № 10, с. 30—34.

Засурский Я. [«The American Writer and the Great Depression». Ed. by H. Swados. N. Y., 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 7—8, с. 153—157.

Засурский Я. [Holder A. Three Voyagers in Search of Europe. A Study of Henry James, Ezra Pound, and T. S. Eliot. Philadelphia, 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 5, с. 88—90.

Зверев А. На пустынном пике. [Об американском литературном «авангарде»].— «Лит. газ.», 1967, 2 авг.

Зверев А. Не угасание, а обновление. [Рабочий класс в литературе США].— «Иностр. лит.», 1967, № 10, с. 233—235.

Злобин Г. После абсурда. (Америк. драматургия 60-х гг. Проблемы и стиль).— «Иностр. лит.», 1967, № 9, с. 206—214.

Кириченко О. [«American Dialog». 1964—1967].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 7—8, с. 147—152.

Кондрашов С. Стыд и протест. Писатели о войне во Вьетнаме.— «Известия», 1967, 8 дек.

Коренева М. [Gould J. Modern American Playwrights. N. Y., 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 3, с. 115—116.

Крылова Л. А. Поле битвы. [По страницам прогрессивного американского журнала «Американ дайалог»].— «Вестн. МГУ». Философия, 1967, № 6, с. 98—102.

Ландор М. «Монастыри» и бунтарство.— «Нов. мир», 1967, № 11, с. 209—215.

Ландор М. Романы-кентавры.— «Вопросы лит.», 1967, № 2, с. 81—115.

Левидова И. Роман — в центре споров. (По страницам американских университетских журналов 1966 года).— «Вопросы лит.», 1967, № 5, с. 192—198.

Лоусон Д. Г. Заметки об американской культуре.— «Иностр. лит.», 1967, № 7, с. 204—208.

Мендельсон М. В зеркале американской сатиры.— «Правда», 1967, 30 ноября.

Мулярчик А. [French W. The Social Novel at the End of an Era. Carbondale and Edwardsville, 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 5, с. 82—85.

Неделин В. По поводу супермена и других сверхгероев комиксов.— «Иностр. лит.», 1967, № 1, с. 279—282.

Николюкин А. Н. Изучение в Советском Союзе литератур Западной Европы и Америки.— «Известия АН СССР». Серия лит. и яз., 1967, вып. 5, с. 420—431.

Норт Дж. Рабочий в литературе США.— «Иностр. лит.», 1967, № 11, с. 209—211.

Орлова Р. Молодые левые. [«Studies of the Left»].— «Нов. мир», 1967, № 6, с. 229—234.

Осенева Е. [Fussel P. Poetic Meter and Poetic Form. N. Y., 1965.— Gross H. Sound and Form in Modern Poetry. Ann Arbor, 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 2, с. 140—143.

Подольный Р. Это не предсказания. Вместо предисловия.— В кн.: Библиотека современной фантастики в 15-ти т., т. 10. Антология [английских и американских] фантастических рассказов. М., 1967, с. 5—17.

Романова Е. [«Where is Vietnam? American poets respond». Ed. by W. Lowenfels. N. Y., 1967].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 7—8, с. 144—147.

Тугушева М. «В ожидании конца». [Fiedler L. A. Waiting for the End. N. Y., 1966].— «Вопросы лит.», 1967, № 3, с. 230—233.

Тугушева М. [Aldridge J. W. Time to Murder and Create. The Contemporary Novel in Crisis. N. Y., 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 5, с. 78—82.

Финкелстайн С. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. Пер. Э. Медниковой. Предисл. А. Аникста. М., «Прогресс», 1967. 319 с. О творчестве Ю. О'Нила, Ф. С. Фицджеральда, У. Фолкнера, Дж. Дос. Пассоса, Г. Миллера, В. Стайрона, Дж. Д. Сэлинджера, Э. Олби, Дж. Апдайка, Дж. Парди, А. Миллера, С. Беллоу, Н. Мейлера, Дж. Болдуина. Рец.: Ерофеев В. От Паскаля до Фолкнера.— «Вопросы лит.», 1968, № 6, с. 209—213; Злобин Г. Экзистенциализм и американская литература.— «Лит. газ.», 1968, 23 окт., с. 5.

Финкельштейн И. [Rahv Ph. The Myth and the Powerhouse. N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 5, с. 85—88.

1968 А. Ф. [Milne G. The American Political Novel. Norman, 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1968, № 1, с. 141—145.

Анастасьев Н. [Gallagher K. G. The Foreigner in Early American Drama. The Hague, 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1968, № 2, с. 197—200.

Гейсмар М. Культура в рабстве.— «Лит. газ.», 1968, 7 февр., с. 14. Засурский Я. Апостолы модернизма-аванкитч.— «Лит. газ.», 1968, 16 окт., с. 15.

Захаров В. Доказательство обратного. [Aldridge J. W. Time to Murder and Create. The Contemporary Novel in Crisis. N. Y., 1966].— «Вопросы лит.», 1968, № 3, с. 220—223.

Зверев А. «Маленький человек» и безумный мир.— «Иностр. лит.», 1968, № 1, с. 180—188.

Кашкин И. А. Для читателя-современника. Статьи и исследования. [Предисл. П. Топера]. М., «Сов. писатель», 1968, 562 с. Из содерж.:

[Хемингуэй].— А. Бирс.— Э. Колдуэлл.— Э. Дикинсон.— Р. Форст.— К. Сэндберг.

Кустова Л. С. Литературная журналистика США.— «Вестн. МГУ». Журналистика, 1968, № 1, с. 72—83.

Кустова Л. С. Стандартизация американского журнального рассказа. (По материалам теоретиков стандартного журнального рассказа).— «Вестн. МГУ». Журналистика, 1968, № 3, с. 55—68.

Мулярчик А. С. Американский роман в 20-е годы XX века. Лекции по спецкурсу. М., Изд-во МГУ, 1968. 48 с.

Мулярчик А. Литература и сенсация. Анатомия книжного бизнеса в США.— «Лит. газ.», 1968, 25 сент., с. 13.

Мулярчик А. Гневное десятилетие [French W. The Social Novel at the End of an Era. Carbondale, 1966].— «Вопросы лит.», 1968, № 5, с. 234—236.

Николюкин А. Н. Американский романтизм и современность. М., «Наука», 1968. 411 с. О творчестве Ф. Френо, Ч. Брокдена Брауна, В. Ирвинга, Дж. Ф. Купера, Э. А. По, Н. Готорна, Г. Мелвилла, Г. Д. Торо.

Николюкин А. [Hahn E. Romantic Rebels. An Informal History of Bohemianism in America. Boston, 1967].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1968, № 1, с. 137—140.

Николюкин А. [«Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice». Ed. by Y. B. Vickery. Lincoln, 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1968, № 1, с. 153—155.

Орлова Р. [«Echoes of Revolt: «The Masses» 1911—1917». Ed. by O'Heill. Chicago, 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1968, № 3, с. 70—75.

Самохвалов Н. И. Поиски путей к социалистическому будущему в американской литературе XIX — начала XX века.— «Науч. труды Краснодарск. пед. ин-та», 1968, вып. 101. Матер. докл. науч.-теоретич. конференции (ноябрь 1967), с. 112—113.

Тугушева М. [Gossett L. Y. Violence in Recent Southern Fiction. Durham, 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1968, № 1, с. 149—153.

Туровская М. «Преступления века» и «массовая цивилизация». [Т. Капоте и Н. Мейлер].— «Нов. мир», 1968, № 7, с. 217—241.

II. Работы, посвященные творчеству отдельных писателей

АЗИМОВ Айзек *ASIMOV Isaac (p. 1920)*

1964 Ефремов И. А. Предисловие.— В кн.: Азимов А. Я., работ. М., 1964, с. 3—5.

1966 Араб-оглы Э. А. «Конец вечности» — роман предостережение.— В кн.: Азимов А. Конец вечности. М., 1966, с. 245—254.
Стругацкий А. и Стругацкий Б. Фантастика служит человечеству. (Айзек Азимов — человек и фантаст).— В кн.: Азимов А. Путь марсиан. М., 1966, с. 5—13.

1967 Азимов А. Почему я стал фантастом...— «Иностр. лит.», 1967, № 1, с. 250.
Громова А. Как построить мир? — «Иностр. лит.», 1967, № 1, с. 273—275.

АНДЕРСОН Шервуд ANDERSON Sherwood (1876—1941)

1965 Андерсон Ш. Так приходит ваша минута.— «Вопросы лит.», 1965, № 2, с. 171—178.

АПДАЙК Джон UPDIKE John (p. 1932)

1964 Сергеев А. [«Telephone Poles and Other Poems». N. Y., 1963].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 7, с. 53—55.

1965 Гранин Д. Несколько слов о «Кентавре» Джона Апдайка. [Послесловие к публикации перевода].— «Иностр. лит.», 1965, № 2, с. 145—148.
Орлова Р. Знакомство с Апдайком. [«Кентавр»].— «Нов. мир», 1965, № 5, с. 260—264.
Орлова Р. [«Assorted Prose». N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 10, с. 59—61.
Самарин Р. Ход Кентавром.— «Лит. газ.», 1965, 13 апр.
Стояновская Е. Беседуя с автором «Кентавра».— «Иностр. лит.», 1965, № 1, с. 255—258.

1966 Елистратова А. «Трагическое животное — человек». (О романах Джона Апдайка).— В кн.: Современная литература за рубежом. Сб. 2. М., 1966, с. 126—150.
Елистратова А. Цена человеческой жизни. [«Of the Farm». N. Y., 1965].— «Иностр. лит.», 1966, № 11, с. 274—275.
Кириченко О. [«A Child's Calendar». N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 3, с. 67—68.
Маркиш С. Олимп, Пенсильвания, 1947.— Орлова Р. О противостоянии хаосу. (О книгах Джона Апдайка).— В кн.: Апдайк Дж. Кентавр. М., 1966, с. 5—12, с. 265—286.
Орлова Р. [«Of the Farm». N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 3, с. 37—39.
Панкин Б. Джордж У. Колдуэлл и другие. О романе Д. Апдайка «Кентавр».— В кн.: Панкин Б. Мы — в лагере добра. Лит.-критич. статьи. М., 1966, с. 31—37.

1967 Шкловский В. Кончился ли роман? ... «Кентавр» Джона Апдайка.— «Иностр. лит.», 1967, № 8, с. 225—227.

1968 Арсентьева О. Г. Роман Дж. Апдайка «Кентавр».— «Уч. зап. ЛГПИ», 1968, т. 362. Филол. сб., с. 337—354.

БЕЙЛИ Чарлз BAILEY Charles см. Нибел Ф.

БЕЛЛОУ Сол BELLOW Saul (p. 1915)

1965 Мендельсон М. Неотправленные письма профессора Герзага. [«Herzog». N. Y., 1964].— «Лит. газ.», 1965, 6 июля.

1966 Левидова И. [«The Last Analysis». A play. N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 2, с. 107—109.

БЕРРОУЗ Уильям *BURROUGHS William (p. 1914)*

1965 Зверев А. ... [«Nova Express». N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 9, с. 44—49.

1966 Зверев А. «Авангард» философствует, или Каннибаловы пиры Уильяма Берроуза.— «Лит. газ.», 1966, 27 янв.

1967 Зверев А. [«The Soft Machine». N. Y., 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 4, с. 63—67.

1968 Степанов В. Приобщение к идиотизму. Американская мысль в оценках французской печати.— «Лит. газ.», 1968, 27 марта, с. 14.

БЕССИ Альва *BESSIE Alvah Cecil (p. 1904)*

1966 Несколько слов об Альве Бесси и его книге. [Предисловие ред. к повести «Инквизиция в раю»].— «Искусство кино». 1966. № 6, с. 132.
Осенева Е. Свидетельство, которому можно верить. [«Inquisition in Eden». N. Y., 1965].— «Иностр. лит.», 1966, № 12, с. 289—290.

1967 Зверев А. [«The Symbol». N. Y., 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 6, с. 76—80.

БИРС Амброз *BIERCE Ambrose (1842—1914)*

1966 Евг. Ф. Новеллы Бирса. [«Словарь сатаны». М., 1966].— «Лит. газ.» 1966, 13 сент.
Орлова Р. Амброз Бирс.— В кн.: Бирс. А. Словарь сатаны и рассказы. М., 1966, с. 3—16.

БОЛДУИН Джеймс *BALDWIN James (p. 1924)*

1964 Курдюмов Н. «Свободу, и немедленно!» [Послесловие к публикации пьесы «Блюз для мистера Чарли»].— «Иностр. лит.», 1964, № 11, с. 210—214.

1965 Кондрашов С. «Не соглашусь с этой страной». Заметки об одном американском писателе.— «Неделя», 1965, 20—26 июня, с. 12—13.

1966 Левидова И. [«Going to Meet the Man». N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 4, с. 37—39.
Физерстоун Д. Сила и слабость Джеймса Болдуина.— «За рубежом», 1966, 4—10 марта, с. 30.

1967 Орлова Р. Боль народа.— «Иностр. лит.», 1967, № 12, с. 213—216.

БРЕДБЕРИ Рэй *BRADRURY Ray (p. 1920)*

1964 Казанцев А. Предисловие.— В кн.: Бредбери Р. 451° по Фаренгейту. Фантастическая повесть. М., 1964, с. 3—12.
Ревич В. Фантастика Бредбери.— «Лит. газ.», 1964, 26 мая.
Шестаков П. [«Фантастика». М., 1964].— «Дон», 1964, № 9, с. 179—180.
Щеглов С. Неужели так и будет?— «Сиб. огни», 1964, № 10, с. 186—188.

1965 Жуков Д. [«The Machineries of Joy». N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 1, с. 56—58.
Нудельман Р. Фантастика Рэя Брэдбери.— В кн.: Брэдбери Р. 451° по Фаренгейту. Рассказы. М., 1965, с. 5—12.
Романова Е. Рэй Бредбери предостерегает.— В кн.: Бредбери Р. Марсианские хроники. М., 1965, с. 7—24.
Смелков Ю. Фантастика и поэзия.— «Комсомольская правда», 1965, 27 янв.

1966 Бредбери Р. Когда рубикон перейден. [Писатель о своей работе в области драматургии].— «Лит. газ.», 1966, 15 марта.
Арсентьева О. Г. Фантастика Рея Бредбери.— «Уч. зап. ЛГПИ», 1966, т. 308. Историко-лит. сб., с. 348—366.

1967 Бредбери Р. Почему я стал фантастом...— «Иностр. лит.», 1967, № 1, с. 254—256.
Андреев К. Один из Бредбери.— В кн.: Бредбери Р. Вино из одуванчиков. М., 1967, с. 5—16.
Роднянская И. Вера и сомнения.— «Иностр. лит.», 1967, № 1, с. 282—284.

1968 Георгиевская С. [«Вино из одуванчиков». М., 1967].— «Дет. лит.», 1968, № 3, с. 69—71.

ВИЛЬЯМС Альберт Рис *WILLIAMS Albert Rhys (1883—1962)*

1964 Песиков Ю. Старожил революционной улицы. По следам одной фотографии.—«Смена», 1964, № 8, с. 18—19.
Секретарева З. И. Альберт Рис Вильямс во Владивостоке.— «Дальний Восток», 1964, № 5, с. 155—165.

1965 Песиков Ю. Его русский друг.— «Культура и жизнь», 1965, № 4, с. 32—34.

1967 Кобилев А. Г. Солдат интернационального легиона.— «Наука и жизнь», 1967, № 11, с. 64—70.
Песиков Ю. В. Товарищ Вильямс. Саратов. Приволжск. кн. изд-во, 1967, 144 с.
Петров П. С. Альберт Рис Вильямс — участник Великого Октября.— «Вопросы истории», 1967, № 10, с. 202—211.

1968 Дайгулов С. Альберт Рис Вильямс и его новая книга. [«Americans Discover Lenin and a New Russia»].—«Иностр. лит.», 1968, № 4, с. 33—36.
Киреева И. В. Творческая история и некоторые особенности жанра книги А. Р. Вильямса «Ленин — человек и его дело».— «Уч. зап. Горьковск. ун-та», 1968, вып. 93. Сер. филол. Литературные связи и традиции, с. 40—54.

ВУК Герман *WOUK Herman (p. 1915)*

1964 Елистратова А. Американский Бальзак, или об одной литературной подделке. [«Youngblood Hawke». N. Y., 1962].—«Иностр. лит.», 1964, № 5, с. 217—222.

1965 Тугушева М. [«Don't Stop the Carnival». N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 9, с. 42—43.

ВУЛФ Томас *WOLFE Thomas (1900—1938)*

1967 Анастасьев Н. Фауст не умирает. (Заметки о творчестве Томаса Вульфа).— «Вопросы лит.», 1967, № 4, с. 87—105.

1968 Анастасьев Н. А. Творчество Томаса Вулфа и основные проблемы развития американского романа 30-х годов. Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1968, 22 с. (ИМЛИ).

ГАРЛЕНД Хэмлин *GARLAND Hamlin (1860—1940)*

1965 Гиленсон Б. А. [Комментарий к публикации: Гарленд. «Толстой — реформатор»].— В кн.: Толстой и зарубежный мир. Кн. I. М., 1965, с. 164—165.

1967 Демидова И. М. Творческий путь Хэмлина Гарленда (1860—1940).— В кн.: Материалы научно-теоретической конференции профессорско-преподавательского состава Ташкентск. пед. ин-та иностр. яз. Ташкент, 1967, с. 317—321.

ГАРТ Френсис Брет *HARTE Francis Bret (1836—1902)*

1964 Старцев А. «...Человек необыкновенно благородной души».— «Лит. Россия», 1964, 21 авг., с. 23.

1965 Старцев А. Послесловие.— В кн.: Гарт Ф. Б. Габриель Конрой. М., 1965, с. 465—476.

1966 Старцев А. Брет Гарт и калифорнийские золотоискатели. В кн.: Гарт Б. Собр. соч. в 6 томах. Т. 1. М., 1966, с. 3—48.

ГЕРНСБЕК Хьюго *GERNSBACK Hugo (p. 1884)*

1964 Казанцев А. Законы мечты.— В кн.: Гернсбек Х. Ральф 124С41+, Роман о жизни в 2660 году. М., 1964, с. 5—14.

ГИБСОН Вильям *GIBSON William (p. 1914)*

1963 Жданова Е. Призрачный гуманизм [«Двое на качелях»].— «Театр», 1963, № 9, с. 139.

ГИЛБЕРТ Эдвин *GILBERT Edwin (p. 1907)*

1966 Ковалев Ю. Предисловие.— В кн.: Гилберт Э. Камни его родины. М.— Л., 1966, с. 5—22.
Левидова И. [«The Beautiful Life». N. Y., 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 9—10, с. 84—86.

ГОТОРН Натаниел *HAWTHORNE Nathaniel (1804—1864)*

1964 Засурский Я. Натаниел Готорн.— «Советский Союз», 1964, № 4, с. 54.
Николюкин А. «Писатель великого таланта» — так его назвал Чернышевский.— «Лит. газ.», 1964, 21 мая.

1965 Левинтон А. Предисловие.— В кн.: Готорн Н. Новеллы. М.— Л., 1965, с. 5—30.

1966 Горбунов А. Готорн-рассказчик.— «Нов. мир», 1966, № 2, с. 265—268.

1968 Ибрагимова Д. Х. Коммуна Брук Фарм и роман Натаниэля Готорна «Блайтдейл».— «Уч. зап. ЛГПИ», 1968, т. 362. Филол. сб., с. 320—336.

ДЖАРРЕЛ Рэндэл *JARRELL Randall (p. 1914)*

1966 Зенкевич М. [«The Lost World». N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 6, с. 139—141.

ДЖЕЙМС Генри *JAMES Henry (1843—1916)*

1964 Елистратова А. [Wiesenfarth J. Henry James and the Dramatic Analogy. N. Y., 1963].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 1, с. 123—125.

1965 Вейман Р. Вклад Джеймса и Леббока.— В кн.: Вейман Р. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. М., 1965, с. 339—350.
Засурский Я. [Geismar M. Henry James and Jacobits. Boston, 1963.— Jefferson W. D. Henry James and the Modern Reader. Edinburgh and London, 1964.— Vaid K. B. Technique in the Tales of Henry James. Cambridge, 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 8, с. 78—80.

1966 Урнов М. Уэллс против Джеймса. (Спор о романе и писательском мастерстве).— «Вопросы лит.», 1966, № 7, с. 92—112.

ДЖИОВАНИТТИ Артуро *GIOVANNITTI Arturo (1884—1959)*

1967 Журавлев И. К. Стихотворения Артуро Джиованитти о Великой Октябрьской социалистической революции.— «Филол. науки», 1967, № 5, с. 80—91.

ДЖОНС Джеймс JONES James (р. 1921)

Зверев А. Тропинка из топи [«Go to a Widow-Maker». N. Y., 1967].— «Иностр. лит.», 1968, № 6, с. 264—266.
Мулярчик А. [«Go to the Widow—Maker». N. Y., 1967].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1968, № 3, с. 75—78.

ДРАЙЗЕР Теодор DREISER Theodore (1871—1945)

1964 Засурский Я. Предисловие.— В кн.: Dreiser T. The Financier. М., 1964, с. 3—22.
Засурский Я. Н. Теодор Драйзер. М., Изд-во Моск. ун-та, 1964. 319 с.
Тьядер М. Теодор Драйзер любил науку.— «Наука и жизнь», 1964, № 8, с. 33—35.

1965 Боброва М. Ранний роман Теодора Драйзера.— В кн.: Dreiser T. Jennie Gerhardt. М., 1965, с. 5—15.
Боброва М. Н. Роман о любви и деньгах [«Дженни Герхардт»].— В кн.: Современная зарубежная новелла и роман. Статьи, материалы и сообщения. Саратов, 1965, с. 5—20.
Гиленсон Б. А. [Комментарий к публикациям: Драйзер. «О Толстом», «Из книги «Заря»].— В кн.: Толстой и зарубежный мир. Кн I. М., 1965, с. 149.
Засурский Я. [Gerber Ph. L. Theodore Dreiser. N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом» , 1965, № 6, с. 86—88.
Развинова И. В. Ранняя новеллистика Теодора Драйзера.— В кн.: Современная зарубежная новелла и роман. Статьи, материалы и сообщения. Саратов, 1965, с. 88—119.
Тугушева М. Драйзер, человек и писатель.— «Вопросы лит.», 1965, № 10, с. 145—147.

1966 Лозовский А. И. Жанр художественного очерка в творчестве Т. Драйзера. («Краски большого города»).— «Уч. зап. Пермск. ун-та», 1966, № 145. Проблемы метода и стиля в прогрессивной литературе Запада 20-го века, с. 110—142.
Николюкин А. Н. К истории дружеских связей Теодора Драйзера с Советским Союзом. [Предисловие к публикациям писем писателя к С. С. Динамову и Б. Иллешу].— «Филол. науки», 1966, № 4. с. 155.
Хаиндрава Л. Теодор Драйзер о судьбе женщины в капиталистическом мире.— «Труды Тбилис. пед. ин-та», 1966, т. 19, с. 233—247.

1967 Васильев А. Теодор Драйзер.— В кн.: Драйзер Т. Святой Колумб и река. М., 1967, с. 45—48.
Крылова Л. А. Эстетический поиск Т. Драйзера после Октябрьской революции.— В кн.: Некоторые вопросы истории и теории эстетики. (Сб. аспирантских работ). М., 1967, с. 15—28.
Развинова И. В. Новое в поздней новеллистике Драйзера.— Драйзер и идеи Октября в оценке современной критики.— В кн.: Зарубежные писатели и Октябрь. Саратов, 1967, с. 86—100, с. 121—134.
Рюриков Б. Письмо Драйзера [С публикацией].— «Лит. газ.», 1967, 5 июля, с. 5.
Хаиндрава Л. Проблема женщины в романах Драйзера.— «Лит. Грузия», 1967, № 3, с. 90—95.
Чедер М. Работа Драйзера над романом «Оплот». [Вступительная статья Д. Урнова].— «Вопросы лит.», 1967, № 1, с. 139—152.

1968 Анисимов И. И. Теодор Драйзер.— В кн.: Анисимов И. И. Мастера культуры. М., 1968, с.165—255.
Дубашинский И. Предисловие.— В кн.: Dreiser T. Sister Carrie. М., 1968, с. 5—18.

ДРУРИ Аллен DRURY Allen [Stuart] (p. 1918)

1964 Орлова Р. «Оттенки» г-на Друри. [«A Shade of Difference». N. Y., 1962].— «Лит. газ.», 1964, 24 марта.

ДЮБУА Вильям Эдвард DU BOIS William Edward (1868—1963)

1964 Волк С. Мыслитель, труженик, боец.— «Азия и Африка сегодня», 1964, № 2, с. 22—23.
Елистратова А. Предисловие.— В кн.: Дюбуа У. Цветные миры. М., 1964, с. 5—10.

1967 Клецкий Л. Р. У. Дюбуа о путях культурного возрождения африканских народов.— «Народы Азии и Африки», 1967, № 5, с. 122—132.

1968 Иванов Р. Дюбуа. М., «Мол. гвардия», 1968. 239 с. (ЖЗЛ).

ИРВИНГ Вашингтон IRVING Washington (1783—1859)

1963 Шерстюк В. Ф. Новеллы Вашингтона Ирвинга двадцатых годов.— «Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та», 1963, т. 130. Зарубежная литература, вып. 8, с. 229—264.

1964 Иванова Т. А. Творческая встреча: Лермонтов и Вашингтон Ирвинг.— «Изв. АН СССР». Сер. лит-ры и яз., 1964, т. 23, вып. 5, с. 393—401.
Шерстюк В. Ф. Ранние произведения Вашингтона Ирвинга «Сальмагунди» и «История Нью-Йорка».— «Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та», 1964, т. 152. Зарубежная литература, вып. 9; Рус. литература, вып. 10, с. 19—25.

1965 Шерстюк В. Ф. Творчество Вашингтона Ирвинга. (1806—1824 гг.). Автореф. дисс. канд. филол. наук. М., 1965, 20 с. (Моск. обл. пед. ин-т).

1966 Николюкин А. [Hedges W. L. Washington Irving. An American Study. Baltimore, 1965].— «Соврем. худож. лит за рубежом», 1966, № 5, с. 102—104.

1968 Николюкин А. Н. «История Нью-Йорка» Вашингтона Ирвинга.— В кн.: Ирвинг В. История Нью-Йорка. М., «Наука», 1968, с. 297—322.

КАММИНГС Эдвард CUMMINGS Edward Estlin (1894—1962)

1966 Засурский Я. [Marks B. E. E. Cummings. N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 6, с. 137—139.

КАПОТЕ Трумен *CAPOTE Truman (р. 1924)*

1966 Арсентьева О. «Обыкновенное убийство» («Иностр. лит.», 1966, № 2—4).— «Звезда», 1966, № 11, с. 221.
Орлова Р. Убийство становится обыкновенным.— «Нов. мир», 1966, № 9, с. 256—261.
Стрельников Б. «Американская трагедия». [«Обыкновенное убийство»].— «Иностр. лит.», 1966, № 4, с. 259—262.
Тугушева М. Обыкновенная трагедия.— «Москва», 1966, № 8, с. 206—207.

1967 Друтман И. «Хватит с меня театра». [Интервью с писателем].— «За рубежом», 1967, 7—13 июля, с. 30—31.
Современные зарубежные писатели о жанре короткого рассказа. [Интервью с Т. Капоте]. Пер. М. Кригер.— «Мол. гвардия», 1967, № 5, с. 297—299.
Тугушева М. «Сказки» Трумэна Капоте. [«Лесная арфа», «Дети в день рождения»].— «Иностр. лит.», 1967, № 12, с. 257—258.

1968 Капоте Т. «Это не сон, а наша действительность». [О фильме «Совершенно хладнокровно» («Обыкновенное убийство»)].— «Лит. газ.», 1968, 3 апр., с. 15.

КЕНТ Рокуэлл *KENT Rockwell (р. 1882)*

1965 Банников Н. Неукротимый Рокуэлл [«Это я, господи»].— «Лит. Россия», 1965, 11 июня, с. 16.
Болотников Н. Послесловие редактора.— В кн.: Кент Р. Саламина. [Изд. 2-е. М., 1965], с. 379—382.
Чегодаев А. О Рокуэлле Кенте и его автобиографии.— В кн. Кент Р. Это я, господи. Автобиография. М., 1965, с. 7—12.

1967 Фримэн Г. Борец за мир.— «Комсом. правда», 1967, 21 июля.

КЕРУАК Джек *KEROUAC Jack (р. 1922)*

1964 Жуков Ю. «Поднебесные бродяги».— В кн.: Жуков Ю. Без языка. М., 1964, с. 58—64.

1966 Зверев А. [«Desolation Angles». N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 8, с. 45—48.

КИЛЛЕНС Джон *KILLENS John Oliver (р. 1916)*

1965 Лури С. И грянул гром. [«И тогда мы услышали гром»].— «Комсомольская правда», 1965, 18 авг.
Орлова Р. Трагедия черного солдата.— В кн.: Килленс Д. О. И тогда мы услышали гром. М., 1965, с. 5—18.

1967 Зверев А. [«Sippi». N. Y., 1967].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 7—8, с. 157—162.

КОЛДУЭЛЛ Эрскин *CALDWELL Erskine (р. 1903)*

1963 Неделин В. В предчувствии грозы. [«У нас дома»].— «Комсомольская правда», 1963, 26 дек.

1964 Зорина И. Эрскин Колдуэлл: о сегодняшней Америке и немного о своей работе.— «Иностр. лит.», 1964, № 3, с. 255—257.
Ландор М. [«The Last Night of Summer». N. Y., 1963].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 1, с. 76—77.
Полетика Ю. Идиллия в Пальмире. [«У нас дома»].— «Москва», 1964, № 6, с. 218—220.

1965 Кузнец Ю. Колдуэлл смотрит на Америку. [«Вдоль и поперек Америки»].— «Нева», 1965, № 6, с. 140—141.

1966 Балашов П. Эрскин Колдуэлл и его книга «Вдоль и поперек Америки».— В кн.: Колдуэлл Э. Вдоль и поперек Америки. М., 1966, с. 5—20.
Куффон К. Знаете ли вы Колдуэлла?— «За рубежом», 1966, 1—6 янв., с. 29.
Эрскин Колдуэлл о писательском труде. [«Call It Experience». N. Y., 1956].— «Мол. гвардия», 1966, № 5, с. 312—315.
Яценко В. И. Эрскин Колдуэлл, «Красные тридцатые» и современные американские критики.— «Уч. зап. Иркутск. пед. ин-та», 1966, вып. 26. Очерки рус. и зарубежн. лит., с. 217—238.

1967 Башмакова Л. П. Э. Колдуэлл и его роман «Ближе к дому».— «Уч. зап. Пермск. ун-та», 1967, № 157, с. 350—365.
Мулярчик А. [Вступительная заметка к публикации главы из романа «Мисс мама Эме»].— «Лит. газ.», 1967, 4 окт., с. 13.
Яценко В. И. Эрскин Колдуэлл. Очерк творчества. [Иркутск], Вост.-Сиб. кн. изд., 1967, 161 с. Рец.: Мотылева Т. Творческий путь Колдуэлла.— «Вопросы лит.», 1968, № 6, с. 229—231.

КРЕЙН Стивен *CRANE Stephen (1871—1900)*

1965 Васильевская О. В. Творческий путь Стивена Крейна. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1965. 27 с. (ИМЛИ).
Васильевская О. Эволюция творчества Стивена Крейна.— «Изв. АН СССР». Сер. лит. и яз., 1965, т. 24, вып. 3, с. 226—236.

1967 Васильевская О. В. Творчество Стивена Крейна. (1871—1900). М., «Наука», 1967. 317 с.

КУПЕР Джеймс Фенимор *.COOPER James Fenimore (1789—1851)*

1965 Николюкин А. [«The Letters and Journals of James Fenimore Cooper». Ed. by J. F. Beard. Cambridge, 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 6, с. 88—90.

1966 Белоусов Р. Гарви Берч — солдат невидимого фронта. Из родословной героев книг. [«Шпион»].— «Лит. Россия», 1966, 18 марта, с. 22—23.
Савуренок А. К. Роман Фенимора Купера «Браво» в оценке русской критики 1830-х годов.— В кн.: Русско-европейские литературные связи. Сб. статей. М.— Л., 1966, с. 122—128.
Шейнкер В. Н. Роман Дж. Ф. Купера «Шпион» и возникновение

американского исторического романа.— «Уч. зап. Новгор. головного пед. ин-та», 1966, т. 8. Литературоведение, с. 211—239.

1967 Боброва М. Н. Джеймс Фенимор Купер. Очерк жизни и творчества. Саратов, Приволж. кн. изд-во, 1967, 211 с. Рец.: Николюкин А. Слава Фенимора Купера.— «Лит. газ.», 1967, 29 ноября, с. 13; Вахрушев В. Новое прочтение Купера.— «Волга», 1968, № 1, с. 180—181.

ЛИ Харпер LEE Harper (p. 1926)

1964 Кузьмина Э. Глазастик и другие. [«Убить пересмешника...». М., 1964]. — «Семья и школа», 1964, № 9, с. 47.
Орлова Р. Хорошие люди штата Алабама.— В кн.: Ли Х. Убить пересмешника... М., 1964, с. 5—10.
Побожий В. Победа Аттикуса Финча. [«Убить пересмешника...»].— «Сиб. огни», 1964, № 9, с. 186—188.

1965 Архангельская Г. [«Убить пересмешника...». М., 1965].— «Дон», 1965, № 8, с. 174—175.

ЛОНГФЕЛЛО Генри LONGFELLOW Henry (1807—1882)

1964 Николюкин А. [Arvin N. Longfellow. His Life and Work. Boston, 1963].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 1, с. 120—122.

1967 Ермолаева В. Генри Уодсворт Лонгфелло и его «Песнь о Гайавате».— В кн.: Longfellow H. W. The Song of Hiawatha. An Epic Poem. М., 1967, с. 5—28.
Ронгонен Л. И. Об источниках «Песни о Гайавате» Лонгфелло.— «Уч. зап. Латв. ун-та», Рига, 1967, т. 87. Из зарубеж. лит-ры XIX—XX вв., с. 63—94.

ЛОНДОН Джек LONDON Jack (1876—1916)

1963 Куприн А. И. Джек Лондон. [Из «Журнала журналов», 1915, № 7].— «Мол. гвардия», 1963, № 8, с. 235—236.

1964 Богословский В. Н. Джек Лондон. М., «Просвещение», 1964. 239 с.
Быков В. Джек Лондон. М., Изд-во Моск. ун-та, 1964. 253 с. Рец.: Кубанцев Л.— «Дон», 1964, № 12, с. 184—185. Орлова Р. «Необходимо предостеречь от некритического отнесения...» — «Вопросы лит.», 1964, № 12, с. 209—212.
Плешаков Л. В Лунной долине.— «Дон», 1964, № 10, с. 179—184.

1965 Быков В. Американские критики о Джеке Лондоне.— «Вопросы лит.», 1965, № 9, с. 198—206.
Быков В. Джек Лондон.— В кн.: Лондон Дж. Любовь к жизни. Избранное. М., 1965, с. 3—18.
Быков В. Джек Лондон и первая русская революция.— «Нов. мир», 1965, № 12, с. 262—265.
Быков В. Новая биография Джека Лондона [O'Connor R. Jack London. A Biography. Boston, 1964].— «Лит. газ.», 1965, 18 марта.
Савина Л. И. Джек Лондон в русской критике (1910—1917 гг.).— В кн.: Сб. аспирант. работ Иркут. пед. ин-та, 1965, вып. 2. Серия литературоведческая, с. 157—177.

1966 Быков В. «Игра стоит свеч» [«Letters from Jack London». N. Y., 1965].— «Вопросы лит.», 1966, № 5, с. 221—223.

Быков В. Любовь Джека Лондона.— «Детская лит.», 1966, № 4, с. 56—57.

Быков В. Мужчина среди мужчин. [С публикацией перевода письма писателя в издательство «Хофтон-Миффлин»].— «Лит. Россия», 1966, 14 янв., с. 16.

Быков В. О романе Джека Лондона «Бюро убийств». [Предисловие к публикации перевода романа].—«Дальний Восток», 1966, № 3, с. 94.

Быков В. Письма Джека Лондона.— «Мол. гвардия», 1966, № 11, с. 258—266.

Быков В. М. Романы Джека Лондона. Автореф. дисс.... канд. филол. наук, М., 1966. 19 с. (МГУ).

Орлова Р. Поэзия мужества.— В кн.: Лондон Дж. Рассказы и повести. М., 1966, с. 5—15.

Фонер Ф. Джек Лондон — американский бунтарь. Пер. с англ. [Вступит. статья В. М. Быкова]. М., «Прогресс», 1966. 239 с.

1967 Орлова Р. Д. «Мартин Иден» Джека Лондона. М., «Худож. лит-ра», 1967. 119 с. Рец.: Быков В. О «Мартине Идене» и «нерасщепленном состоянии».— «Октябрь», 1968, № 4, с. 199—201. Нартов К.— «Лит. в школе», 1968, № 4, с. 88—89.

Садагурский А. Ш. Философские истоки творчества Д. Лондона. К вопросу о влиянии Ф. Ницше.— «Уч. зап. Кишиневск. ун-та», 1967, т. 88 (литературоведческий), с. 95—102.

1968 Быков В. Журнал, посвященный Джеку Лондону [«Jack London Newsletter»].— «Вопросы лит.», 1968, № 5, с. 255.

Быков В. Джек Лондон о писательском труде. [С публикацией писем].— «Мол. гвардия», 1968, № 9, с. 310—320.

Щеглова Т. Н. Джек Лондон и география.— «Уч. зап. Тирасп. пед. ин-та», Кишинев, 1968, т. 18, с. 161—164.

ЛОРЕНС Ларс *LAWRENCE Lars (STEVENSON Philip) (1896—1965)*

1965 Злобин Г. Большая утрата.— «Лит. газ.», 1965, 5 окт.

ЛОУЭЛЛ Роберт *LOWELL Robert (p. 1917)*

1966 Кириченко О. [«For the Union Dead». N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 6, с. 127—129.

1967 Кириченко О. [Mazzaro J. The Poetic Themes of Robert Lowell. Ann Arbor, 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 5, с. 92—95.

Николюкин А. [«The Old Glory». N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 6, с. 81—83.

1968 Кириченко О. [«Near the Ocean». N. Y., 1967].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1968, № 3, с. 78—81.

ЛОУЭНФЕЛС Уолтер *LOWENFELS Walter (p. 1897)*

1966 Кириченко О. [«To An Imaginary Daughter». N. Y., 1964.— «Some Deaths», 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 2, с. 46—49.

ЛЬЮИС Синклер *LEWIS Sinclair (1885—1951)*

1964 Мендельсон М. Второе рождение Синклера Льюиса.— «Звезда», 1964, № 6, с. 196—203.
Мендельсон М. [Sheean. V. Dorothy and Red. Boston, 1963].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 3, с. 101—104.

1965 Льюис С. Собр. соч. в 9 тт. М., «Правда», 1965. Т. I. [«Главная улица]. Мотылева Т. Синклер Льюис, с. 3—44; Гиленсон Б. Льюис против Гофер-Прери, с. 565—569.— Т. 2. [«Бэббит.»—«Человек, который знал Кулиджа»]. Гиленсон Б. Два портрета бизнесмена, с. 505—509.— Т. 3. [«Эроусмит»]. Гиленсон Б. Судьба ученого, с. 523—527.— Т. 4. [«Элмер Гентри»]. Гиленсон Б. Когда «торгуют спасением», с. 518—523. Т. 5. [«Энн Виккерс»]. Гиленсон Б. После Стокгольма, с. 477—482.— Т. 6. [«У нас это невозможно».— Статьи]. Кривицкий А. У них это есть! с. 493—506.— Т. 7. [«Гидеон Плениш».— Статьи]. Гиленсон Б. Бэббит в царстве «филантрёпов», с. 485—491.— Т. 8. [«Кингсблад, потомок королей».— Рассказы].— Т. 9. [Рассказы.— «Капкан»]. Гиленсон Б. Синклер Льюис — новеллист и публицист, с. 464—470.
Мотылева Т. [Вступительная заметка к публикации автонекролога «Смерть Эроусмита»].— «Лит. газ.», 1965, 9 февр.

МАККАЛЕРС Карсон *MCCULLERS Carson [Smith] (1917—1967)*

1965 Осенева Е. [«Sweet as a Pickle and Clean as a Pig». Boston, 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 9, с. 74—76.

1966 Елистратова А. Кровь на часах. [«Часы без стрелок»].— «Лит. газ.», 1966, 27 дек.
Левидова И. Карсон Маккаллерс и ее последняя книга.— «Нов. мир», 1966, № 10, с. 266—271.
Марецкая М. Послесловие.— В кн.: Маккалерс К. Часы без стрелок. М., 1966, с. 266—271.
Рубин В. Как завести часы? [«Часы без стрелок». М., 1966].— «Иностр. лит.», 1966, № 9, с. 255—257.

МАККАРТИ Мэри *MCCARTHY Mary (p. 1912)*

1964 Тугушева М. Новое платье королевы. [«The Group». N. Y., 1963].— «Иностр. лит.», 1964, № 10, с. 265—266.
Тугушева М. [«The Group». N. Y., 1963]— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 4, с. 59—61.

МАЛАМУД Бернард *MALAMUD Bernard (p. 1914)*

1964 Левидова И. [«Idiots First». N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 7, с. 47—50.

1967 Левидова И. [«The Fixer». N. Y., 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 2, с. 57—61.
Нагибин Ю. Рассказы Бернарда Маламуда.— Скороденко В. Бернард Маламуд.— В кн.: Маламуд Б. Туфли для служанки. Рассказы. М., 1967, с. 5—8, с. 263—269.

1968 Левидова И. Бернард Маламуд рассказывает разные истории. [«Туфли для служанки»].— «Нов. мир», 1968, № 6, с. 329—332.
Мулярчик А. Автопортрет художника. [«Туфли для служанки». М., 1967].— «Иностр. лит.», 1968, № 11, с. 260—262.

МАЛЬЦ Альберт *MALTZ Albert (p. 1908)*

1965 Орлова Р. Д. [Комментарий к публикации: А. Мальц. «О Толстом»].— В кн.: Толстой и зарубежный мир. Кн. I. М., 1965, с. 200.

1967 Орлова Р. [«A Tale of One January...», L., 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 7—8, с. 162—166.

МЕЙЛЕР Норман *MAILER Norman (p. 1923)*

1965 Тугушева М. [«An American Dream». L., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 10, с. 52—55.

1966 Тугушева М. Из глубин ада. [«An American Dream». N. Y., 1965].— «Иностр. лит.», 1966, № 7, с. 266—268.

1967 Марголис К. Нельзя быть нейтральным. [«Why Are We in Vietham?»] — «За рубежом», 1967, 1—7 дек., с. 30.
Орлова Р. [«Cannibals and Christians». N. Y., 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 2, с. 61—64.

1968 Зверев А. Вторая жизнь Роджека.— «Иностр. лит.», 1968, № 5, с. 247—250.

МЕЛВИЛЛ Герман *MELVILLE Herman (1819—1891)*

1964 Дукельская В. Г. Мелвил и его ранние романы.— «Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та», 1964, т. 156. Зарубежная литература, вып. 9; Рус. литература, вып. 10, с. 3—18.
Ковалев Ю. Мелвил и Шекспир. (К творческой истории «Моби Дика»).— В кн.: Шекспир в мировой литературе. Сб. статей. М.— Л., 1964, с. 231—258.

1966 Елистратова А. Предисловие.— В кн.: Мелвилл Г. Израиль Поттер. М., 1966, с. 3—23.

1967 Бахта В. М. Послесловие.— В кн.: Мелвилл Г. Тайпи. М., 1967, с. 291—295.
Дукельская В. Г. Роман Г. Мелвила «Марди».— «Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та», 1967, т. 175. Зарубеж. лит., вып. 10, с. 129—142.
Ковалев Ю. Роман о БеломКите.— В кн.: Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый Кит. М., 1967, с. 5—22.
Николюкин А. [Brodtkorb P. Jr. Ishmael's White World. A Phenomenological Reading of «Moby Dick». New Haven and London, 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 2, с. 135—137.

1968 Дар Д. Об этой книге и ее авторе.— В кн.: Мелвилл Г. Моби Дик. Л., 1968, с. 5—10.
Дукельская В. Г. Творчество Германа Мелвила 40—50-х годов. Автореф. дисс... канд. наук. Специальность — лит. стран Зап. Европы и Америки. М., 1968. 16 с. (Моск. обл. пед. ин-т).

МИЛЛЕР Артур MILLER Arthur (p. 1915)

1964 Миллер А. Замыслы и домыслы [«После грехопадения»].— «Лит. газ.», 1964, 29 февр.
Миллер А. Я оптимист...— «Лит. газ.», 1964, 14 янв.
Злобин Г. [«After the Fall». N. Y., 1964].—«Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 7, с. 50—53. Подпись: Г. З.
Кузнецов Г. «Случай в Виши».— «Сов. культура», 1964, 10 дек.
Норт Дж. «После грехопадения» Артура Миллера.— «Театр», 1964, № 7, с. 117—118.
«После падения». Новая пьеса Артура Миллера.— «За рубежом», 1964, 15 февр., с. 28.

1965 Артур Миллер. Методические материалы к вечеру, посвященному 50-летию со дня рождения. Составитель А. А. Ремизов. М., ВГБИЛ, 1965, 79 с.
Кудрявцева Т. По обе стороны океана. [Предисловие к пьесе «Это случилось в Виши»].— «Лит. газ.», 1965, 1 июня.
Кудрявцева Т. [Предисловие к пьесе «Это случилось в Виши]. «Иностр. лит.», 1965, № 7, с. 152—153.
Орлова Р. [«Incident at Vichy». N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 3, с. 60—63.

1966 Орлова Р. «В ответе за всех людей...» [«Это случилось в Виши»].— «Нов. мир», 1966, № 1, с. 256—260.

1967 Баданова И. М. Современная трагедия Артура Миллера. [«Смерть коммивояжера»].— В кн.: Материалы Научно-теоретической конференции профессорско-преподавательского состава Ташкентск. пед. ин-та иностр. яз. Ташкент, 1967, с. 321—327.
Злобин Г. Артур Миллер о современном театре.— «Лит. газ.», 1967, 27 сент., с. 15.
Капралов Г. Сквозь американские джунгли.— «Правда», 1967, 12 марта.

1968 Злобин Г. Снова неприкаянные. [«I Don't Need You Any More». N. Y., 1967].— «Иностр. лит.», 1968, № 2, с. 266—269.
Ковалев И. О ценностях человеческих. [«Цена»].— «Театр», 1968, № 8, с. 137—139.
Курдюмов Н. Счет, предъявленный жизнью. [«Цена»].— «Правда», 1968, 10 авг.
Симонов К. [Предисловие к переводу драмы «Цена»].— «Иностр. лит.», 1968, № 6, с. 154.

МИЛЛЕР Генри MILLER Henry (p. 1891)

1967 Тугушева М. Исповедь аморалиста. [«The Rosy Crucifixtion. Sexus. Plexus. Nexus». N. Y., 1965].— «Иностр. лит.», 1967, № 2, с. 273—274.

НИБЕЛ Флетчер *KNEBEL Fletcher (p. 1911)*

1963 Злобин Г. Джеймс Скотт в 1974 году и сегодня. [«Семь дней в мае»].— «Лит. газ.», 1963, 3 сент.

1964. Шевченко А. М. Предисловие.— В кн.: Нибел Ф. и Бейли Ч. Семь дней в мае. М., 1964, с. 5—18.

1966 Файнгар А. [«Night of Camp David». N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 8, с. 48—51.
Цветкова Н. Это может случиться. [«Семь дней в мае»].— «Огонек», 1966, № 24, с. 17.

1967 Карпович Б. О романе Ф. Нибела «Ночью в Кэмп Дэвиде».— «Нева», 1967, № 7, с. 128—130.

НОРРИС Фрэнк *NORRIS Frank (1870—1902)*

1965 Николюкин А. [«The Literary Criticism of Frank Norris». Austin, 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 4, с. 60—62.

ОДЕТС Клиффорд *ODETS Clifford (1906—1963)*

1965 Саенко М. Судьба, разменянная на доллары. [«Звезда Голливуда«].— «Театральная жизнь», 1965, № 20, с. 8—9.

ОЛБИ Эдвард *ALBEE Edward (p. 1928)*

1964 Васильев П. Эдвард Олби: о путях современного театра.— «Иностр. лит.», 1964, № 3, с. 261—263.

1965 Воинова З. Драмы Эдварда Олби.— «Театр», 1965, № 5, с. 158—159., 162.
Злобин Г. Мистификация? Мистика? Мистерия? [«Крошка Алиса»].— «Лит. газ.», 1965, 9 дек.

1967 Дорошевич А. О страстях человеческих. [«Баллада о невеселом кабачке»].— «Театр», 1967, № 12, с. 21—24.
Кондрашов С. Бродвейская премьера. [«Все в саду»].— «Известия», 1967, 18 дек., Моск. вып.
Пинскер А. [«Malcolm». N. Y., 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 3, с. 116—118.

О'НИЛ Юджин *O'NEILL Eugene (1888—1953)*

1965 Злобин Г. Люди, обокравшие самих себя. [«More Stately Mansions». New Haven and London, 1964, L., 1964].— «Иностр. лит.», 1965, № 7, с. 266—268.
Злобин Г. [«More Stately Mansions», New Haven and London, 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 3, с. 56—59. Подпись: Г. З.

1967 Образцова А. Освобождение от иллюзий [«Душа поэта»].— «Театральная жизнь», 1967, № 12, с. 8—9.
Ходунова Е. Искры поэзии [«Душа поэта»].— «Театр», 1967, № 8, с. 40—42.

О'ХАРА Джон *O'HARA John [Henry]* (р. 1905)

1964 Померанцева Е. [«The Hat on the Bed». N. Y., 1963].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 10, с. 50—52.

1965 Померанцева Е. [«The Horse Knows the Way». N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 10, с. 56—58.

1966 Зверев А. [«The Lockwood Concern». N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 5, с. 48—51.
Роман О'Хары. [«Концерн Локвудов»].— «За рубежом», 1966, 29 апр.— 5 мая, с. 31.

ПАУНД Эзра *POUND Ezra (р. 1885)*

1966 Засурский Я. [Stock N. Poet in Exile. Erza Pound. Manchester, 1964.— Davie D. Ezra Pound. Poet as Sculptor. N. Y.— Oxford, 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 8, с. 130—134.

ПО Эдгар Аллан *POE Edgar Allan (1809—1849)*

1967 Паустовский К. Эдгар По.— В кн.: Паустовский К. Наедине с осенью. Портреты, воспоминания, очерки. М., 1967, с. 226—230. Впервые в кн.: По Э. Золотой жук. М., 1946.
Эйшискина Н. Рассказы Эдгара По.— В кн.: По Э. Золотой жук.— Г. К. Честертон. Странные шаги. М., 1967, с. 181—186.

РИД Джон *REED John (1887—1920)*

1964 Инбер В. Джон Рид и его книга.— В кн.: Инбер В. За много лет. М., 1964, с. 185—193.
Менделеев А. и Губанова И. Мятежный Рид.— В кн.: Менделеев А. и Губанова И. Неистовые репортеры. М., 1964, с. 49—67.
Старцев А. Русские блокноты Джона Рида.— «Огонек», 1964, № 46, с. 16—17.

1965 Дангулов С. Дар. [О поисках архива писателя].— «Дружба народов», 1965, № 4, с. 53—70.
Краснов И. и Рахлина З. Капиталу в лицо. Джон Рид об американских политических нравах. [С публикацией перевода памфлета].— «Известия», 1965, 4 ноября.
Краснов И. М. Свидетельства очевидца о Великом Октябре. [С публикацией].— «Вопросы истории», 1965, № 11, с. 99—115.
Старцев А. Джон Рид в предоктябрьские дни.— «Иностр. лит.», 1965, № 11, с. 248—259.
Старцев А. Первый из десяти дней.— «Огонек», 1965, № 45, с. 16—17.

1966 Гиленсон Б. Путь Джона Рида.— В кн.: Reed J. An Anthology... М., [1966], с. 7—20.
Гладков Т. Джон Рид. [Изд. 2, испр. и доп.]. М., «Мол. гвардия», 1966, 240 с. (ЖЗЛ). Ранее: 1962 г.
Джон Рид. [Библиография].— В кн.: Голованова Г. А. и Урина Н. В. Зарубежная печать. Библиограф. указатель. М., 1966, с. 112—113.
Он был солдатом революции и в Мексике. Новое об авторе «Десяти дней, которые потрясли мир».— «Лит. газ.», 1966, 5 ноября.

Старцев А. Ленин и «Десять дней, которые потрясли мир».— «Иностр. лит.», 1966, № 11, с. 229—240.

1967 Боровик Г. Писатель-коммунист.— «Правда», 1967, 22 окт.
Гиленсон Б. Журналист на баррикадах.— «Дон», 1967, № 10, с. 169—176.
Гиленсон Б. Настоящий друг.— «Сов. культура», 1967. 21 окт.
Гиленсон Б. Они приветствовали Октябрь.— «Лит. газ.», 1967, 26 июля, с. 2.
Гладков Т. В своей короткой жизни он был счастлив.— «Культура и жизнь», 1967, № 10, с. 12.
Гольд М. Бакинские дни Джона Рида.— «Нева», 1967, № 3, с. 216.
Драбкина Е. Поэт и летописец Октября.— В кн.: Ленинская гвардия планеты. Рассказы о соратниках и современниках В. И. Ленина. М., 1967, с. 293—322.
Жидкова Л. В. Мексика в творчестве Джона Рида.— «Труды Ун-та дружбы народов им. Патриса Лумумбы», 1967, т. 19. Литературоведение, вып. 2, с. 129—156. Резюме на испанск. яз.
Инфантьев В. Двести семьдесят шагов.— «Комсомольская правда», 1967, 22 окт.
Краснов И. М. Октябрьская революция и рождение социалистической республики (по малоизвестным статьям Джона Рида).— «История СССР», 1967, № 3, с. 168—175.
Левидова И. М. Джон Рид. Библиографический указатель. Вступит. статья Б. А. Гиленсона. М., «Книга», 1967, 72 с. (ВГБИЛ).
Олин Г. Антология Джона Рида.— «Вопросы лит.», 1967, № 1, с. 242—243.
Сабинина Е. Россия — счастливая земля... Страничка воспоминаний.— «Нева», 1967, № 11, с. 167—169.
Северикова Н. М. Джон Рид.— «Сред. спец. образование», 1967, № 9, с. 48—51.
Старцев А. Десять дней.— «Иностр. лит.», 1967, № 11, с. 189—207.
Старцев А. Джон Рид в Клину.— «Лит. Россия», 1967, 20 окт., с. 8—9.
Старцев А. Летописец незабываемых дней. Новое о Джоне Риде.— «Дружба народов», 1967, № 11, с. 252—267.
Хови К. Львенок. Джон Рид, каким я его знал. Пер. В. Неделина. Вступ. статья С. Дангулова. М., «Худож. лит.», 1967. 343 с.

1968 Анисимов И. Литературное творчество Джона Рида. [Впервые: 1959.] — Голиков Г. Джон Рид о Великом Октябре.— В кн.: Рид Дж. Восставшая Мексика. Десять дней, которые потрясли мир. Америка 1918. М., 1968, с. 5—32; с. 613—617.
Гиленсон Б. Джон Рид в Советском Союзе.— «Вопросы лит.», 1968, № 1, с. 251—254.
Дангулов С. Покушение.— «Лит. газ.», 1968, 5 июня, с. 13.
Драбкина К. В защиту доброго имени Джона Рида. Открытое письмо Елизаветы Драбкиной Ричарду О'Коннору и Дэйлу Л. Уокеру.— «Нов. время», 1968, № 32, авг., с. 17—18.
Старцев А. И снова встреча с Ридом.— «Лит. газ.», 1968, 17 апр., с. 13.
Старцев А. Русские блокноты Джона Рида. М., «Сов. писатель», 1968. 288 с.

САРОЯН Вильям *SAROYAN William (p. 1908)*

1964 Жуков Д. [«Not Dying». N. Y., 1963].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 3, с. 50—53.

1966 Березницкий Я. В главной роли — Уильям Сароян.— В кн.: Сароян У. Путь вашей жизни. М., 1966, с. 539—570.

1967 Глузберг З. [«Путь вашей жизни». М., 1966].— «Театр», 1967, № 5, с. 111—112.

СИНКЛЕР Эптон *SINCLAIR Upton (1878—1968)*

1963 Богословский В. Н. Литературно-критические взгляды Э. Синклера.— «Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та», 1963, т. 130. Зарубежная литература, вып. 8, с. 3—58.

1964 Чумак П. Посылка авиапочтой. [Предисловие к публикации писем Э. Синклеру].— «Огонек», 1964, № 37, с. 20—21.

1965 Шишкина Т. От составителя.— В кн.: Sinclair U. Three Plays. М., 1965, с. 5—8.
Шомракова И. Письма Эптона Синклера в издательство «Прибой». [С публикацией писем].— «Рус. лит.», 1965, № 2, с. 184—187.

1968 Васильев Г. Памяти Эптона Синклера.— «Правда», 1968, 27 ноября.
Анастасьев А. Эптон Синклер.— «Известия», 1968, 27 ноября, Моск. вып.

СТЕЙНБЕК Джон *STEINBECK John (1902—1968)*

1964 Стейнбек Дж. Письмо Джона Стейнбека армянским писателям.— «Лит. Армения», 1964, № 3, с. 101—102.
Ланина Т. Джон Стейнбек о себе и о молодых.— «Иностр. лит.», 1964, № 3, с. 257—260.
Мельдер Л. [«О мышах и людях» («Москва», 1963, № 8)].— «Звезда», 1964, № 4, с. 220—221.
Мулярчик А. С. Путь Джона Стейнбека к «Гроздьям гнева» (Творчество Стейнбека 20—30-х годов). Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1964. 12 с. (МГУ).

1965. Александров П. [«Путешествие с Чарли в поисках Америки». М., 1965].— «Дон», 1965, № 8, с. 173—174.
Березина В. М. К вопросу о реализме Джона Стейнбека. (Повесть «Жемчужина»).— «Уч. зап. Респ. пед. ин-та рус. яз. и лит. М-ва высш. и сред. спец. образов. УзССР», 1965, вып. 3, с. 28—45.
Днепров В. «Гроздья гнева» и «Чума».— В кн.: Днепров В. Черты романа XX века. М.— Л., 1965, с. 42—59.
Злобин Г. Рассказчик из Калифорнии.— В кн.: Steinbeck J. The Red Pony. The Pearl. М., 1965, с. 3—16.
Левидова И. Предисловие. — В кн.: Стейнбек Дж. Путешествие с Чарли в поисках Америки. М., 1965, с. 5—12.
Лидский Ю. Радости и печали «консервного ряда».— «Радуга», 1965, № 7, с. 181—183.
Федоров А. А. Джон Стейнбек. М., «Высш. школа», 1965, 87 с.

1966 Стейнбек Дж. Взыскательность романиста.— «Вопросы лит.», 1966, № 10, с. 152—168.
Голенопольская А. А. Композиционное своеобразие и сюжет в произведениях раннего Д. Стейнбека «Райские кладбища» и «Квартал Тортилья Флэт».— «Вопросы языка и лит-ры» (Новосибирск. ун-т), 1966. Тематический сб., вып. I, ч. I, с. 243—252.

Голенопольская А. А. Основные проблемы повести Д. Стейнбека «О мышах и людях».— В кн.: Материалы двадцать первой научной конференции Волгоградского пед. ин-та. Волгоград, 1966, с. 234—236.
И вот Стейнбек нарушил молчание... [Зарубежная печать о позиции Стейнбека по вопросу о Вьетнаме].— «Лит. газ.», 1966, 16 июля.
Кубичев Е. В поисках — чего? Дж. Стейнбек в Южн. Вьетнаме.— «Комсомольская правда», 1966, 25 дек.

1967 Варненска М. Камо грядеши, г-н Стейнбек? Пер. с польск.— «Лит. Россия», 1967, 27 янв., с. 20—21.
Вы банкрот, г-н Стейнбек! — «Комсомольская правда», 1967, 11 янв.
Вюрмсер А. Путешествие в бесчестье.— «Комсомольская правда», 1967, 28 янв.
Иваник А. И. Методологические упражнения американского критика. (Полемика).— В кн.: Материалы первой конференции молодых ученых Днепропетровщины. (Гуманитарные науки). Днепропетровск, 1967, с. 123—128.
Кондрашов С. Перо, отданное Пентагону.— «Известия», 1967, 9 янв., Моск. вып.

СТЕФФЕНС Линкольн *STEFFENS Lincoln (1866—1936)*

1967 Головенченко А. Предисловие.— В кн.: Steffens L. A Boy on Horseback. M., 1967, с. 3—10.

СТОУ Гарриет Бичер *STOWE Harriet Beecher (1811—1896)*

1965 Полонская Н. К. Роман Гарриет Бичер Стоу «Хижина дяди Тома».— «Уч. зап. ЛГПИ», 1965, т. 272 англ. филология, с. 233—249.

1966 Фиалковский Е. Е. Раннее творчество Гарриет Бичер Стоу.— «Науч. труды Краснодарск. пед. ин-та», 1966, вып. 83. Статьи о литературе, с. 152—163.

СЭЛИНДЖЕР Джером Дэвид *SALINGER Jerome David (р. 1919)*

1964 Кустова Л. С. Роман Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и его перевод на русский язык.— «Вестн. МГУ». Филология, журналистика, 1964, № 1, с. 68—81.

1965 Анастасьев Н. Миры Джерома Сэлинджера.— «Мол. гвардия», 1965, № 2, с. 292—302.
Книпович Е. Ф. Люди над пропастью. (О романе Сэлинджера «Над пропастью во ржи»).— В кн.: Книпович Е. Ф. Сила правды. Лит.-критич. статьи. М., 1965, с. 300—320. Ранее: «Знамя», 1961, № 6, с. 215—224.
Райт-Ковалева Р. К читателю.— В кн.: Сэлинджер Дж. Д. Повести. Рассказы. М., 1965, с. 3—8.

1966 Аксенов В. Непривычный американец. [«Повести. Рассказы». М., 1965].— «Иностр. лит.», 1966, № 3, с. 262—264.
Завадская Е. В. и Пятигорский А. М. Отзвуки культуры Востока в произведениях Дж. Д. Сэлинджера.— «Народы Азии и Африки», 1966, № 3, с. 92—101.

Кузьмина Э. В ответе за все. [«Над пропастью во ржи...»].— «Семья и школа», 1966, № 3, с. 40—41.
Тукузина Л. Над пропастью. [«Над пропастью во ржи»].— «Подъем» 1966, № 4, с. 162.
Хомяков В. А. Сэлинджер — новеллист.— «Уч. зап. ЛГПИ», 1966, т. 306. Вопросы рус. лит-ры 20 в. и зарубежн. лит-ры, с. 240—250.

1967 Завадская Е. В. Что Сэлинджер ищет в «дзэн»?— В кн.: Историко-филологические исследования. Сб. ст. к семидесятипятилетию акад. Н. И. Конрада. М., 1967, с. 451—456.
Петровский Ю. А. Творчество Сэлинджера и традиции мировой литературы. «Уч. зап. Новгор. пед. ин-та», 1967, т. 20. Вопросы содержания и формы лит. произведения, с. 96—108.
Райт-Ковалева Р. Предисловие.— В кн.: Сэлинджер Дж. Д. Повести. Над пропастью во ржи. Выше стропила, плотники. Рассказы... М., 1967, с. 3—10.
Хомяков В. А. О декадентских тенденциях в творчестве Сэлинджера.— «Уч. зап. Вологодск. пед. ин-та», 1967, т. 33, вып. 1. Англ. филология, с. 63—76.

1968 Тугушева М. Предисловие.— В кн.: Salinger J. D. The Catcher in the Rye. М., 1968, с. 3—21.

СЭНДБЕРГ Карл *SANDBURG Carl (1878—1967)*

1965 Журавлев Г. [Crowder R. Carl Sandburg. N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 1, с. 96—98.

1966 Митганг Г. Старейший поэт Америки.— «За рубежом», 1966, 12—18 авг., с. 30.

1967 Прощай, Карл Сэндберг!— «Лит. газ.», 1967, 9 авг.

ТВЕН Марк *TWAIN Mark (CLEMENS Samuel Langhorne) (1835—1910)*

1963 Финн Э. А. Марк Твен и криминалистика.— «Вопросы криминалистики», 1963, № 8—9, с. 328—335.

1964 Васильев А. Об этой книге.— В кн.: Твен М. Размышления о религии. М., 1964, с. 40—46.
Литинский Г. Советы Марка Твена.— «Сиб. огни», 1964, № 7, с. 169—173.
Мендельсон М. Марк Твен. Изд. 3, доп. и переработ. М., «Мол. гвардия», 1964. 429 с. (ЖЗЛ).

1965 Касьян А. К. Марк Твен и Россия (1874—1917 гг.).— «Сб. аспирант. работ Иркут. пед. ин-та», 1965, вып. 2. Серия литературоведческая, с. 141—156.

1966 Касьян А. К. Из истории переводов Марка Твена в России.— «Уч. зап. Иркутск. пед. ин-та», 1966, вып. 26. Очерки рус. и зарубеж. лит-ры, с. 186—197.
Касьян А. К. Марк Твен в России (1917—1965 гг.).— «Уч. зап. Иркутск. пед. ин-та», 1966, вып. 26. Очерки рус. и зарубеж. лит., с. 162—185.
Ланина Т. Послесловие.— В кн.: Твен М. Принц и нищий. М., 1966, с. 212—220.
Тэсс Т. Встреча с Твеном.— «Неделя», 1966, 13—19 февр., с. 16.

1967 Касьян А. К. Марк Твен в России. (1872—1966). Автореф. дисс. канд. филол. наук. Л., 1967. 23 с. (ЛГПИ).
Ланина Т. Послесловие.— В кн.: Твен М. Приключения Тома Сойера. Приключения Гекльберри Финна. М., 1967, с. 455—459.
Мендельсон М. [French B. M. Mark Twain and the Gilded Age. Dallas, 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 2, с. 122—127.
Шкловский В. Кончился ли роман?... Новая конвенция.— «Иностр. лит.», 1967, № 8, с. 221.

1968 Мендельсон М. [Kaplan J. Mr. Clemens and Mark Twain. N. Y., 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1968, № 1, с. 145—149.
Петрова Е. Н. Борьба вокруг творческого наследия Марка Твена в литературной критике Америки 1910—1920-х годов.— «Уч. зап. ЛГПИ», 1968, т. 316. Вопросы романской и германской филологии и методика преподавания иностр. яз., с. 29—45.
Петрова Е. Н. Марк Твен в оценке литературной критики США. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Л., 1968, 20 с. (ЛГПИ).

ТОРО Генри Дэвид *THOREAU Henry David (1817—1862)*

1965 Льюис С. Одинокий революционер.— В кн.: Льюис С. Собр. соч. в 9 тт., т. 7. М., 1965, с. 429—431.

1966 Гудзий Н. К. Лев Толстой и Торо.— В кн.: Русско-европейские литературные связи. Сб. статей... М.— Л., 1966, с. 63—68.

1967 Николюкин А. [Вступительная заметка к публикации статьи «Рабство в Массачусетсе»].— «Лит. газ.», 1967, 12 июля.

УИЛСОН Митчелл *WILSON Mitchell (p. 1913)*

1964 Кулаковская И. Митчел Уилсон: о науке и литературе.— «Иностр. лит.», 1964, № 3, с. 263—265.
Леонтьев Б. Подвиг художника. О новом романе Митчела Уилсона.— В кн.: Уилсон М. Встреча на далеком меридиане. М., 1964, с. 5—14.
Рубин В. и Топер П. Послесловие.— В кн.: Уилсон М. Брат мой, враг мой. Кн. I. М., 1964, с. 426—440.

1965 Писаржевский О. Предисловие.— В кн.: Уилсон М. Живи с молнией. М., 1965, с. 5—18.

УИЛЬЯМС Теннесси *WILLIAMS Tennessee (WILLIAMS Thomas Lanier) (p. 1911)*

1966 Злобин Г. [«The Milk Train Doesn't Stop Here Any More». N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 1, с. 103—106. Подпись: Г. З.
Коренева М. [Jackson E. M. The Broken World of Tennessee Williams. Madison, 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 9—10, с. 112—114.
Теплиц Е. Мир Теннесси Уильямса.— В кн.: Теплиц Е. Кино и телевидение в США. М., 1966, с. 106—111.

1967 Левидова И. [«The Knightly Quest and Other Stories», N. Y., 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 9—10, с. 74—76.

Неделин В. Дорога жизни в драматургии Теннесси Уильямса.— В кн.: Уильямс Т. «Стеклянный зверинец» и еще девять пьес. М., 1967, с. 676—722.

1968 Абалкин Н. Надежды и разочарования Уингфилдов. [«Стеклянный зверинец»].— «Правда», 1968, 4 июня.
Новиков Н. В. Человек и потребительская идеология. (Заметки о пьесах Тенесси Уильямса).— «Вопросы философии», 1968, № 4, с. 125—136.

УИТМЕН Уолт *WHITMAN Walt (1819—1892)*

1965 Луначарский А. В. Уитмен и демократия.— В кн.: Луначарский А. В. Собр. соч., в 8 тт. М., 1965, т. 5. (Западноевропейские литературы), с. 386—388. Впервые в кн.: Чуковский К. Поэзия грядущей демократии. Уолт Уитмен. Пг., 1918.
Мендельсон М. Жизнь и творчество Уитмена. М., «Наука», 1965. 368 с. Рец.: Филиппов Г.— «Звезда», 1966, № 11, с. 221—222; Гиленсон Б. «Добрый, седой поэт».— «Вопросы лит.», 1967, № 1, с. 215—217.

1966 Чистова И. Тургенев и Уитмен.— «Рус. лит.», 1966, № 2, с. 196—199.
Чуковский К. Мой Уитмен. Очерки о жизни и творчестве. [М., «Прогресс», 1966]. 271 с.

1967 Чуковский К. Тургенев и Уитмен.— «Лит. Россия», 1967, 28 июля, с. 17.
Чуковский К. Привет Уолта Уитмена русскому народу. [С публикацией «Письма к русскому народу»].— «Спутник», 1967, № 6, с. 88—91.

УОРРЕН Роберт Пенн *WARREN Robert Penn (p. 1905)*

1965 Неделин В. [«Flood». N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 1, с. 58—63.

1967 Цурганова Е. [«A Collection of Critical Essays». N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 2, с. 131—134.

ФАРРЕЛЛ Джеймс *FARRELL James (p. 1904)*

1966 Кириченко О. [«The Collected Poems». N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 6, с. 130—131.

ФИЦДЖЕРАЛЬД Френсис Скотт *FITZGERALD Francis Scott (1896—1940)*

1964 Мендельсон М. [«The Letters». N. Y., 1963].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 5, с. 82—84.

1965 Горбунов А. Н. Романы Скотта Фицджеральда 20-х годов.— «Вестн. МГУ». Филол., журналистика, 1965, № 2, с. 21—32.

Горбунов А. Эстетические взгляды Фицджеральда. [Miller J. F Scott Fitzgerald. N. Y., 1964].— «Вопросы лит.», 1965, № 7, с. 226—229.
Ландор М. Дар надежды. [«Великий Гэтсби». М., 1965].— «Нов. мир», 1965, № 10, с. 244—247.
Мендельсон М. «Второе зрение» Скотта Фицджеральда.— «Вопросы лит.», 1965, № 3, с. 102—125.
Старцев А. Горькая судьба Фицджеральда.— «Иностр. лит.», 1965, № 2, с. 172—180.
Старцев А. Скотт Фицджеральд и его роман «Великий Гэтсби».— В кн.: Фицджеральд Ф. С. Великий Гэтсби. М., 1965, с. 5—22.
Урнов Д. [Miller J. F. Scott Fitzgerald. His Art and His Technique. N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 4, с. 57—60.

1966 Фицджеральд С. Возделай свой собственный сад.— «Вопросы лит.», 1966, № 2, с. 182—188.

1967 Колесникова Н. Б. Начало творческого пути Ф. Скотта Фицджеральда.— Роман Ф. Скотта Фицджеральда «Прекрасные и проклятые».— «Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та», 1967, т. 175. Зарубеж. лит., вып. 10, с. 175—194, с. 205—218.

1968 Горбунов А. Н. Романы Скотта Фицджеральда. Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1968, 13 с. (МГУ).

ФОЛКНЕР Уильям *FAULKNER William (1897—1962)*

1964 Гусева Е. [Faulkner J. My Brother Bill. An Affectionate Reminiscence. N. Y., 1963].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 10, с. 89—91.

1965 Палиевский П. В. Путь У. Фолкнера к реализму. М., 1964. 24 с. Под тем же загл. в кн.: Современные проблемы реализма и модернизма. М., 1965, с. 255—275.
Палиевский П. [Thompson L. William Faulkner. An Introduction and Interpretation. N. Y., 1963.— Longley J. L. The Tragic Mask. A Study of Faulkner' Heroes. Chapel Hill, 1963].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 5, с. 79—82.
Старцев А. Трилогия Уильяма Фолкнера.— В кн.: Фолкнер У. Деревушка. М., 1964, с. 5—26.
Фолкнер У. «Постарайтесь превзойти себя».— [Из интервью писателя].— «Вопросы лит.», 1965, № 11, с. 179—188.
Лоусон Дж. Г. О творчестве Фолкнера.— В кн.: Фолкнер У. Особняк. М., 1965, с. 434—446.
Палиевский П. Открытия Уильяма Фолкнера.— «Знамя», 1965, № 3, с. 222—232.

1966 Каули М. У. Фолкнер: «Мне отпущена одна жизнь...».— «Лит. газ.», 1966, 4 авг.
Мотылева Т. О явлениях сложных и неоднородных. Уильям Фолкнер.— В кн.: Мотылева Т. Зарубежный роман сегодня. М., 1966, с. 176—212.
Палиевский П. [Hunt J. W. Art in Theological Tension. N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 2, с. 108—109.
Райт-Ковалева Р. О романе У. Фолкнера «Солдатская награда».— «Дон», 1966, № 6, с. 121—122.

1967 Костяков В. А. В поисках положительного героя.— В кн.: Зарубежные писатели и Октябрь. Саратов, 1967, с. 101—120.
Палиевская Ю. [«Essays, Speeches and Public Letters». N. Y.,

1965].— Nilon Ch. H. Faulkner and the Negro. N. Y., 1965).— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 2, с. 127—131.

1968 Палиевский П. Америка Фолкнера. К переводу «Осквернителя пра ха».— «Иностр. лит.», 1968, № 2, с. 211—214.

ФРОСТ Роберт *FROST Robert (1874—1963)*

1964 Злобин Г. След в памяти. [«Из девяти книг». М., 1963].— «Лит. газ.», 1964, 26 марта.
Ревич А. [«Из девяти книг». М., 1963].— «Юность», 1964, № 7, с. 57.
Сергеев А. [«A Collection of Critical Essays». N. Y., 1962.— Squires R. The Major Themes of Robert Frost. 1963].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 3, с. 98—101.
Сурков А. Поэзия Роберта Фроста.— «Правда», 1964, 14 марта.

1965 Кузнецова В. С. Взаимопроникновение формы и содержания в ранних стихах Роберта Фроста.— «Иностр. филол.» [«Іноземна філологія». Львовск. ун-т], 1965, вып. 2, с. 153—161. Резюме на англ. яз.

1968 Межелайтис Э. Голубоглазая скала.— Сергеев А. О биографии поэта.— В кн.: Фрост Р. Избранная лирика. М., 1968, с. 3—6, с. 46.

ХЕЛЛЕР Джозеф *HELLER Joseph (p. 1925)*

1967 Михалков С. Предисловие.— В кн.: Хеллер Дж. Уловка — 22. М., 1967, с. 5—12.

ХЕЛЛМАН Лилиан *HELLMAN Lillian (p. 1905)*

1966 Дратмэн И. Оборванная нить.— «За рубежом», 1966, 6—12 мая, с. 30.

1967 Грачев И. Послесловие.— В кн.: Хеллман Л. Игрушки на чердаке. М., 1967, с. 100—103.
Орлова Р. «Неприятные» пьесы. [«Игрушки на чердаке». М., 1967].— «Иностр. лит.», 1967, № 4, с. 264—266.

ХЕМИНГУЭЙ Эрнест *HEMINGWAY Ernest (1898—1961)*

1963 Финкельштейн И. Л. Книга рассказов Эрнеста Хемингуэя. «В наше время».— «Уч. зап. Горьковск. пед. ин-та иностр. яз.», 1963, вып. 25, с. 175—199.

1964 Андреев К. Ад и праздники Эрнеста Хемингуэя.— «Лит. газ.», 1964, 29 дек.
Два рассказа.— О жизни и искусстве. [Предисл. ред. к публикациям].— «Дон», 1964, № 7, с. 176, с. 181.
Кашкин И. Испания в рассказах Хемингуэя.— «Иностр. лит.», 1964, № 2, с. 216—226.
Кашкин И. Содержание — форма — содержание.— «Вопросы лит.», 1964, № 1, с. 128—149.
Кухаренко В. А. К вопросу об особенностях языка и стиля Э. Хемингуэя. (На материале первого сборника рассказов). [«In Our Time»].— «Филол. науки», 1964, № 3, с. 76—83.

Левидова И. Молодой Хемингуэй. [«Праздник, который всегда с тобой»].— «Нов. мир», 1964, № 11, с. 263—266.
Мендельсон М. О книге «Праздник, который всегда с тобой».— «Иностр. лит.», 1964, № 7, с. 182—185.
Микоян С. Слово о человеке. [«Праздник, который всегда с тобой»].— «Известия», 1964, 31 окт., Моск. вып.
Нелькен П. В доме Хемингуэя.— «Простор», 1964, № 12, с. 94—95.
Орлова Р. О революции и любви, о жизни и смерти... К выходу романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол».— «Звезда», 1964, № 1, с. 206—213.
Орлова Р. [Singer K. and Sherrod J. Ernest Hemingway. Minneapolis, 1963].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1964, № 3, с. 104—106.
Плешаков Л. Дон Эрнесто остается на Кубе.— «Дон», 1964, № 7, с. 164—166.

Финкельштейн И. Л. О двух шекспировских мотивах в творчестве Хемингуэя.— «Уч. зап. Горьковск. ун-та», 1964, вып. 69. Сер. ист.-филол., с. 84—93.
Сузюмов Е. Здесь жил Хемингуэй.— «Лит. Россия», 1964, 22 мая, с. 16—18.
Хемингуэй Л. Мой брат. Из книги воспоминаний. Пер. с англ.— «Дон», 1964, № 7, с. 167—175.
Хохлов Н. У сына писателя. В домике, где жил Э. Хемингуэй.— «Лит. газ.», 1964, 30 мая.
Школьников С. Там, где жил Хемингуэй.— «Искусство кино», 1964, № 6, с. 77—82.
Эльяшевич А. Человека нельзя победить. (Заметки о творчестве Эрнеста Хемингуэя).— «Вопросы лит.», 1964, № 1, с. 107—127.

1965 Анисимов И. Хемингуэй и наше время.— «Знамя», 1965, № 9, с. 234—245.
Десноес Э. Кубинская революция и музей Хемингуэя. Пер. с испан.— «Дон», 1965, № 9, с. 187—188.
Елистратова А. Майзнер против Хемингуэя.— «Лит. газ», 1965, 4 февр.
Засурский Я. Н. Первоначальный вариант финала романа Эрнеста Хемингуэя «Прощай, оружие!» — «Вестник МГУ», Филол., журналистика, 1965, № 2, с. 77—79.
Каверин В. Читая Хемингуэя.— В кн.: Каверин В. «Здравствуй, брат, писать очень трудно...» Портреты, письма о литературе, воспоминания. М., 1965, с. 137—146.
Кашкин И. А. [Комментарий к публикациям из очерка «Пишет старый газетчик», из книги «Зеленые холмы Африки» и «Люди на войне»].— В кн.: Толстой и зарубежный мир. Кн. I. М., 1965, с. 160—161.
Кенчошвили И. А. Новелла Хемингуэя. Автореф. дисс. канд. филол. наук. Тбилиси, 1965. 21 с. (Тбил. ун-т).
Кондрашов С. Кетчумская история.—«Неделя», 1965, 12—18 сент., с. 10—11.
Кухаренко В. А. «Опасное лето» Э. Хемингуэя. (Стилистич. анализ).— «Иностр. филол.» [«Іноземна філологія». Львовск. ун-т], 1965, вып. 2, с. 147—152. Резюме на англ. яз.
Мачавариани В. Г. Памяти Эрнеста Хемингуэя.— В кн.: Мачавариани В. Г. Вечно зеленеет древо жизни. Тбилиси, 1965, с. 82—83.
Мейер Ч. Хемингуэй и море. Пер. с англ.— «Катера и яхты», 1965, вып. 5, с. 90—92.
Микоян С. Слово о человеке.— В кн.: Хемингуэй Э. Праздник, который всегда с тобой. М., 1965, с. 139—159.
Мэннинг Р. Хемингуэй на Кубе.— «За рубежом», 1965, 17—23 сент. с. 30—31.

Никитин В. В. Трагедия Ричарда Кентуэлла, героя Э. Хемингуэя.— «Уч. зап. Респ. пед. ин-та рус. яз. и лит. М-ва высш. и сред. спец. образования УзССР», 1965, вып. 3, с. 5—27.
Орлова Р. Праздник, и нет ему конца. [«Праздник, который всегда с тобой»].— «Москва», 1965, № 3, с. 208—210.
Привалова Л. Он очень любил охоту...— «Охота и охотничье хозяйство», 1965, № 9, с. 35—37.
Финкельштейн И. В поисках поэтической истины. (Зарубежная критика о Хемингуэе).— «Вопросы лит.», 1965, № 4, с. 146—168.
Хемингуэй Л. Мой брат Эрнест Хемингуэй. Пер. с англ.— «Вокруг света», 1965, № 1, с. 9—14.
Хемингуэй Л. Мой брат — Эрнест Хемингуэй.— «Неделя», 1965, 6—12 июня, с. 17.
Хемингуэй М. [Предисловие к поэмам «О любви»].— «Иностр. лит.», 1965, № 9, с. 222—229.

1966 Боровик Г. Кто скажет, что он мертв? — «Лит. газ», 1966, 12 мая.
Васильева Л. И. Вступление Хемингуэя в литературу.— «Уч. зап. ЛГПИ», 1966, т. 308. Историко-лит. сб., с. 303—326.
Гойтисоло Х. Встречаясь с Хемингуэем. Пер. с испан.— «Иностр. лит.», 1966, № 1, с. 251—253.
Кашкин И. Испания в рассказах Хемингуэя.— В кн.: Современная литература за рубежом. Сб. 2. М., 1966, с. 43—65.
Кашкин И. Эрнест Хемингуэй. Критико-биогр. очерк. М., «Худож. лит.», 1966. 297 с. Рец.: Горбунов А. Хемингуэй — человек и писатель.— «Нов. мир», 1967, № 8, с. 251—254. Мендельсон М.— «Звезда», 1968, № 4, с. 219—220
Кашкин И. А. Хемингуэй.— В кн.: «Прометей», 1966, т. I, с. 72—169.
Маркович М. Я знал Хемингуэя. Пер. с сербохорват.— «Иностр. лит.», 1966, № 8, с. 228—237.
Маянц З. Человек один не может... Эрнест Хемингуэй. Жизнь и творчество. М., «Просвещение», 1966, 310 с. Рец.: Мулярчик А. Монография о Хемингуэе.— «Лит. в школе», 1968, № 1, с. 88.
Орлова Р. [Joung Ph. Ernest Hemingway. A Reconsideration. 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 8, с. 117—121.
От вашего корреспондента Хемингуэя... [Газетные материалы 20-х годов].— «Сов. печать», 1966, № 12, с. 25—28.
Росс Л. Портрет Хемингуэя. Пер. с англ. М., «Правда», 1966. 47 с. Ранее: «Огонек», 1965, №№ 25, 26.
Финкельштейн И. Л. К проблематике рассказов Хемингуэя.— «Уч. зап. Горьк. пед. ин-та иностр. яз.», 1966, вып. 29, с. 138—142.
Хемингуэй Л. Мой брат, Эрнест Хемингуэй.— «Муз. жизнь», 1966, № 1, с. 20—21.
Хемингуэй М. Последние дни Хемингуэя.— «Лит. газ.», 1966, 11 окт.
Хотчнер А. Папа Хемингуэй. [Главы из книги]. Пер. с англ.— «Нева», 1966, № 8, с. 181—197.
Хочнер А. Е. Последние дни Хемингуэя. Пер. с англ.— «Огонек», 1966, № 17, с. 26—27.
Янг Ф. Хотчнер против Хемингуэя. [Hotchner A. E. Papa Hemingway. N. Y., 1966].— «Лит. газ.», 1966, 13 сент.

1967 Боровик Г. А. Ваш корреспондент встретился с Эрнестом Хемингуэем.— Ваш корреспондент встретился с Мэри Хемингуэй.— В кн.: Боровик Г. А. Ваш специальный корреспондент встретился... М., 1967, с. 16—32, с. 33—40.
Засурский Я. От собственного корреспондента Эрнеста Хемингуэя.— «Лит газ.», 1967, 29 ноября, с. 13.

Засурский Я. Так начинался художник... [Вступит. заметка к публикации двух миниатюр писателя].— «Лит. газ.», 1967, 19 апр., с. 13.
Кайли Д. Хемингуэй. Воспоминания старого товарища.— «Лит. Россия», 1967, 17 ноября, с. 21; 24 ноября, с. 21.
Лорие М. Хемингуэй и Кашкин.— «Спутник», 1967, № 8, с. 40—49.
Несколько слов о Хемингуэе.— «Наш современник», 1967, № 1, с. 121—122.
Никитин В. В. Творчество Эрнеста Хемингуэя 50-х годов. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1967. 19 с. (МГУ).
Папоров Ю. Друзья Хемингуэя вспоминают.— «Моск. комсомолец», 1967, 23 марта.
Самарин Р. Эрнест Хемингуэй и его «Старик и море».— В кн.: Hemingway. E. The Old Man and the Sea. М., 1967, с. 5—29.
Симонов К. «Я ставлю на Ипполито». Испанская тема в творчестве Хемингуэя.— «Звезда Востока», 1967, № 3, с. 194—201.
Синюков В. Там, где жил Хемингуэй. Из путевого блокнота.— «Лит. Россия», 1967, 21 апр., с. 22.
Тамарченко Е. К проблеме речевого образа (на материалах произведений Хемингуэя, Толстого, Достоевского).— «Уч. зап. Пермск. ун-та», 1967, № 155. Вопросы изучения рус. лит., 19 — начала 20 веков, с. 27—86.
Финкельштейн И. Л. О романе Хэмингуэя «И восходит солнце».— «Уч. зап. Горьк. пед. ин-та иностр. яз.», 1967, вып. 30, с. 144—152.
Финкельштейн И. Советская критика о Хемингуэе.— «Вопросы лит.», 1967, № 8, с. 174—190.
Хемингуэй Л. Мой брат Эрнест Хемингуэй. [Отрывки из книги]. «Простор», 1967, № 8, с. 72—83; № 9, с. 107—121.
Хемингуэй М. С Хемингуэем в Испании.— «Нева», 1967, № 7, с. 131—135.

1968 Хемингуэй Э. Собр. соч. в 4 тт. М., «Худож. лит.», 1968. Т. 1. [Рассказы.— Очерки.— «Фиеста»]. К. Симонов. Думая о Хемингуэе... с. 5—11; А. Старцев. Молодой Хемингуэй и «потерянное поколение», с. 705—716.— Т. 2. [«Прощай, оружие!» — «Зеленые холмы Африки».— «Иметь и не иметь».] М. Мендельсон. Годы свершений и перелома, с. 657—670.— Т. 3. [«Пятая колонна».— «По ком звонит колокол».— Рассказы.— Очерки.— Речи]. К. Симонов. Испанская тема в творчестве Хемингуэя, с. 5—16.— Т. 4. [«За рекой, в тени деревьев».— «Старик и море».— «Опасное лето».— «Праздник, который всегда с тобой»]. А. Старцев. Книги последних лет.— Краткая летопись жизни и творчества Эрнеста Хемингуэя, с. 527—558.
Хемингуэй о писательском труде.— «Нева», 1968, № 3, с. 187—192.
Грибанов Б. Из наследия Эрнеста Хемингуэя.— «Иностр. лит.», 1968, № 6, с. 232—235.
Соловьев Э. Цвет трагедии (О творчестве Э. Хемингуэя).— «Нов. мир», 1968, № 9, с. 206—235.
Финкельштейн И. Л. Образы революционеров в творчестве Хемингуэя.— «Уч. зап. Горьковск. ун-та», 1968, вып. 93. Сер. филол. Литературные связи и традиции, с. 80—103.
Финкельштейн И. [Montgomery C. Hemingway in Michigan. N. Y., 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1968, № 1, с. 136—137.
Яковлев Е. Скажите: по ком звонил колокол. [О Х. Мамсурове — прототипе героя романа «По ком звонит колокол»].— «Журналист», 1968, № 1, с. 56—61.

ХЕРСИ Джон HERSEY John (p. 1914)

1964 Зверев А. [«The White Lotus». N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит за рубежом», 1965, № 7, с. 44—48.

1967 Зверев А. Правнук доктора Фауста. [«Too Far to Walk», N. Y., 1966].— «Иностр. лит.», 1967, № 7, с. 269—272.
Зверев А. [...«Too Far to Walk.». N. Y., 1966].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1967, № 1, с. 58—66.

1968 Зверев А. [«Under the Eye of the Storm». N. Y., 1967].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1968, № 2, с. 78—81.

ХИЛДРЕТ Ричард HILDRETH Richard (1807—1865)

1965 Устенко Г. А. Проблема реализма в романе Ричарда Хилдрета «Белый раб».— «Иностр. филол.» [«Іноземна філологія». Львовск. ун-т], 1965, вып. 5, с. 125—132. Резюме на англ. яз.
Устенко Г. А. Творчество писателя-реалиста Ричарда Хилдрета. Консп. лекций для студ.-заочн. общенауч. фак. отд-ния иностр. яз. и филол. Одесса, 1965, 35 с.

ХИЛЛ Джо HILL Joe (HOLLSTROM Joseph) (1882—1915)

1964 Стэвис Б. Человек, который никогда не умирал. Записки о Джо Хилле и его времени. [Пер. с англ.]. М., «Мысль», 1964. 143 с. Рец.: Козенко Б.— «Новый мир», 1965, № 4, с. 283.

1965 Гладков Т. Человек по имени Джо Хилл.— «Молодой коммунист», 1965, № 11, с. 106—111.
Стэвис Б. Джо Хилл—певец рабочей Америки. Предисл. и пер. с англ. Б. Завадского.— «Огонек», 1965, № 47, с. 24—26.
Стэвис Б. Джо Хилл — трубадур рабочей Америки. Пер. с англ.— «Октябрь», 1965, № 12, с. 177—191.
Сурков А. Песню нельзя расстрелять.— «Иностр. лит.», 1965, № 11, с. 229—230.
Шилдс А. Песня-набат.— «Комсомольская правда», 1965, 18 ноября.

1966 Спицын Г. Певец своего класса.— «Сов. культура», 1966, 17 ноября.
Сурков А. Песню нельзя расстрелять.— В кн.: Хилл Дж. Песни Джо Хилла. М., 1966, с. 5—11.
Федорова Н. Человек, который никогда не умрет.— «Муз. жизнь», 1966, № 2, с. 22—23.

1967 Гиленсон Б. Непобежденная песня.— «Иностр. лит.», 1967, № 7, с. 263—265.

ХОУЭЛЛС Вильям Дин HOWELLS William Dean (1837—1920)

1965 Гиленсон Б. А. [Комментарий к публикации предисловия У. Хоуэлса к «Севастопольским рассказам»].— В кн.: Толстой и зарубежный мир. Кн. 1. М., 1965, с. 87.

ХЭНСБЕРРИ Лорейн *HASNBERRY Lorraine (1930—1965)*

1965 Банта Л. Изюминка без солнца. О жизни Лорейн Хэнсберри.— «Сов. культура», 1965, 21 сент.

1966 Злобин Г. [The Sign in Sidney Brustein's Window, N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 9—10, с. 99—102.

ХЬЮЗ Ленгстон *HUGHES Langston (1902—1967)*

1964 Беккер М. Предисловие.— В кн.: Хьюз Л. Избранные стихи. М., 1964, с. 7—14.
Лурье С. [«Избранные стихи». М., 1964].— «Звезда», 1964, № 11, с. 222.
Парчевская Б. М. Ленгстон Хьюз. Библиогр. указатель. [Вступит. статья И. М. Левидовой]. М., «Книга», 1964. 91 с. (ВГБИЛ).

1966 Тугушева М. [«Simple's Uncle Sam». N. Y., 1965].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 4, с. 39—41.

1967 Курганцев М. Я всегда был певцом.— «Правда», 1967, 19 марта. Поэт Черной Америки. [Некролог].— «Лит. газ.», 1967, 7 июня, с. 9.

ЧИВЕР Джон *CHEEVER John (p. 1912)*

1964 Чивер Дж. Главное.— писать о жизни.— «Лит. газ.», 1964, 29 окт.

1965 Литвинова Т. Океан Джона Чивера. [«The Brigadier and the Golf Widow». N. Y.— L., 1964].— «Иностр. лит.», 1965, № 2, с. 269—271.

1966 Литвинова Т. Предисловие.— В кн.: Чивер Дж. Ангел на мосту. М., 1966, с. 5—12.

1967 Кузьмина Э. Сухопутные пловцы. [«Ангел на мосту»].—«Нов. мир». 1967, № 3, с. 261—265.

ШЕКЛИ Роберт *SHECKLEY Robert (p. 1928)*

1965 Стругацкий А. и Стругацкий Б. [Предисловие к публикации переводов «Фантастических рассказов»].— «Иностр. лит.», 1965, № 5, с. 168—170.

1966 Кагарлицкий Ю. О Роберте Шекли.— В кн.: Шекли Р. Паломничество на Землю. М., 1966, с. 5—25.

1967 Болдин Д. [«Паломничество на Землю». М., 1966].— «Дон», 1967, № 1, с. 180.
Ревич В. «Все гломы рождаются бесформенными...» [«Паломничество на Землю». М., 1966].— «Иностр. лит.», 1967, № 6, с. 269—271.

ШОУ Ирвин *SHAW Irwin (p. 1913)*

1965 А. Ф. [«The Inhabitants of Venus». N. Y., 1964].— «Соврем. худож. лит. за рубежом», 1965, № 3, с. 63—66.

1966 А. А. [«Love on a Dark Street». N. Y., 1965].— Соврем. худож. лит. за рубежом», 1966, № 2, с. 49—51.
Ващинский В. Янки в мундире [«Молодые львы»].— «Дальний Восток», 1966, № 3, с. 183—185.
Чувиков П. Предисловие.— В кн: Шоу И. Молодые львы. М., 1966, с. 5—14.

Указатель имен и названий *

Аарон Д. 304
Алексеев М. П. 52
Аллен Г. 82, 83, 86, 93, 94, 102, 103, 106
«Одинокий певец» 93
«Уолт Уитмен как человек, поэт и легенда» 82, 93, 103
Аллен У. 276
Аллен Ч. 35
«Марк Твен и совесть» 35
Андерсон Ш. 183, 185, 189, 201, 205
Андерхилл Э. 86, 87, 89
«Мистицизм» 86, 89
Аникст А. А. 39
Анисимов И. И. 6
Апдайк Дж. 289, 296, 300, 301, 303, 305
Аптекер Г. 45, 46
«Некоторые тенденции в идеологической жизни США» 45
Арвин Н. 17, 83, 209, 278, 279
Аристотель 34
Асселино Р. 104, 105
«Если бы Уолт жил сегодня» 105
Аткинсон Б. 233, 245, 251

Бадд Л. Дж. 41, 106, 107, 108, 112, 113, 115, 116, 117, 120, 157, 224
«Марк Твен — социальный философ» 106, 108, 224
Байрон Дж. Г. 29, 208
Балашов П. С. 6
Бальзак О. 198, 222
Баннер Г. 219
Барнс Г. 246
Баррет У. 40
Баулс П. 286
Бегли 246
Бейкер К. 38
Беландза Ф. 108, 115, 116, 117
«Марк Твен» 115
Белинский В. Г. 50, 64, 184
Беллоу С. 289, 290, 291, 294, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 305
Беляев А. А. 6
Бенет С. 100
Бентли Э. 231, 232, 233, 240, 241, 243, 252, 253, 266, 267, 270, 272
Бергсон А. 41
Берк К. 21, 38
Бернстайн У. 295
Берроуз Дж. 303
Бехер И. 84
Бирд Д. 122
Блекмар А. Р. 38
Блоджетт Г. 105
Блотнер И. 298
Блэйр У. 108, 129, 130, 131
«Марк Твен и Гекльберри Финн» 129
Болдуин Дж. 123, 271, 272, 289, 300, 302, 303
Боноски Ф. 287, 291
Борн Р. 5, 11, 14, 15, 42, 138, 158, 160, 162, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 176, 179, 202, 207, 220
«В мире Максима Горького» 170
«Искусство Теодора Драйзера» 169
«История литературного радикала» 167
Боулс П. 296
Брайент В. К. 51, 53, 54, 57, 186
Браун Дж. М. 268
Браун К. А. 163
Браун Л. 288
Браун Ч. Б. 56
Бредстрит А. 55
Бренч Э. М. 108

* Составлен В. А. Либман.

Брехт Б. 234, 243
Брисбейн А. 140, 141
Брукс В. В. 3, 5, 7, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 23, 24, 28, 35, 42, 43, 52, 71, 83, 108, 113, 118, 127, 158, 159—229, 276, 277, 285, 288
«Америка на пороге зрелости» 52, 178, 184, 186, 187, 188, 189; 202
«Боязнь жизненного опыта» 12
«Вино пуритан» 178
«Времена Мелвилла и Уитмена» 182, 209, 210, 211
«Годы уверенности» 182, 204, 217, 218, 219, 221
«Дни феникса» 168, 180, 190, 222
«Из записной книжки писателя» 222
«Из-под тени горы» 223
«Критическое движение в Америке» 178, 188, 189, 190
«Литературная жизнь в Америке» 200
«Мир Вашингтона Ирвинга» 182, 202, 209
«Мир Г. Уэллса» 178
«Мнения Оливера Оллстона» 207, 208, 211
«Мучительное испытание Марка Твена» 20, 35, 113, 163, 169, 171, 179, 190, 193, 194, 195, 197, 210, 216, 224
«Новая Англия, бабье лето» 182, 203
«О современной литературе» 204, 205, 207
«Паломничество Генри Джеймса» 179, 195, 196, 197, 200
«Писатель в Америке» 183, 211, 212, 213, 216, 217, 288
«Расцвет Новой Англии» 182, 203
«Создатели и открыватели» 7, 182, 203, 204, 209, 211, 212, 224
Брукс К. 26, 27, 28, 31, 33, 159, 213, 214, 215, 297, 298
«Как научиться понимать художественную прозу» 31
«Скрытый бог» 213, 214, 215
«Язык парадокса» 26
Брун Х. 236
Брустейн Р. 234, 235, 237, 240, 241, 254, 255, 256, 257, 268, 271, 272
«Пьесы и драматурги современного американского театра» 255
«Театр бунта» 254
Брэдли С. 105
Буллард А. (псевд.— Эдвардс А.) 219
Бьюли М. 63, 64
Бэббит И. 13
Бэкман М. 38
Вальдмейр Дж. 284, 296
Ван Дорен К. 184
Ван Дорен М. 91
Ван О'Коннор У. 300
Ванцетти Б. 222
Вейнман Р. 25
«Новая критика» 25
Вектер Д. 108
Викери Дж. 75, 76
Вордсворт В. 26
Вук Г. 22, 283, 286, 288, 289, 291, 292
Вулф Т. 18, 22, 81, 181, 185, 205, 221, 268, 282, 292

Гардинер Х. 62
Гарднер Р. 249, 250, 263, 264, 265, 267, 272
«Расколотая сцена. Упадок американского театра» 249
Гарленд Х. 69, 194
Гарт Б. 31, 136
Гасснер Дж. 233, 250, 258, 261, 262, 263
Гвинн Ф. 298
Гейсмар М. 3, 42, 47, 183, 227, 228, 277, 280, 281, 283, 285, 288, 298, 302, 303, 304
«Конец натурализма» 280, 281
«Речь идет о страхе» 281
«Современные американские писатели. От бунта к конформизму» 228, 285
Гелбер Дж. 267, 268
Гербер Ф. Л. 139, 142, 143, 144, 145, 147, 148
«Теодор Драйзер» 139
Гербстин Ш. 43
Гилмен Р. 232
Гликсберг Ч. 9, 10, 13, 40, 216
«Американская литературная критика» 9
Глэзгоу Э. 189, 217
Гоголь Н. В. 50, 184
Голд Г. 296
Голд М. 16, 52
Гольдсмит О. 65
Гомер 206
Горький А. М. 14, 141, 169, 170, 171 208
Готорн Н. 7, 51, 53, 62, 65, 73, 76, 77 78, 80, 81, 174, 185, 186, 187, 189 279, 290
Гоу Дж. 244
Гоуар М. 282
Гофман Ф. 275, 296, 298, 302, 304
Гребстин Ш. 148, 155, 156, 157
Грюнвальд А. 281
Гумбольдт Ч. 284

Гупер Дж. 123
Гэллоуэй Д. 296, 301
Гюго В. 222

Дайкинк Э. 59
«Национальное в литературе» 59
Дайс Дж. 291
Де Вото Б. 18, 42, 108, 127, 152, 192, 193, 201, 202, 203, 228, 277
«Америка Марка Твена» 193, 201
«Литературное заблуждение» 18, 277
Дейбни Л. 278
Дейвис Р. 219
Дейчес Д. 8, 26, 27, 103, 215
«Новая критика» 215
Делл Ф. 219
Джеймс Г. 10, 20, 69, 76, 78, 80, 81, 163, 174, 179, 186, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 226, 279
Джеймс У. 7
Джексон Э. М. 233, 265, 266
«Разбитый мир Теннесси Уильямса» 265
Джефферсон Т. 14, 208
Джиллетт У. 12
Джойс Дж. 100, 204
Джонс Г. М. 9, 13, 21, 22, 23, 38, 54
«Справочник по американской литературе и ее фону, начиная с 1890 года» 21
«Теории американской литературы» 22, 23, 54
Джонс Дж. 283, 285, 289
Джоунс Р. Э. 258, 259
Диккенс Ч. 188, 208
Диккинсон Э. 7, 211
Долбье М. 224
Донн Дж. 26
Донской М. 74
Дос Пассос Дж. 167, 179, 185, 206, 222, 281, 294, 295
Достоевский Ф. М. 295
Драйвер Т. 268
Драйден Дж. 28
Драйзер Т. 5, 11, 14, 18, 19, 43, 45, 46, 50, 69, 70, 78, 81, 82, 137—148, 149, 155, 157, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 174, 177, 179, 182, 183, 185, 189, 194, 195, 201, 204, 205, 218, 219, 220, 221, 223, 226, 276, 277, 278, 295
«Великий американский роман» 70, 194
«Два Марка Твена» 194
Дрейфус А. 222
Друри А. 242, 286
Дуглас Л. 286
Дьюи Д. 21

Дюбуа В. Э. 182
Д'Юссо А. 244

Елистратова А. А. 6, 69, 81, 174, 200

Жанна Д'Арк 116

Засурский Я. Н. 6
Зейбл М. 8, 20, 47, 197, 202, 217
«Литературная мысль в Америке» 8
Золотарев Т. 290, 291

Ибсен Г. 223, 234
Индж У. 235, 266, 267
Ирвинг В. 50, 53, 54, 56, 57, 58, 74, 182, 202, 209

Йеркс 144

Камю А. 296
Канлифф М. 53, 286
Капоте Т. 286, 287, 297, 302
Караникас А. 25, 33
«Труженики на ниве мифа» 25
Карнеги 120, 133
Карпентер Ф. 75
Каул А. Н. 77
«Американское видение» 77
Каули М. 8, 17, 19, 21, 34, 42, 75, 176, 227, 228, 277, 280, 282, 284, 285, 286, 287, 298, 305
«Карманный Фолкнер» 282
«Литературная ситуация» 280, 285
«Уютный уголок Бедлама» 286
Кафка Ф. 63
Кашкин И. А. 38
Квинн А. 53
«Литература американского народа» 53
Кейбелл Дж. Б. 174, 219
Кейбл Дж. 136
Кейзин А. 21, 22, 46, 74, 278, 289, 293, 294, 298, 299, 300, 304
«На родной почве» 21, 74
«Психоанализ и современная литературная культура» 289
Кейтер У. 217
Келлер Э. 184
Кенби Г. 279
«Открытое письмо реалистам» 279
Кеннен Дж. 219
Кеплан Дж. 132, 133
«Мистер Клеменс и Марк Твен» 132, 133, 134
Керн А. 139
Керуак Дж. 292, 293, 296
Килленс Дж. 283
Клайн М. 42, 224, 290, 291, 302, 303
«После отчуждения» 42, 302, 303

Кларк Б. 52
Кларк Г. Г. 57
Кларк Л. Г. 58
Кларк Л. М. 41, 84, 85, 96, 106, 113, 157
«Уитменовская концепция американского простого человека» 84
Кларк Э. 234, 247, 248
Клеменс Дж. М. 35
Клермен Г. 47, 228, 232, 234, 236, 238, 239, 241, 242, 247, 248, 252, 259, 260, 261, 267, 269, 270, 272
Ковалев Ю. В. 6, 68
Ковичи П. 125, 126, 127
«Юмор Марка Твена» 125
Кокс Дж. 121, 127
«Марк Твен — судьба юмора» 127
Колдуэлл Э. 281, 288, 302
Коллинс К. 34
Колумб Х. 56
Копит А. 268
Коренева М. М. 5, 45
Костелянец Р. 40
Крейн Р. 32
Крейн С. 69, 163, 201
Крейн Х. 97, 100, 101
Крим С. 294
Кроненбергер Л. 232, 234, 236, 237, 244, 245, 246, 270
Кропоткин П. А. 219
Крэтч Дж. 151
Купер Дж. Ф. 9, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 73, 77, 78, 151, 186, 189, 209, 210
Кьеркегор С. 223

Ларднер Р. 185, 187, 189
Левин П. 287
Ленин В. И. 49, 108
Лерой Г. 27, 44, 46
Ли Х. 302
Линдсей В. 100
Линкольн А. 98, 185
Линн К. 123, 124, 125
«Марк Твен и юго-западный юмор» 123
Липтон Л. 292
Лонг И. Х. 136
«Справочник по Марку Твену» 136
Лонгстрит А. В. 123
Лонгфелло Г. 7, 9, 51, 58, 62, 185, 186
Лондон Дж. 11, 46, 69, 81, 170, 177, 179, 185, 195, 201, 219
«Фома Гордеев» 170
Лоренс Л. 288, 291
Лоуренс Д. Г. 65, 100
«Очерки классической американской литературы» 65
Лоури Р. 283, 284
Лоусон Дж. Г. 46, 176, 232, 257, 258
Лоуэлл Дж. 162, 185, 186, 188, 189
Льюис А. 37, 39, 233, 255, 258, 264
Льюис Р. У. Б. 75, 97
Льюис С. 5, 11, 18, 22, 43, 45, 81, 82, 138, 140, 148—158, 160, 164, 167, 172, 173, 174, 183, 185, 187, 189, 194, 201, 217, 222, 223, 278, 281
Льюисон Л. 34
«Экспрессия в Америке» 34
Лэш К. 44
Люс Г. 18, 279

Майзенер А. 304
Макграт Т. 299
Макдональд Д. 108, 113
«Марк Твен — несентиментальное путешествие» 113
Маккалерс К. 287, 302
Маккарти Дж. 240, 242, 253
Маккарти М. 287, 305
Максвелл Д. 57
Маламуд Б. 289, 298, 300, 301, 303, 305
Малин И. 34, 35
Мальц А. 181, 205, 288, 291
Мамфорд Л. 7, 9, 167, 183, 202, 216, 229
«Золотой день» 7
Маркенд Дж. Ф. 288
Маркс К. 20, 194, 249
Маркс Л. 29, 30, 31, 104, 126, 127
Мастерс Д. 291
Мастерс Э. Л. 174
Маттиссен Ф. О. 5, 7, 16, 17, 42, 51, 83, 87, 139, 158, 182, 202, 210, 225, 226, 227, 228, 278
«Американское возрождение» 87, 225
«Достижения Т. С. Элиота» 225, 226
«Ответственность критика» 226, 227
Мей Г. 69, 70
Мейлер Н. 258, 283, 284, 287, 293, 294, 295, 296, 298
Мейси Дж. 14, 160, 162, 163, 165, 186
«Дух американской литературы» 162, 163, 165
Мелвилл Г. 7, 35, 53, 62, 65, 66, 67, 72, 73, 75, 76, 78, 80, 81, 82, 163, 182, 185, 189, 209, 210, 211, 290
Мендельсон М. О. 5, 6
Менкен Г. 52, 138, 163, 164, 165, 166, 167, 202, 218, 220
«Американский роман» 164, 166
«Американский язык» 52
«Пугало Драйзера» 138
Металиос Г. 22
Миллер А. 32, 45, 233, 234, 236, 237, 240, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 272
Миллер Г. 100, 285

Миллер Джеймс, младший 33, 34, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 99, 100, 103, 106
«Критический путеводитель по «Листьям травы» 33, 34, 86, 90, 91, 92, 101
Миллер Джордан 248, 249
Миллер П. 7, 50, 51
Мильтон Дж. 65, 208
Мор Г. Т. 141
Мор П. 13
Моррис В. 194, 223
Моррис Р. 296, 303
Мотли У. 284
Мулярчик А. С. 5, 45
Мэрс Э. 142
Мэтьюз Б. 69
Мэтьюс К. 57, 58

Найдер Ч. 113
Нексе М. А. 14, 169, 171
Нельсон Б. 233, 262, 263
Нельсон Т. 48
Неупокоева И. Г. 6, 73
Николай I 64
Николюкин А. Н. 5, 6, 81
Нил Дж. 53
Ницше Ф. 102, 163, 289
Норрис Ф. 10, 11, 69, 70, 71, 163, 177, 185, 201, 220, 222
«Ответственность романиста» 10
«Романисты будущего» 70
Норт Дж. 46
Ньюмен У. 250, 251
Нэйтен Дж. Дж. 233, 235, 251, 252
Нэпп С. 52
«Лекции об американской литературе» 52

О'Генри 219
Одетс К. 236, 248
О'Кейси Ш. 243, 254
О'Коннор Ф. 300, 302
Олби Э. 248, 267, 268, 269, 270
Олгрен Н. 280, 292
Олдридж Дж. 277, 284, 285, 287, 298, 305
«Время творить и умерщвлять» 305
Олдси Б. 37, 39
Олкот А. 7
Олсон Е. 32
О'Нил Ю. 160, 185, 189, 204, 236, 248
Оруэлл Дж. 63
О'Хара Дж. 284, 305
Очинклосс Л. 200

Паррингтон В. Л. 5, 7, 11, 14, 18, 19, 22, 42, 52, 57, 83, 118, 121, 127, 151, 153, 154, 158, 160, 162, 166, 172, 173, 174, 175, 176, 186, 219, 220, 224, 225, 227, 228, 277, 278
«Основные течения американской мысли» 11, 14, 18, 22, 52, 151, 153, 172, 173, 174, 175, 179
Паттерсон Л. 271
Патти Ф. Л. 57
Паунд Э. 76, 83, 99, 208, 222
«Национальная культура» 76
Пейдж Дж. 121
Пейн А. 108, 149
Пильняк Б. А. 140
Пирс Р. Х. 105
По Э. 7, 9, 53, 57, 62, 65, 67, 72, 73, 80, 174, 186, 187, 189, 210
Подгорец Н. 290, 293, 294
«Невежественная богема» 293
Полдинг Дж. 53
Поупкин Г. 238
«Пустеющая сцена» 238
Пул Э. 219

Рабле Ф. 222
Рав Ф. 281, 295, 304, 305
Расин Ж. 265
Рексрот К. 276, 292
Ренан Э. 198
Рескин Дж. 188, 194
Риган Р. 129
«Малообещающие герои. Марк Твен и его образы» 129
Рид Дж. 16, 50, 160, 168, 171, 205
Риндж Д. 62, 63
Ричардс А. 25
Ричардсон Дж. 267
Робинсон Э. 223
Роджерс Ф. 127, 133
«Пародийные схемы Марка Твена» 127
Рокфеллеры 120, 133
Роллан Р. 169, 223
Рот Ф. 298
Роу К. Т. 264
Рузвельт Ф. Д. 281
Рурк К. 7, 71, 72
«Корни американской культуры» 71
Руссо Ж.-Ж. 13
Рэнсом Дж. 25, 213
Рэскоу Б. 244

Сад Д.-А.-Ф. де 294
Саймон Дж. 239
Сакко Н. 222
Сакстон А. 288
Самарин Р. М. 6, 172, 174
Сароян У. 236
Сванберг В. 41, 43, 81, 139, 140, 141, 142, 149, 157
Свифт Дж. 129

Сводос Х. 289, 291, 302
Сиверс У. 233
Силлен С. 17, 61, 179, 180, 232, 247, 288
«Мятеж Германа Вука» 288
Симмс В. Г. 58, 59
Синклер Э. 169, 177, 185, 189, 201, 205, 219, 276
Скотт А. 136
«О поэзии Марка Твена» 136
Скотт В. 51, 69
Скотт У. 20, 24, 32, 33, 36, 37
«Пять подходов к литературной критике» 20, 24
Слоун Дж. 184
Слоут Б. 99, 100, 101, 102
«Уитмен и Крейн» 101
«Уитменовская традиция» 99
Смит Б. 182
Смит Г. Н. 22, 23, 108, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 129
«Марк Твен, развитие одного писателя» 117, 120
«Образы Ганнибала в творчестве Марка Твена» 117
«Притча Марка Твена о прогрессе — политические и экономические идеи в «Янки из Коннектикута» 120, 121, 122
Смит Дж. 55
Смит С. 53
Спендер Ст. 289
Спилейн М. 295
Спиллер Р. Э. 7, 75, 166, 185, 186
«Новое открытие Америки литературной критикой» 185
«Пора урожая» 166
Спингарн Дж. 13, 162
«Новая критика» 13
Ставру С. Н. 102, 103
«Уитмен и Ницше» 102
Стайнер Дж. 276
Стайрон В. 280, 289, 296, 300, 301, 302, 305
Стейн В. 75
Стейн Г. 72, 222
Стейнбек Дж. 81, 181, 185, 189, 205, 221, 281, 283, 288, 292, 293, 297, 299, 300, 301
Стендаль 295
Стивенсон Д. 279
Стивенсон Р. Л. 199
Стоу Г. Б. 51, 162
Стоун А., младший 127, 128, 129
«Невинный взгляд. Детство в воображении Марка Твена» 127
Стэдмен Э. 10
Стэффорд Дж. 58
Стюарт Р. 214
«Американская литература и христианская доктрина» 214
Сучков Б. Л. 36
Сэлинджер Дж. Д. 285, 289, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 305
Сэломон Р. 108, 109, 110, 111, 112, 117
«Твен и облик истории» 108, 110
Сэндберг К. 83, 100, 160, 185, 189, 205

Таки Дж. 131
«Марк Твен и маленький сатана» 131
Таубмен Г. 232, 242, 254, 257
Твен М. 5, 10, 11, 20, 22, 29, 30, 31, 32, 35, 37, 45, 47, 50, 56, 68, 69, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 105—137, 138, 139, 149, 158, 162, 163, 168, 169, 171, 174, 175, 177, 178, 179, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 199, 200, 201, 202, 210, 211, 216, 224
«Добавочные литературные грехи Купера» 68
«Литературные грехи Фенимора Купера» 68
Тейлор М. 55
«История американской литературы» 55
Тейт А. 26, 27, 33, 298
Теккерей В. 198
Тёрбер Дж. 240
Толстой Л. Н. 48, 169, 170, 194, 199, 219
Томас Д. 100
Торо Г. Д. 7, 61, 62, 75, 78, 80, 81, 102, 162, 168, 186, 189, 204
Торп Т. 123
Траубелл Г. 83
Триллинг Л. 18, 19, 29, 30, 31, 34, 42, 72, 73, 126, 139, 145, 277, 278, 285, 304
«Действительность Америки» 18
«Либеральное воображение» 72
Тургенев И. С. 169, 170, 198
Тьедер М. 139, 142
«Теодор Драйзер, новый взгляд на него» 139
Тэйлор Г. 260
Тэн И. 20, 23, 108

Уебб Х. 292, 293
«Обособленные миры Джека Керуака» 293
Уеллек Р. 9, 10, 15, 20, 24, 33, 34, 35, 38, 41, 159, 166
«История новой критики» 10
«Концепции критики» 15, 41, 159
Уиггинс Р. 113, 114, 125
«Марк Твен — «джеклеговый» романист» 113
Уигер С. 98
«Осознание смерти Уитменом» 98

Уилз Дж. 237, 239, 245, 253, 260, 261, 266
Уилрайт Ф. 74
Уилсон С. 22, 288, 291
Уилсон Э. 19, 20, 21, 34, 274, 282, 289
«Историческая интерпретация литературы» 20, 274
«Рана и лук» 20
Уильямс Т. 236, 239, 245, 247, 248, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267
Уильямс У. К. 83, 100
Уитмен У. 5, 7, 9, 10, 19, 23, 25, 33, 34, 35, 39, 40, 43, 45, 47, 50, 51, 56, 60, 61, 62, 66, 67, 76, 80, 81, 82—105, 106, 135, 138, 139, 158, 162, 168, 174, 175, 177, 182, 185, 186, 187, 188, 189, 206, 209, 210, 211, 223, 225
«Американская национальная литература» 9, 67
«Демократические дали» 9, 66, 67, 90, 95, 97, 188
«Независимая американская литература» 66
Уитьер Дж. Г. 130, 162
Уордсворт Г. 9
Уорнер Ч. Д. 107, 121
Уоррен Р. П. 31, 32, 278, 282
«Как научиться понимать художественную прозу» 31
«Поэзия чистая и нечистая» 32
Уортон Э. 78, 163, 200, 218, 219, 220, 221
Уоттс Р. 245
Уэллс Г. 178, 223
Уэллуорт Дж. 269, 270
«Театр протеста и парадокса» 269

Фарелл Дж. 206
Фассел П. 97
Фату П. 136, 137
«Марк Твен в Вирджиния-сити» 136
«Марк Твен, как лектор» 136
Фернесс К. Дж. 83, 93
Фидельсон Ч. 38
«Символизм и американская литература» 38
Фидлер Л. 35, 37, 39, 40, 64, 65, 77, 84, 96, 97, 99, 283, 299, 303, 304, 305
«В ожидании конца» 305
«Любовь и смерть в американском романе» 303
Филлер Л. 171, 172
Финкелстайн С. 39, 40, 46, 78, 232, 234, 235, 243, 257, 258, 269, 270, 300, 301
«Реализм в искусстве» 78
«Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе» 39, 40, 78, 258, 270
Фицджеральд Ф. С. 20, 81, 174, 189, 205
Флобер Г. 20
Фолкнер У. 22, 31, 34, 45, 76, 81, 82, 185, 189, 206, 213, 214, 215, 281, 282, 283, 286, 289, 295, 300, 301
Фонер Ф. 46, 106, 135, 136
«Марк Твен — социальный критик» 106, 135, 136
Фонтероуз Дж. 299
Фрай Н. 74
Франс А. 222
Фредерик Г. 163, 195
Фрейд З. 27, 34, 35, 37, 38, 93, 158, 216, 249, 267
Френо Ф. 50, 53, 54, 55, 56, 57, 65, 67, 82, 174, 175
Френч Б. М. 134, 135, 224
«Марк Твен и «Позолоченный век» 134, 135, 224
Френч У. 297
Фримен Дж. 16, 17
Фрост Р. 57, 179, 189, 206
Фрэнк У. 179
Фуллер Г. 179, 194
Фуллер М. 61
Фуллер Э. 295

Хайлмен Р. 25
Хайнс С. 99
Халлек Ф. 53
Хамболдт Ч. 17
Харлан Дж. 135
Харланд Г. 219
Харнсбергер К. 127, 128
«Взгляды Марка Твена на религию» 127
Харрис Дж. 123
Хассан И. 41, 296, 297, 302
«Радикальная невинность» 41
Хеллер Дж. 303
Хемингуэй Э. 16, 18, 20, 32, 37, 38, 56, 76, 81, 82, 160, 181, 183, 185, 189, 204, 205, 213, 214, 220, 221, 281, 282
Херси Дж. 283
Херст 140
Хикс Г. 16, 17, 27, 271, 300, 305
«Великая традиция» 16, 17
Хили Р. 284
Хиндус М. 83
«Листья травы» сто лет спустя» 83
Хоган Р. 233, 255, 256
Хойт У. 301
Холлоуэй Э. 83, 104, 209
«Свободное и одинокое сердце» 104
Холман С. Х. 36
Холмс О. 60
Хоу И. 17, 44
Хоуи Э. 163

Хоули К. 288
Хоуэллс В. Д. 9, 10, 11, 69, 78, 81, 108, 121, 122, 163, 172, 184, 185, 196, 199 200, 206
Храпченко М. Б. 34
Хьюз Г. 235
Хьюз Л. 100
Хьюз Х. 253
Хьюм Т. 28, 215
Хьюнекер Дж. Г. 12, 13, 161, 164
«Великий американский роман» 12
Хэнсберри Л. 270, 271, 272

Чаефский П. 241
Чари В. К. 87, 102, 103, 104
«Уитмен и свет ведантского мистицизма» 87, 102
Чейс Р. 35, 36, 37, 39, 66, 74, 76, 86, 94, 95, 96, 97, 98, 101
«Жажда мифа» 36
«Пересмотренный взгляд на Уолта Уитмена» 86
«Уолт Уитмен» 86, 94
Чемберлен Дж. 279
Чехов А. П. 31, 169, 234
Чивер Дж. 297, 305
Чэпмен Дж. 234, 235, 246, 270

Шапиро К. 99, 100
Шапиро Ч. 139, 141, 146, 147, 148, 278
«Теодор Драйзер, наш возмущенный патриот» 139
Шекспир В. 73, 208, 249, 265, 266
Шелли П. Б. 13, 217
Шервуд Р. 256
Шерман С. 138
«Варварский натурализм мистера Драйзера» 138
Шорер М. 27, 41, 81, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157
«Синклер Льюис — жизнь одного американца» 149, 151, 152, 153
«Синклер Льюис и метод полуправд» 152
Шоу Б. 223
Шоу И. 236, 283
Шнейдер И. 247, 283

Элиот Т. С. 28, 29, 30, 31, 36, 83, 99, 100, 101, 126, 204, 208, 209, 213, 215, 216, 217, 218, 222, 225, 226, 227
«Традиция и индивидуальный талант» 28
Эллисон Р. 296, 303
Эмерсон Р. У. 7, 10, 51, 60, 61, 67, 78, 80, 162, 185, 186, 187, 188, 189
«Доверие к себе» 60
Эпстейн Т. 241

Юнг К. 27, 35, 38, 83
Юнг Ф. 37, 48, 74
«Выпавший из своего времени — мифический Рип Ван Винкль» 74
Якобсон Р. 4, 32, 34
Ясперс К. 41

Содержание

ОТ РЕДАКЦИИ 3

М. О. Мендельсон.

АМЕРИКАНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ XX ВЕКА И ВОПРОСЫ ТВОРЧЕСТВА ПИСАТЕЛЕЙ США 7

А. Н. Николюкин.

СПОРЫ О НАЦИОНАЛЬНОМ ХАРАКТЕРЕ ЛИТЕРАТУРЫ США 49

М. О. Мендельсон.

БОРЬБА ВОКРУГ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 80

М. О. Мендельсон.

ВАН ВИК БРУКС И ДЕМОКРАТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ АМЕРИКАНСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ 159

М. М. Корнеева.

АМЕРИКАНСКАЯ КРИТИКА О ПОСЛЕВОЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ США 230

А. С. Мулярчик.

ПУТИ РАЗВИТИЯ ПОСЛЕВОЕННОГО АМЕРИКАНСКОГО РОМАНА В ОСВЕЩЕНИИ КРИТИКИ США 274

В. А. Либман.

БИБЛИОГРАФИЯ: КРИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ ПО ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ США 306

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ 344

292895

Библиотека УГПИ РСФ. Ижевск

Современное литературоведение США

Утверждено к печати
Институтом мировой литературы им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редактор издательства *В. И. Рымарева*
Художник *А. А. Кущенко*
Технический редактор *Т. А. Прусакова*

Сдано в набор 17/X 1968. Подписано к печати 28/I 1969 г.
Формат 60×90¹/₁₆. Бумага № 2. Усл. печ. л. 22. Уч.-изд. л. 23,2
Тираж 3700 экз. А-06004. Тип. зак. № 5361.

Цена 1 р. 58 к.

Издательство «Наука». Москва К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука».
Москва Г-99, Шубинский пер., 10

I.p. 68.k.