

8И

P69

Романтические
традиции
американской
литературы
XIX века
и
современность

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

В книге рассматриваются проблемы, связанные с историей американского романтизма и влиянием романтической традиции на развитие литературы США. Анализируются поэзия и проза, а также философские концепции, лежащие в основе американского романтизма. Отдельные главы посвящены творчеству Эмерсона, Готорна, Эмили Дикинсон, Генри Джеймса.

Редакционная коллегия:

Я. Н. Засурский (ответственный редактор),
А. М. Зверев, Т. Л. Морозова

Введение

Взаимодействие американской литературы XIX в. и современности тесно связано прежде всего с традициями американского романтизма, который пережил свое рождение, становление и расцвет в первые шесть десятилетий XIX в., наложив неизгладимый отпечаток как на формирование национальной американской прозы и поэзии, так и на развитие традиций реализма, в последней трети XIX в. завоевывавшего все более прочные позиции и завершившего процесс становления национальной американской прозы и поэзии.

Под этим углом зрения в специальном разделе, написанном Т. Л. Морозовой, рассматривается сложное взаимодействие и борьба литературных школ и направлений на протяжении XIX в., причем особое внимание уделено значению романтических традиций литературы США XIX в. для становления и развития реализма в творчестве Марка Твена и Уолта Уитмена.

Следующий раздел книги посвящен проблемам теории американского романтизма, он открывается работами Ю. В. Ковалева и Г. В. Аникина, в которых говорится о различных аспектах становления, развития и типологии американского романтизма.

Затем рассматриваются основные проблемы художественного творчества американских романтиков. О. М. Кириченко прослеживает становление романтизма в поэзии США первой половины XIX в.; Т. Л. Морозова анализирует взгляды Ральфа Уолдо Эмерсона и значение выдвинутых им принципов для понимания этики и эстетики, мироощущения и мировосприятия американских романтиков, а также для сегодняшнего литературного процесса в США; М. М. Коренева, раскрывая художественный мир Натаниэля Готорна, выявляет специфику поэтики американской романтической прозы и ее воздействие на современный американский роман; наконец, А. М. Зверев за-

вершает этот раздел работой, где раскрывается связь романтизма и современности на материале творчества Германа Мелвилла и его литературной судьбы.

Заключительный раздел книги посвящен последней трети XIX в. — в нем рассматривается взаимоотношение позднего романтизма и реализма на материале творчества Эмили Дикинсон, которой посвящена работа А. М. Зверева, а также на материале художественного мира Генри Джеймса в работе Т. Л. Морозовой. Анализ творчества Э. Дикинсон и Г. Джеймса позволяет глубже выявить значение романтических традиций американской литературы XIX в. для современного литературного процесса.

Романтизм стал важнейшим этапом становления и развития национальной американской литературы, выявив характерные особенности американского литературного процесса, которые сохранили значение и по сей день. Воинственное неприятие феодально-монархических порядков и утверждение в противовес им свободы личности, индивидуализма, «американской мечты» свойственные произведениям романтиков и затрагивают творчество многих современных писателей США, даже тех, кто отвергает «американскую мечту» или видит, что иллюзии, порожденные «американской мечтой», порождают «американскую трагедию», ибо, раскрывая суть «американской трагедии», многие из писателей США XX в. отвергают американскую действительность эпохи государственно-монополистического капитализма как не соответствующую истинным американским идеалам.

И здесь речь идет не только о живучести буржуазно-демократических иллюзий в Америке, но и о специфике развития культуры, идеологии и литературы в Соединенных Штатах Америки, где иллюзии о возможности достижения личной свободы имели под собой долгое время реальную почву, пока существовала возможность получить земли, двигаясь на Запад. Выявлению классовых конфликтов мешал также постоянный приток иммигрантов. А после того как свободные земли были заняты и сократился приток иммигрантов, названные факторы перестали действовать, а острота классовых конфликтов достигла критической точки и обнажила истинное классовое расслоение американского общества: субъективное осознание объективных закономерностей развития американского общества, американского капитализма, американского империализма отставало от объективных про-

цессов развития действительности, что объясняет столь долгое существование подобного рода иллюзий.

Все это содействовало и особой живучести романтического мироощущения и романтической традиции в американской литературе. Вера в силы и мужество человека, который может противостоять природе и социальной несправедливости, способствуя продолжению романтической линии в американской литературе через творчество Уитмена, Лондона, Хемингуэя, получила особое развитие в искусстве, вдохновляющемся социалистическими идеалами.

Взаимодействие развития американского романтизма с процессами развития американского общества в XIX в., до сих пор не получившее полного освещения в нашем литературоведении, привлекает особое внимание авторов данной монографии. Американский романтизм рассматривается в контексте истории американской литературы как развивающаяся система, при этом выявляются особенности основных его этапов и богатство школ внутри романтического направления и анализируется взаимодействие американского романтизма с европейским романтизмом, прежде всего с английским. Работы, посвященные ранней американской поэзии, творчеству Р. У. Эмерсона, Н. Готорна, Г. Мелвилла, Э. Дикинсона, Г. Джеймса, не ограничиваются анализом только творчества тех авторов, которым они посвящены: эти работы рассматривают важные аспекты развития литературного процесса в США — становление романтизма в поэзии, проблему индивидуализма в американской общественной и духовной жизни XIX в., место аллегории и символики в эстетике романтизма, соединение романтизма с изображением американской повседневности, взаимодействие реализма и романтизма, проблемы раскрытия острых социальных конфликтов в творчестве романтиков, судьбы позднего романтизма.

Таким образом, авторы настоящей книги стремились создать широкую и многообразную картину развития американской литературы в XIX в. и открыть новые возможности для понимания места американского романтизма в истории литературы США не только первой, но и второй половины XIX в., а также путей становления реализма.

В эпоху романтизма в Соединенных Штатах Америки получила распространение новая тенденция в художественном творчестве, связанная с развитием журналистики и стихии народного творчества в районах вновь осваивае-

мых земель на Западе, на так называемом фронтире. Если литература романтизма расцветала в уже обжитых центрах восточного побережья Соединенных Штатов, в районах, которые теперь относятся к «восточному истеблишменту», то к западу от этих культурных центров Новой Англии, Нью-Йорка, Филадельфии, южных штатов происходило становление нового типа литературного творчества, связанного с устными историями, прибаутками и анекдотами, с творчеством бродячих журналистов и издателей газет. Там, в среде охотников и лесорубов, лоцманов и ковбоев, золотоискателей и рудокопов рождался новый тип литератора — рассказчика, чтеца, близкого сердцам и душам, чаяниям и интересам того самого американца, который пробивался сквозь чащу лесов и кручи гор, пересекая реки и каньоны, вступая в единоборство с природой. Не обладая ученостью представителей восточных центров американской культуры, эти люди тем не менее умели читать, они, однако, не читали книг американских мастеров романтической школы.

В известном смысле судьба американских романтиков была парадоксальной. Их читали на Востоке Америки и в Европе. Их не читали на Западе Америки. И с ростом и развитием литературного самосознания фронтира, который создал свою собственную систему метафор и образов, тот самый американский фольклорный фон, из которого выросли Брет Гарт и Марк Твен, все четче обнажалось наличие двух художественных тенденций в Америке в рамках демократической культуры. К одной тенденции, бесспорно, относится творчество крупнейших представителей американского романтизма — представителей культуры образованного и ученого Востока, к другой — демократическая, плебейская, народная культура Запада Америки.

Демократизм романтиков выявлялся в их высоких идеалах, в их неприятии мира чистогана, стяжательства, буржуазного преуспевания и пуританского чванства, в утверждении идеалов свободной личности, отвергающей европейские монархо-феодальные порядки. Демократизм литературы фронтира был органически связан с развитием народного движения, пытавшегося утверждать демократические идеалы свободного труда.

Народная стихия затопила в конце концов романтическую книжную Америку и с середины 60-х годов стала оттеснять на второй план представителей ученой, книж-

ной традиции, к которой принадлежали американские романтики. С этим отчасти связано непризнание современниками и гениального романа-апофея Г. Мелвилла «Моби Дик». Главные творческие достижения демократического движения воплощены в гении М. Твена и У. Уитмена, именно они дали новые направления развитию американской литературы.

Конфликт книжной и народной традиции воплотился в споре Твена с представителями бостонской школы (перед ученостью которой он преклонялся, но не мог согласиться с ее творческими принципами) и в его же споре с романтиками.

Конечно, в творчестве Твена и Уитмена многое близко романтикам по мироощущению, по мировосприятию, но главное, что их разделяет, это социальное отличие. Они не только люди другой среды — с ними впервые в литературу США пришел не проповедник и не сын проповедника, не чиновник и не сын чиновника, а лодман и лесоруб; творчество их обращено к несколько иной и более широкой аудитории — к лодманам и лесорубам, золотоискателям и механикам. Демократический накал поэзии Уитмена и раннего творчества Твена отражает серьезные изменения в американской литературе.

Величие Твена и Уитмена состояло, кроме всего прочего, и в том, что они соединили в своем творчестве стихию устной американской литературной традиции со стихией книжной. И как бы ни отрицал своего родства с романтиками Марк Твен, именно он сплавил воедино две линии в американской литературе, создав новую основу для развития национального литературного языка, той особой американской метафоричности, которой глубоко передается американский национальный характер.

Внешне далекий от Твена Уитмен по-своему воспринял стихию устной народной речи. Стихия речи проповедников, выступавших против рабства и господства богачей, стихия устной демократической проповеди заставила Уитмена демократизировать поэзию, противопоставив себя традициям, которые были связаны с поэзией традиционных рифм и ритмов и традиционных образов, объединявших американскую и английскую поэзию.

Уитмен, конечно же, опирался на творчество романтиков и в самом его космическом видении мира отражены элементы романтического мироощущения, но эстетика, метафора Уитмена чужды романтической интуитивности,

его метафора при всей космичности заземлена, а романтическая экзальтированность Уитмена еще больше подчеркивает его стремление сблизить литературу с действительностью, поэтизировать мир. Эта тенденция проявляется у Уитмена, в частности, в использовании такого приема, как поэтические «каталоги».

Некоторые исследователи пытались представить метод Уитмена как некий демократический метод в поэзии. Но многим причинам с таким определением невозможно согласиться, хотя в нем и отражено одно очень важное обстоятельство, не имеющее, однако, отношения к творческому методу, а именно то, что и Уитмен, и Твен демократизировали американскую литературу и стали певцами свобододолюбивого, не принимающего оковы феодализма и монархизма американца, того самого американца, который восстал против рабовладельческих порядков на Юге и сыграл решающую роль в уничтожении южной аристократии, южной конфедерации, в ликвидации рабства негров.

Очень скоро после победы Севера в Гражданской войне и Уитмен, и Твен убедились в том, что идеалы свободной Америки механиков и фермеров, восторжествовавшие на поле боя с Америкой плантаторов, оказались бессильными перед неумолимыми законами развития капиталистического общества, которые с катастрофической быстротой ввергали Америку в эру «позолоченного века». Столкновение высоких идеалов У. Уитмена и М. Твена с буржуазной повседневностью быстро развеяло иллюзии о возможности торжества свободы в условиях Америки, сделало их поэтические взгляды острее и резче, открыло магистральную дорогу развитию реалистической прозы и поэзии.

Конечно, бурный поток демократической литературы, который оттеснил романтиков, принес литературе не только завоевания, но и некоторые потери (о трагической судьбе Мелвилла в связи с этим шла уже речь). К числу издержек следует отнести и определенную недооценку творчества романтиков тем же Твеном, пожалуй, и Уитменом, недооценку, впрочем, вполне понятную и характерную для истории литературного процесса, для истории смены поколений и направлений.

Более существенные потери принесло развитие псевдодемократической коммерческой литературы, воплощением которой стало творчество Горацио Эджера — певца американского успеха.

Значимость романтического наследия американской литературы, поблекшая во второй половине XIX в., вновь выявилась в полной мере в 20-е годы XX в. в эпоху общего кризиса капитализма, когда осознание трагизма американской жизни достигло накала «Американской трагедии» Драйзера и заставило вновь вспомнить о трагическом видении Мелвилла и Готорна. Историческая справедливость восторжествовала, забытый современниками Мелвилл занял почетное место в истории американской литературы рядом с Марком Твеном, Эмили Дикинсон — рядом с Уолтом Уитменом.

Не все современники Твена и Уитмена были удовлетворены характером демократизации американского общества. Уже тогда, в XIX в., позицию крайнего неприятия буржуазной, мещанской Америки занял Генри Джеймс, отказавшийся жить в Америке и переселившийся в Европу. Ему свойствен трезвый взгляд на действительность, трезвое реалистическое видение мира и язвительное неприятие мира американского буржуа, ему претил буржуазный демократизм Америки.

Пути становления реализма в американской литературе сложны и многоплановы. Реализм рождался из столкновения веры в американские идеалы с пошлыми и безнравственными реалиями повседневной жизни, из неприятия буржуазной американской действительности и разочарования в американских идеалах. В первом случае Твен, оставаясь американцем, веря в Америку, обличал «Соединенные Линчующие Штаты», с горечью расставаясь со своими иллюзиями. Во втором случае Генри Джеймс видел Америку из Европы, трезво анализировал американца как новое «общественное животное», не принимая американского демократизма. Это привело его впоследствии к крайностям, но и на этой сложной и противоречивой основе он сумел найти пути реального постижения американской действительности.

Наследие американской литературы XIX в. помогает видеть перспективу развития литературы США и многие особенности литературного процесса, в том числе и развития реализма в американской литературе XX в.

Т. Л. Морозова

Литература США XIX века: основные тенденции развития

Развитие американской литературы в XIX столетии, когда был заложен фундамент ее национального своеобразия, отличалось рядом важных особенностей, сохранивших свое значение вплоть до настоящего времени. Эти особенности во многом связаны с историей американского романтизма.

Романтизм сыграл в литературе США особую роль: он впервые принес ей международное признание, благодаря которому она заняла свое место среди ведущих литератур мира.

В раннеколонизальный период и в эпоху Просвещения значение американской литературы ограничивалось в общем пределами США. Американские писатели часто шли в своем творчестве вслед за писателями Европы, в первую очередь Англии, но сами не оказывали влияния на ход литературного развития в других странах. Переворот совершили романтики: начиная с Ирвинга, Купера, Эдгара По, литература США превратилась в активно действующий фактор мирового художественного процесса.

Столь резкий перелом смог совершиться прежде всего потому, что в результате победоносной Войны за независимость (1775—1783) приблизился к своему завершению длительный процесс формирования американской нации. В начале колонизации континента вопрос о появлении на нем нового народа даже не ставился. Переселенцы, впервые ступавшие на берега Нового Света, в течение нескольких поколений сохраняли национальное самосознание тех народов, к которым они изначально принадлежали. Появление на карте таких названий, как Новая Голландия, Новая Шотландия, Новая Англия, Новый Амстердам, Новый Плимут, Новый Орлеан, говорит само за себя. Иммигранты из Европы закрепляли таким способом свою связь с родиной, оставленной за океаном.

Потребовался долгий путь исторического развития, прежде чем в сознании переселенцев смогла появиться

идея их принадлежности к новой нации, объединившей в одно целое англичан, голландцев, французов, немцев и т. д. Прошло также немало времени, пока жители отдельных колоний, таких, как Род-Айленд, Нью-Гемпшир, Мэриленд и т. д. (каждая из них имела свою дату возникновения, свою историю, свои этнические и религиозные особенности и традиции), избавились от чувства региональной обособленности. Даже в период Войны за независимость ощущение национального единства среди американцев было далеко не всеобщим. Джон Адамс, например, называл свой штат Массачусетс «наша страна», а его представителей в общеамериканском конгрессе — «наше посольство».

Тем не менее процесс национальной консолидации неуклонно развивался. Накапуне революции, выступая на первом Континентальном конгрессе в 1774 г., Патрик Генри заявил: «Различия между виргинцами, пенсильванцами, жителями Нью-Йорка и Новой Англии более не существует. Я теперь не виргинец, а американец».

Война с метрополией, резко обострившая антибританские настроения, способствовала не только объединению штатов в единый союз, но и стремлению американцев во всем противопоставить себя англичанам, с которыми они когда-то в значительной части полностью отождествляли население колоний. И если вначале это стремление с наибольшей активностью проявлялось в области политики, то с течением времени оно захватило также сферу культуры.

Один из ведущих американских критиков середины прошлого века — Э. Дайкинн следующим образом охарактеризовал литературную ситуацию, доставшуюся американцам в наследство от их колониального прошлого. Колонисты, по его словам, «любили свою прародину и были готовы подчиняться ее законной власти над собою и своим имуществом. Они были англичанами, а английская литература составляла общее наследие всех англичан, куда бы ни забросила их судьба. Они говорили на английском языке, были глубоко проникнуты английскими вкусами и предубеждениями и не признавали более высоких образцов, чем английские... Подчинившись английскому литературному превосходству, мы примирились с ученичеством вместо того, чтобы стараться стать мастерами в литературном ремесле»¹. Действительно, ни в XVIII, ни тем

¹ Эстетика американского романтизма. М., 1977, с. 372—373.

более в XVII в. американская литература не могла еще обрести ярко выраженного национального характера. Однако она неизменно шла по направлению к этой цели, по крупицам накапливая черты растущего национального своеобразия народа. В XIX в. в этом процессе произошел качественный скачок: писатели выступили дружной когортой как выразители молодого, только что сложившегося национального самосознания и своим творчеством внесли значительный вклад в ход его дальнейшего роста и становления. Борьба за создание национальной, подлинно американской литературы стала одним из стержневых моментов всей духовной жизни страны.

Традицию углубленного интереса к проблемам национального самосознания унаследовала от романтизма вся последующая американская литература. Не только на протяжении всего прошедшего, но и в течение всего нынешнего столетия она продолжала и продолжает вести «поиски Америки»: стремится уяснить историческую роль своего народа среди других народов, определить сущность и основные особенности его национального характера (в этой связи можно назвать имена Уитмена, Твена, Джеймса, Э. Уортон, У. Кэсер, Т. Вулфа, Т. Уайлдера и множества других писателей).

Романтизм господствовал в США очень долго. Он оставался ведущим художественным методом вплоть до завершения Гражданской войны между Севером и Югом в 1865 г. С ним связаны наивысшие достижения крупнейших писателей той поры: Ирвинга, Купера, Эмерсона, Торо, Эдгара По, Готорна, Мелвилла, Уитмена и др. Рядом с романтиками появляются в ту пору и первые реалисты, однако все они относятся к числу второстепенных авторов. Это зачинатели областнической литературы и первые американские юмористы, предшественники Твена: О. Лонгстрит, Дж. Болдуин, Дж. Феникс, А. Уорд, П. Нэсби и др. Реализм в те годы не смог выдвинуть крупных фигур, добиться больших художественных достижений. Показателен пример Бичер-Стоу: проникнутая романтическим пафосом «Хижина дяди Тома» (1852), при всех своих несовершенствах — наивности, сентиментальности, назидательности, мелодраматизме, — прославила писательницу на весь мир; попытки же реалистического жанрового повествования, выполненные в духе школы местного колорита («Мэйфлауэр, или Очерки нравов и характеров потомков пилигримов», 1843; «Жемчужина с острова Опп», 1862;

«Олдтаунские старожилы», 1869), остались при всех своих достижениях фактом литературной истории. Ни художественным, ни общественным событием ни одно из этих произведений не стало.

Определенные позиции американский романтизм продолжал сохранять и в последние десятилетия XIX в. Хотя лучшее из созданного большинством выдающихся романтиков было уже позади, многие из них продолжали плодотворно работать и в послевоенные годы. Так, например, Эмерсон написал такие значительные произведения, как «Общество и одиночество» (1870), «Литература и общественные задачи» (1875) и др. Из-под пера Лоуэлла вышли вторая серия «Записок Биглоу» (1867), «Собор» (1870). «Среди моих книг» (1876), «Демократия и другие обращения» (1887) и т. д. Мелвилл создал поэму «Кларел» (1876), опубликовал в 1888 и 1891 гг. два сборника стихов, повесть «Билли Бад», которую закончил незадолго до смерти — в 1891 г. Разительным примером продолжительности влияния романтической эстетики в США явилось творчество Эмили Дикинсон.

Сравнивая литературное развитие США и Европы, мы убеждаемся, что в Америке процесс смены направлений протекал замедленно. Хотя в Европе романтизм, как и в США, не сходил со сцены в течение всего XIX в. (достаточно вспомнить Гюго, де Костера, Джованьоли, Вазова, Войнич), он гораздо раньше, чем в Америке, утратил главенствующие позиции. Формирование пришедшего ему на смену реалистического метода началось в Европе примерно на полстолетие раньше, чем в США. Уже в 1830-е годы были созданы такие образцы реалистического искусства, как «Красное и черное», «Пармская обитель», «Отец Горио», «Эжени Гранде», «Оливер Твист», «Евгений Онегин» (1823—1830) и т. д. Когда в Европе в середине века завершили жизненный и творческий путь Бальзак и Гоголь, американский романтизм вступил в пору своих высших достижений («Алая буква», 1850; «Моби Дик», 1851). В то время как в Европе вслед за классическим реализмом бальзаковского и диккенсовского типа уже появился натурализм, а затем ряд школ и течений, объединяемых под общим названием декаданса, в Америке реализм все еще отстаивал себя в борьбе с романтизмом, и Марк Твен, например, вел ожесточенную борьбу с эстетическими принципами Фенимора Купера, в котором он видел реального и как бы живого противника,

Чем же объясняется столь долгое господство романтизма и относительно позднее появление реализма в американской литературе?

Как нам представляется, объяснение следует искать в особенностях общественного развития США.

В течение очень долгого времени классовые противоречия в Америке были затушеваны, скрыты под маской внешнего равенства перед законом, широкого избирательного права, отсутствия сословных привилегий. «Как мало еще созрело буржуазное общество в США, чтобы сделать очевидной и понятной происходящую в нем классовую борьбу»², — писал Маркс в 1862-г. По словам Энгельса, «два обстоятельства долго мешали неизбежным следствиям капиталистической системы проявиться в Америке во всем своем блеске. Это возможность легко и дешево приобретать в собственность землю и прилив иммигрантов»³. Эксплуатация рабочих имела до поры до времени несколько более мягкие, чем в Европе, формы, ввиду отсутствия резервной армии труда, что и привлекало европейских рабочих к эмиграции в США. Благоприятные исторические условия, в которые была поставлена страна, явились той почвой, на которой возник миф об американской исключительности и о превосходстве Нового Света над Старым.

Относительная незрелость общественных отношений и классовых противоречий в стране, наблюдавшаяся на протяжении первых двух третей XIX в., была в конечном счете главной причиной того, что ход литературного процесса в США оказался с точки зрения смены направлений более замедленным, чем в Европе.

В Европе сложнейшее переплетение социальных противоречий достигло в начале XIX в. необычайной остроты. Почти непрерывная цепь народных восстаний, войн и революций делала для писателей все более очевидным факт существования в обществе глубочайшего классового антагонизма. Поэтому в Европе рано началось формирование реализма — художественного метода, отличительная особенность которого состоит в осознании и отражении явлений действительности в социальных понятиях и категориях.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 28, с. 424.

³ Там же, т. 21, с. 263.

Романтизм такой особенностью не обладает. Социальная проблематика находит в нем свое отражение, но выступает в опосредствованной, преобразованной, нередко фантастической форме. Ни один романтик не мог бы назвать себя, подобно Бальзаку, «доктором социальных наук».

Общественные конфликты осознаются писателем-романтиком как конфликты сугубо этические, духовные, не находящиеся в прямой зависимости от законов исторического развития. В США такое осознание социальных конфликтов неизбежно должно было преобладать в литературе до тех пор, пока сами эти конфликты выступали в незрелой, непроявленной форме. Чем более ясной становилась по мере развития страны их классовая природа, тем дальше отходили писатели от их романтического осмысления. Когда общественный антагонизм в США начал действовать в полную силу, свидетельством чего явилась Хеймаркетская трагедия 1886 г., смена направлений в американской литературе стала совершившимся фактом. В конце XIX в. ведущее место в ней занял реализм.

Таковы были обстоятельства, обусловившие одну из главных особенностей американского романтизма — долгий период его господства.

К числу других важнейших черт следует отнести особый характер связи американского романтизма с Просвещением.

Как в Америке, так и в Европе эта связь была негативно-преемственной: романтизм и отрицал Просвещение, и развивал некоторые из заложенных в нем тенденций. В США сильнее была выражена преемственная сторона. Американские романтики в подавляющем большинстве продолжали борьбу просветителей за демократию, за честь и достоинство простого человека — представителя третьего сословия, за то, чтобы провозглашенное в Декларации независимости «право на жизнь, свободу и стремление к счастью» было предоставлено не только белым, но и цветным.

Фенимор Купер не случайно впервые получил признание с выходом романа «Шпион» (1821), где события американской революции овеяны дымкой героической легенды, прославляющей вождя повстанцев Джорджа Вашингтона и безвестных патриотов, слагающих свою жизнь к алтарю Свободы. В «Рипе Ван Винкле» (1819) Ирвинга столкновение двух эпох, колониальной и послереволюционной, представлено отнюдь не к невыгоде современности.

В таких произведениях, как «Астория» (1836), «Скалистые горы, или Сцены, происшествия и приключения на Дальнем Западе» (1837), «Жизнь Джорджа Вашингтона» (1859), Ирвинг выступает как певец молодой Америки, ее необозримых просторов, героического прошлого и блестящего будущего. Эмерсона многое связывало с Франклином в области морали и с Годвином в теории государства. Общеизвестно, сколь сильным было влияние Руссо и Годвина на Торо. Такие произведения, как «Моникины» (1835) Купера, «Марди» (1849) Мелвилла, выполнены в традиции просветительской сатиры и аллегории. Американские романтики внесли, пожалуй, наибольший вклад в развитие просветительского идеала «естественного человека», создав легенду о первобытной идиллии на тихоокеанских островах, увековечив миф о благородном индейце и его не менее благородном брате, охотнике и следопыте, и т. д.

Более тесная связь американского романтизма с Просвещением объясняется особенностями американской революции, в которой демократическим силам удалось одержать более ошутимые победы, чем во французской (революция в США не привела к созданию диктатуры типа наполеоновской, не имела в числе своих последствий реставрации и т. д.). Кроме того, революция в США была неотделима от Войны за независимость: она означала не только победу буржуазного строя над феодальным, но и освобождение страны от колониального господства. Это еще более поднимало и укрепляло авторитет просветителей, выступивших в роли «отцов-основателей» американской республики.

В то же время романтизму был в сильнейшей степени присущ и антипросветительский пафос, слагаемые которого общеизвестны: скептицизм по отношению к возможностям человеческого разума, тяга к иррациональному, мистическому, культ интуиции, отрицание идеи «общего блага», «общественного договора», выдвигание в противовес этой идее представления об извечной вражде человека и общества, об одинокой личности, возвышающейся над косной толпой и бросающей вызов всему миру, и т. д. На смену просветительской концепции изначального совершенства человеческой природы романтизм принес идею раздвоения личности, расщепления сознания. Часть романтиков отдала щедрую дань идеализации средневековья — эпохи, которая с просветительской точки зрения была исключительно неразумной.

В американском романтизме оппозиция просветительству была выражена значительно слабее, чем в Европе. У ранних романтиков (Брайент, Ирвинг, Полдинг, Купер и т. д.) доктрина могущества человеческого разума сомнений еще не вызывает. Некоторой — впрочем, весьма осторожной — корректировке ее подвергают трансценденталисты. Поздние романтики (По, Готорн, Мелвилл) усиливают критику, однако до полного отрицания дело не доходит ни у кого, даже у По, который из всех американских романтиков склонялся к иррациональному в наибольшей степени. Эту черту По — склонность к иррациональному при сохранении веры в разум, науку, знания — отметил в свое время еще Достоевский, посчитавший последнее особенностью национального американского характера⁴.

Отношение американских романтиков к основателям республики стало на позднем этапе развития романтизма более сдержанным, чем у Ирвинга и Купера, однако крайности отрицания были им в общем неведомы. Так, например, у Мелвилла шаржированный портрет Франклина в романе «Израиль Поттер» предваряется длинным перечнем его заслуг. Английские романтики обращались с Франклином более бесцеремонно. Китс, например, говорил о нем как о «философствующем квакере, набитом скаредными поучениями».

483884
Антипросветительская позиция ряда поздних американских романтиков сильнее всего проявилась, пожалуй, в области этики — в воззрениях на сущность зла и в нравственной оценке человеческой природы. Просветители исходили из представления об изначальном совершенстве природы человека и потому не уделяли должного внимания проблеме зла, считая его преходящим явлением, порожденным недостатком просвещения и правильного воспитания. Романтики уже поняли, что существование зла не может быть объяснено невежеством и необразованностью. По, Готорн, Мелвилл — все они остро чувствовали силу зла в окружающем их мире и признавали, что источник его кроется на каких-то намного более неизмеримых глубинах, чем те, на которые указывали просветители. Им казалось, что в конечном счете зло порождается самой природой человека.

⁴ См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. художественных произведений. М.; Л., 1930, т. 13, с. 523—524.

Поставив в своем творчестве проблему зла во всей ее философской глубине, романтики сделали шаг вперед по сравнению с просветителями. Однако многие из них, замкнув проблему на отдельно взятой человеческой личности, пришли к крайне пессимистическим выводам.

Противоречивое отношение романтиков к просветительскому наследию объясняется тем, что поскольку буржуазная революция не сумела воплотить в жизнь провозглашенные ею принципы, постольку романтики в большинстве своем отражали и глубокое разочарование в практических результатах революции, и в то же время неудовлетворенное желание видеть эти принципы осуществленными. Поверхностные политические преобразования, доказавшие свою неэффективность, романтики отвергали. Они мечтали о достижении идеала либо путем всеохватывающей, кардинальной перестройки всей общественной системы, либо через перестройку сознания человека, его внутренней структуры, психологической природы.

Несколько схематизируя предельно сложное литературное явление, можно тем не менее утверждать, что предпочтение первого, связанного с общественным радикализмом пути было характерно прежде всего для тех романтиков, которых принято называть революционными, отсюда — столь нередкое среди них увлечение идеями утопического социализма. Ко второму способу склонялись главным образом те, кого зачисляют — порой безосновательно — в разряд консервативных, или же те, кого не могут решить куда зачислить, поскольку они «не вписываются» ни в ту, ни в другую категорию — именно так обстоит дело с большинством романтиков-американцев.

В американском романтизме отсутствовало резкое идейное размежевание, которое в Европе приводило к мировоззренческому противостоянию таких художников, как Байрон и Саути, Гюго и Шатобриан, Гейне и Новалис. Консервативное, а тем более реакционное мировоззрение не могло найти для себя в США питательной среды в виде прочных феодальных и католических традиций, остатков средневекового уклада и пр. С другой стороны, американским романтикам незнаком и тот революционный или бунтарский порыв, который одушевлял многие произведения Байрона, Шелли, Лермонтова, Гюго, Гервега и т. д. Это объяснялось отсутствием в общественной жизни США революционной ситуации, подобно той, что существовала

в Европе. Самым радикальным общественным движением, которое нашло отражение в американском романтизме, был аболиционизм. Однако аболиционисты, выступавшие с Библией в одной руке и Декларацией независимости в другой, ратовали в сущности за то, чтобы довести до конца американскую буржуазную революцию, распространив ее принципы в равной мере на белых и черных. Требования аболиционистов поддержало само правительство, возглавившее борьбу за отмену рабства в ходе Гражданской войны.

Тем не менее дух антирабовладельческой борьбы, атмосфера общественного подъема, царившая в США в годы, предшествовавшие Гражданской войне, не могли не оказать на литературу заметного активизирующего воздействия. Наиболее ярко оно проявилось в творчестве аболиционистов и ряда писателей-негров: Ф. Дугласа, У. У. Брауна, Дж. М. Хортона, Дж. М. Уитфилда и др. Активное, наступательное, гражданское начало пронизывает также многие произведения Г. Торо, М. Фуллера, Т. Паркера, Г. Мелвилла, составляет пафос поэзии Уитмена. Даже писатели, которые по своим индивидуальным качествам были склонны скорее к созерцанию, чем к действию, не могли остаться в стороне от охватившего общество движения (Эмерсон, Лонгфелло, Лоуэлл).

Президент Линкольн далеко не случайно назвал Бичер-Стоу «маленькой женщиной, которая вызвала эту большую войну». Эта знаменитая фраза, при всем содержащемся в ней преувеличении, не была простой данью светским приличиям. История литературы США и в самом деле не знала — ни раньше, ни позже — другого такого периода, когда действительность писательского слова оказалась бы столь велика.

Наряду с идейным своеобразием американскому романтизму было присуще немало черт своеобразия эстетического.

Отличительная черта и даже, пожалуй, парадокс литературного развития Соединенных Штатов заключался в том, что американская литература, надолго задержавшись на романтическом этапе, давно пройденном в других странах, зачастую создавала в русле этого метода произведения настолько новаторские, настолько опережавшие свое время, что они как бы «вырывались» в XX в. Это относится прежде всего к творчеству По, Торо, Мелвилла, Уитмена, Дикинсона. Все они страдали от не-

дооценки, непризнания или полупризнания — и страдали во многом потому, что не вмещались в рамки своего века.

Не будет особым преувеличением сказать, что американская романтическая литература в значительной своей части была литературой неузнанных гениев, подлинные масштабы деятельности которых открылись только в последующее время.

Так, например, Эдгар По, нередко именовавшийся своими собратьями по перу «шарлатаном» и получивший от издателей — в виде особой милости — пять долларов за «Ворона», открыл новую страницу в мировой поэзии, предвосхитив появление европейского символизма, став одним из любимых поэтов Бодлера, Блока.

Торо, прославившийся чудачком, ценился своими современниками главным образом как знаток природы. По-настоящему все богатство его философской мысли, самобытность его художественного дарования были оценены лишь в XX в.

Мелвилл, как известно, не получил при жизни признания и умер, забытый своими соотечественниками. «Моби Дик» возродился и вошел в классику мировой литературы лишь спустя много десятилетий после своего появления.

В XIX в. осталось почти полностью неизвестным творчество замечательной поэтессы Эмили Дикинсон — творчество настолько самобытное, что оно, казалось, не укладывалось ни в какие общепринятые классификационные схемы, ломая привычные представления о романтической поэзии, несмотря на несомненную связь с ее традициями.

До конца необъясненным, несмотря на многочисленные исследования, остается появление в середине XIX столетия такого поэта, как Уолт Уитмен, не менее чем на полвека опередившего развитие поэзии своего времени. До сих пор продолжают вестись споры о сущности его творческого метода. Что это: реализм? романтизм? необычный синтез того и другого? Подводить итог этим спорам представляется пока преждевременным. Ясно, во всяком случае, что метод Уитмена, вобравший в себя опыт зрелого американского романтизма, чрезвычайно близок особенностям поэтического мышления XX в. Это доказывается, в частности, следующим обстоятельством: в XIX в. у Уитмена не нашлось последователей ни в Америке, ни в Европе. Он долго оставался одиноким гигантом. Зато с приходом Верхарна, Сэндберга, Маяковского сделалось

очевидным, в каком направлении он двигался и какое наследство оставил.

Появлению в литературе США «одиноким гениев», шедших непроторенными путями, способствовало множество факторов. Отчасти это было связано с тем, что в социально-экономическом отношении Соединенные Штаты оставались на протяжении всего прошлого века самой передовой по тому времени страной в мире. Америка во многих отношениях как бы держала перед Европой зеркало, в котором та могла видеть отражение своего ближайшего будущего. Разнообразные процессы, происходившие в общественной жизни Америки, в развитии ее науки и техники, как правило, рано или поздно повторялись в Западной Европе. Так было со способом решения аграрного вопроса, с официальной отменой аристократических титулов, с урбанизацией, индустриализацией, внедрением конвейерного производства, развитием рекламы и т. д.

С другой стороны, в культурном отношении Америка находилась в XIX в., особенно в первой его половине, все еще как бы на периферии Европы. Некоторая отдаленность от столбовых дорог имеет порой свои выгодные стороны.

Американские писатели-романтики, не успевавшие следить за всеми последними новостями, поступавшими из интеллектуальных столиц Европы, были меньше связаны требованиями литературной моды, они имели больший простор для самостоятельных поисков. Это, по-видимому, принесло свои плоды.

Американский романтизм не сразу набрал ту высоту, которая позволила критикам употреблять для характеристики романтической эпохи в США такие определения, как «золотой век», «расцвет Новой Англии», «американский ренессанс», «литературное свершение» и т. д. В развитии романтизма в Соединенных Штатах явно выделяется несколько этапов⁵. Первый охватывает период от второго десятилетия века до конца 30-х годов; второй относится к двадцатилетию, предшествовавшему Гражданской войне; третий включает годы войны.

⁵ Ряд проблем, связанных с периодизацией американского романтизма, освещается в статьях настоящего сборника: Ковалев Ю. В. Американский романтизм: хронология, топография, метод; Зеерев А. М. Эмили Дикинсон и проблемы позднего американского романтизма.



✓ 20—30-е годы — это период раннего романтизма, связанный с именами (Брайента, Ирвинга, Купера, Кеннеди) и других писателей. Американская литература получает международный отклик. Создаются основы национального фольклорного мифа. Закладываются художественные традиции, определяются некоторые ведущие темы литературы США, которым суждено будет, развиваясь и трансформируясь, дойти до настоящего времени (сопоставление Старого и Нового Света, индейская тема и т. д.). Этот период характеризуется тесной связью с Просвещением. Вопрос о рабстве еще не поставлен историей со всей остротой. В литературе преобладает оптимистическое мироощущение, еще слышны ликующие отзвуки победоносной революции. Однако негативные стороны американской демократии, буржуазного миропорядка дают о себе знать все сильнее. Этим объясняется появление остро критических мотивов в творчестве ранних романтиков, достигающих своего апогея в зрелых произведениях Купера. Одной из форм выражения протеста против несправедливости и прозаизма повседневного буржуазного существования становится идеализация европейской старины и культуры. Такая идеализация особенно сильно проявилась в творчестве (Ирвинга и Купера.) Она имела для американской литературы далеко идущие последствия, способствуя развитию в ней экспатриантских тенденций.

В качестве связующего звена между первым и вторым периодами развития романтизма в США можно рассматривать творчество трансценденталистов (Эмерсон, Торо, Паркер, Фуллер, Рипли и т. д.). Они заявляют о своем решительном неприятии духа капиталистического стяжательства, охватившего страну, противопоставляя ему высшие, «трансцендентные» ценности человеческого бытия. Трансценденталисты подвергают пересмотру ряд просветительских доктрин, выдвигают концепцию личности, основанную на принципе доверия к себе. Усваивают и критически перерабатывают ряд положений немецкой идеалистической философии. Делают достоянием американской культурной традиции философию, искусство и религию стран древнего Востока.

Трансценденталисты проявляют интерес к идеям утопического социализма. Некоторые из них (Дж. Рипли, А. Б. Олкотт) становятся организаторами фурьеристских общин. И хотя другие (Эмерсон, Торо) оценивают эти эксперименты с известной долей скептицизма, как бы

предваряя пессимистические выводы поздних романтиков, стремление к социальной и индивидуальной гармонии составляет одну из важнейших черт их литературной, философской и общественной деятельности.

Благодаря связи литературы с идеями трансцендентализма американский романтизм второго этапа обретает особую философскую глубину. Для него характерно пристальное внимание к основополагающим этическим проблемам. Творчество (По, Готорна, Лонгфелло, Мелвилла, раннего Уитмена (чьи «Листья травы» были опубликованы в 1855 г.) достигает в эту пору полной зрелости. Борьба за национальную самобытность американского искусства, которая велась на протяжении многих десятилетий, увенчалась успехом.

Противоречивые тенденции развития американской жизни в предвоенные годы сплелись в неразрывный гигантский клубок. Леденящие кровь ужасы рабства — и надежда на его скорое уничтожение; жестокость, обман, захватнические войны, сопровождавшие территориальную экспансию — и пафос освоения новых земель, безграничных пространств, ставших достоянием простого человека-труженика; «золотая лихорадка», жажда наживы, разгул хищнических страстей — и несомненные успехи экономического развития молодой республики — все это в равной мере давало основания и для трагической безысходности По, и для мечтательного прекраснодушия Лонгфелло, и для несокрушимого оптимизма Уитмена. Иллюзии и действительность, вера в демократию и отчаяние при виде ее реального воплощения — это трагическое противоречие определяет пафос творчества Готорна и Мелвилла. Шедевр мировой классики «Моби Дик» — это и гимн американской мечте, и исполненное невыразимой горечи предвидение ее неминуемого краха.

Третий этап в развитии американского романтизма связан с Гражданской войной. Противостояние Севера и Юга, которое наметилось в искусстве США еще в эпоху раннего романтизма, достигло в годы войны своей наивысшей точки. Литература, как и нация, разделилась на два враждебных лагеря. В творчестве северян — последний взлет аболиционистских настроений; в искусстве южан — очередная (но далеко не последняя) попытка защиты неправого и обреченного дела.

После Гражданской войны в Соединенных Штатах наступила эпоха своеобразного литературного междуцар-

ствия. Романтизм утратил свое господствующее положение, хотя и продолжал оставаться достаточно влиятельной силой в искусстве, особенно в поэзии. Реализм едва начал делать свои первые шаги.

Еще в годы войны в общем потоке романтического искусства стала все заметнее пробиваться тонкая, но уверенно набирающая силу струя реализма. Пока это были всего лишь юмористические рассказы и очерки таких второстепенных авторов, как П. Нэсби, О. Карр, М. О'Рейли, но они готовили почву для появления одного из основоположников американского реализма — Марка Твена. Творчество Твена опиралось также на опыт школы местного колорита (О. Лонгстрит, Дж. Болдуин, Г. Бичер-Стоу и т. д.) и, кроме того, на стихию устного народного творчества.

Твеновская традиция была в американской реалистической литературе ведущей, она и определила важнейшее направление развития реализма в литературе США.

Американская реалистическая традиция обогащалась множеством разнообразных источников. Важную роль в генезисе американского реализма сыграли реалистические тенденции в творчестве романтиков. У ранних романтиков, в особенности у Ирвинга и Купера, реалистические моменты в их творчестве восходят к просветительскому реализму — как американскому, так и европейскому. У поздних романтиков (Готорн, Мелвилл, Уитмен) реалистическая тенденция как бы самопроизвольно вырастает из романтической. Это явление было характерно и для европейского романтизма, который в творчестве отдельных своих представителей обнаруживал тенденцию к перерастанию в реализм (Байрон, Гюго и др.). Один из моментов своеобразия творческого метода Уитмена был связан с тем, что поэт, опиравшийся на романтическую традицию и многим обязанный, в частности, трансцендентализму, широко использовал, подобно Твену, современную ему бытовую фольклорную стихию.

Линия американского реализма, идущая от зрелой романтической традиции, связана прежде всего с именем Генри Джеймса. Джеймс начинал с подражания Готорну. Его реализм, существенно отличающийся от твеновского, характеризуется такими особенностями, как углубленный психологизм, исключительное внимание к этической проблематике. Джеймс явился родоначальником психологиче-

ского направления в американском реализме, получившего широкое распространение в XX столетии.

Более позднее, чем в Европе, формирование реализма имело для развития литературы США серьезные и далеко идущие последствия. Одним из них было то, что в становлении американского реализма особую роль сыграл натурализм. В Европе натурализм появился вслед за реализмом, в Америке — одновременно с ним. В силу этого натурализм оказался в США одним из ферментов, способствовавших развитию особой линии американского реализма, связанной с именами Крейна, Норриса, Синклера и т. д.

Длительное господство романтизма в США объясняет, в частности, и то, что в творчестве таких выдающихся реалистов начала века, как Фрэнк Норрис и Джек Лондон, рядом с ведущей реалистической тенденцией обнаруживаются две дополняющие ее и, казалось бы, несовместимые, но тем не менее тесно переплетающиеся между собой линии: романтическая и натуралистическая.

Становится ясным также, почему в американской поэзии первых десятилетий XX в. одновременно выступили представители реалистического и модернистского направлений, в равной мере, хотя и с разных позиций осуждавшие эпигонов романтизма. Это произошло потому, что в американской поэзии романтизм удерживал свои позиции еще дольше, чем в прозе. Реализм пришел ему на смену лишь в начале XX в., когда была подготовлена почва также и для появления модернизма (канун первой мировой войны, с характерными для него настроениями «конца века», апокалиптическими предчувствиями неизбежной гибели западной цивилизации и т. д.). Таким образом, оба направления возникли одновременно, оба имели перед собой общего врага: обветшалые романтические догмы; оба осознавали себя новаторскими, бунтарскими, и это предопределяло их кратковременный союз, который мог бы показаться необъяснимым, если бы мы не имели представления об особенностях развития американской поэзии в XIX в. (в Европе подобный союз был нелепым: здесь разнообразные декадентские, а затем модернистские течения начали с того, что объявили войну реализму).

Очень важным было еще одно последствие замедленной смены направлений в литературе США прошлого столетия. Оно заключалось в том, что модернизм в целом

не имел в Америке столь сильного влияния, как в Европе. Ведущие представители американского модернизма — Стайн, Паунд, Элиот, Генри Миллер покинули США и занимались литературной деятельностью в Европе. Подавляющее же большинство выдающихся американских писателей нашего века продолжало реалистическую традицию: Фолкнер, Хемингуэй, Томас Вулф, Фицджеральд, Драйзер, Стейнбек, Льюис, О'Нил, Фрост, Сэндберг и др. Американский реализм, значительно более молодой, чем европейский, как бы совершил в XX столетии на новом витке спирали тот цикл развития, который Европа прошла веком раньше. Именно в XX в. реализм в США достиг своего высшего расцвета.

XIX столетие в значительной своей части, за исключением последних двух десятилетий, осталось в истории литературы США веком романтизма. Лучшие произведения, созданные в это время, навсегда вошли в фонд мировой классики. Они представляют собой живое наследие американской культуры. Непрерывная нить национальных традиций связывает это наследие с духовной и общественной жизнью сегодняшней Америки. Творчество многих современных писателей не может быть до конца понято вне широкой исторической ретроспективы, включающей весь XIX в.

В современной Америке, охваченной настроениями кризиса и разобщенности, романтический период в истории американского искусства нередко кажется утерянным «золотым веком». К нему обращаются в поисках цельности, гармонии, высоких идеалов и непреходящих духовных ценностей.

Ч Г - была романтическая и
нашли в среде
своих романтиков
p 160

Ю. В. Ковалев

Американский романтизм:
хронология, топография, метод

Советское литературоведение рассматривает историю любой литературы как некий процесс, осуществляющийся в историческом времени и теснейшим образом связанный с материальной и духовной жизнью народа. Определение этапов этого процесса, сопряженных с эволюцией общественного сознания, — проблема не только хронологическая, но прежде всего методологическая. Решение ее затруднено отсутствием необходимых теоретических разграничений, неточностью, а иногда и сомнительностью существующей терминологии, неопределенностью многих понятий, которыми приходится оперировать.

Проблема периодизации как систематизирующего принципа в истории американской литературы существует около пятидесяти лет. Она возникала при всякой попытке создания капитального обобщающего труда, охватывающего всю историю литературы США или хотя бы какую-то ее часть. В изучение этой проблемы в Америке внесли свою лепту Мозес Тайлер, Карл Ван Дорен, Ван Вик Брукс, В. Л. Паррингтон и др., группы Р. Спиллера и А. Г. Квинна; в нашей стране — А. А. Елистратова, А. И. Старцев, Н. И. Самохвалов, А. Н. Николукин. Разумеется, было еще множество других исследователей, «прикасавшихся» к этой проблеме применительно к узким задачам собственного исследования. Здесь названы лишь те, чьи труды образуют, так сказать, «вехи» в ее истории.

В американистике США следует выделить в этом плане два этапа, один из которых можно назвать эпохой Паррингтона, а другой — эпохой Спиллера. Границей между ними является 1947 год, когда вышло первое издание «Литературной истории Соединенных Штатов»¹, официально признанной дефинитивной. По масштабам, по охвату материала труды Паррингтона и Спиллера примерно

¹ Literary History of the United States/Ed. R. Spiller. N. Y., 1947.

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

С аналогичными затруднениями столкнулся и А. Г. Квинн, выпустивший «Литературу американского народа» спустя четыре года после выхода «Литературной истории Соединенных Штатов». Он попытался учесть опыт Спиллера и сократил число соавторов до четырех (К. Б. Мердок, А. Г. Квинн, К. Годес, Д. Уичер) в надежде, что таким образом удастся достичь «большого единообразия критической позиции, невозможного при большом количестве участников». Однако и Квинн не сумел, а скорее не захотел добиться концептуального единства. В специальном предисловии ему пришлось оговорить наличие «очевидных противоречий» и возложить ответственность за них на индивидуальные «критические воззрения авторов, согласившихся принять на себя единоличную ответственность за написанные ими разделы»³.

² Parrington V. L. Main Currents in American thought. N. Y., 1927—1930.

³ The Literature of the American People/Ed. Quinn A. H. N. Y., 1951, p. V.

Вероятно поэтому влияние Паррингтона оказалось значительно сильнее, и не только в США, но и за их пределами. Каждые десять лет выходит новое, дополненное и переработанное издание дефинитивной «Литературной истории Соединенных Штатов». Специалисты охотно прибегают ко второму (библиографическому) тому «Литературной истории...» (библиография там, кстати говоря, превосходная), но за идеями обращаются к Паррингтону. Разумеется, сегодня «Основные течения американской мысли» уже не производят того огромного впечатления, какое производили в 20-е годы, но и в «эпоху Спиллера» Паррингтон, с которым не соглашались и спорят, продолжает оставаться важным источником разнообразных концептуальных идей.

Число написанных советскими литературоведами трудов, где разрабатывалась бы, пусть даже в лаконичной форме, общая концепция развития американской литературы от Войны за независимость до Гражданской войны, к сожалению, невелико. Сюда мы отнесем первый том «Истории американской литературы», выпущенный Институтом мировой литературы АН СССР в 1947 г., труд Н. И. Самохвалова «Американская литература XIX века» и двухтомный учебник по литературе США под его же редакцией, монографию А. Н. Николутина «Американский романтизм и современность» и книгу М. Н. Бобровой «Романтизм в американской литературе XIX века»⁴.

По мере появления перечисленных работ начало постепенно выстраиваться современное представление об основных тенденциях в явлениях, образующих широкую картину процесса, который мы сегодня именуем литературой американского романтизма. Ни один из названных трудов, однако, не содержит этой картины в полном объеме.

Сошлемся в качестве примера на вышеупомянутый труд М. Н. Бобровой. Книга эта представляет собрание очерков об американских поэтах и прозаиках первой половины века. Концептуальные моменты общего характера

⁴ Самохвалов Н. И. Американская литература XIX в. М., 1964; История американской литературы/Под ред. Н. И. Самохвалова. М., 1971; Николутин А. Н. Американский романтизм и современность. М., 1968 (ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте); Боброва М. Н. Романтизм в американской литературе XIX века. М., 1972 (ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте).

сосредоточены во введении и в послесловии. М. Н. Боброва не создает оригинальной системы представлений об американском романтизме, но во многом повторяет основные положения концепции, складывавшейся в советском литературоведении на протяжении десятилетий. К сожалению, исследовательнице не удалось избежать ряда очевидных просчетов.

Так, во введении М. Н. Боброва утверждает, что «большинство романтиков не были идеалистами; наоборот, твердо стояли на почве материалистической философии. Такими были Ирвинг, Купер, Готорн, Мелвилл» (12—13), а в послесловии предлагает читателю весьма своеобразную картину функциональных особенностей романтического движения в США, призванную обосновать его мнимую быстротечность: «Американский критический реализм появился на два-три десятилетия позже европейского, и романтики США объективно выполняли функции реалистов (?) <...> Романтизм как метод изжи-вал себя в США быстрее, чем в Европе: он вынужден был работать „двойной тягой“ — за себя и за реализм, еще не сформировавшийся, и тем самым, „изнашиваясь“, обнажать свои наиболее уязвимые места» (!) (271).

Таким образом, по мнению М. Н. Бобровой, мы имеем дело с творческим методом, в основе которого лежит материалистическая философия и который способен работать «за реализм». Легко заметить, что такого рода представления едва ли способны углубить и уточнить наше понимание американского романтизма ни в его функциональных аспектах, ни в плане его философско-художественной природы.

Большинство советских американистов, особенно в начальный период, опирались на структуры, предложенные Паррингтоном, хотя и вступали с ним в полемику по разным вопросам, упуская из виду, что Паррингтон не литературовед, а труд его — не история литературы. В результате возникло смешение идеологических, эстетических, социально-исторических, философских и политических понятий и терминов, что препятствовало построению строгой, логически организованной, научно обоснованной концепции.

Возьмем к примеру первый том академической «Истории американской литературы». Его вторая часть («От победы буржуазной революции до гражданской войны Севера и Юга») разбита на четыре отдела: 1. «Литера-

тура раннего романтизма». 2. «Трансценденталисты». 3. «Литература американского романтизма». 4. «Аболиционисты». Легко заметить, что общее заглавие части опирается на чисто историографический принцип, название первого раздела — на методологический и хронологический, второго — на философский, третьего — на чисто методологический, четвертого — политический. Если попытаться составить суждение об этой части книги по ее оглавлению, можно впасть в заблуждение и прийти к выводу, что «ранний романтизм» не имеет отношения к «американскому романтизму», что Торо и Уиттьер — не романтики, поскольку первый из них трансценденталист, а второй — аболиционист.

В «Истории американской литературы» под редакцией Н. И. Самохвалова, вышедшей четверть века спустя, повторяется та же схема с небольшими отклонениями. Здесь уничтожено разграничение между «ранним» романтизмом и просто романтизмом, а к числу «отдельных» от романтизма явлений приобщена бостонская школа. Раздел о бостонской школе открывается характерной фразой («В конце 50-х годов, когда деятельность трансценденталистов и романтиков пошла на убыль...»); из которой явствует, что в глазах авторов учебника трансценденталисты не являются романтиками.

Ряд возражений вызывает также концепция, изложенная в книге А. Н. Николюкина «Американский романтизм и современность».

Основная мысль А. Н. Николюкина сводится к тому, что существующие представления о периодизации истории литературы США, о времени и обстоятельствах возникновения романтизма в американской литературе ошибочны, а стало быть, неверно и представление, что «возникновение романтизма как особого художественного направления в мировом искусстве и литературе связано с французской революцией 1789—1794 гг., уничтожившей „старый порядок“ и утвердившей новые общественные отношения» (13). Он возражает В. Ванслову, который утверждает, что «романтическое направление распространилось между годами 1794 (когда окончилось восходящее движение французской буржуазной революции) и 1848 (когда вновь вспыхнули буржуазно-демократические революции)»⁵. А. Н. Николюкин называет ряд романти-

⁵ Ванслов В. Эстетика романтизма. М., 1966, с. 10—11.

ческих произведений американских авторов (Мелвилла, Готорна и др.), появившихся после 1848 г., распатывая тем самым жесткие границы, установленные Вансловым для романтизма, и здесь он, конечно, прав. Мы, со своей стороны, можем прибавить, что и для Европы эти рамки не очень точны. Как известно, 1840-е и даже в некоторой степени 1830-е годы уже нельзя считать эпохой романтизма. Это время Диккенса, Теккерея, Стендаля, Бальзака, Флобера.

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

Таким образом, начало романтизма в мировой литературе отодвигается, по крайней мере, на десятилетие <...> А если вспомнить, что свои патриотические и романтические стихи Френо создал еще в 70-е годы, то возникновение романтизма в литературе США следует отнести к эпохе американской революции» (13).

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

Прошло несколько десятилетий, прежде чем американский романтизм <...> возник вновь — на этот раз уже

в период развитого европейского романтизма — в творчестве молодого Ирвинга (?), а затем Купера и других писателей <...>

Однако американские историки литературы <...> начинают эпоху романтизма лишь с 10-х или даже с 20-х годов XIX в.» (15).

Таким образом, американский романтизм родился дважды. В первый раз — в 1770-е годы, во второй — 1820-е годы. А. Н. Николюкин неоднократно подчеркивает эту мысль (16—17). Ему представляется, что если мы не признаем существования романтизма в годы Войны за независимость и отнесем его возникновение ко второму десятилетию XIX в., то «при таком подходе... будет утрачена его национальная специфика и историческая связь с идеями Войны за независимость» (17).

На наш взгляд, А. Н. Николюкин здесь ошибается: датировка возникновения романтизма вторым десятилетием XIX в. не уничтожает ни его национальной специфики, ни связи с идеями американской революции.

Вся аргументация А. Н. Николюкина, в сущности, держится лишь на двух утверждениях: Филипп Френо был «первым американским поэтом-романтиком», в «стихах Френо и в романах Брауна литературные традиции XVIII века (какие? — Ю. К.) переплавляются в романтические формы» (73). Единственным же доказательством принадлежности Френо к романтизму является утверждение автора, что поэт преодолел рамки классической эстетики.

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

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

В области истории литературы, равно как и искусства, Просвещение имеет определенные эквиваленты, про-

являет себя через системы эстетико-методологические. Одно из наиболее распространенных заблуждений заключается в следующем: единственный эстетический эквивалент Просвещения видится в классицизме, с его строгим рационализмом, четко разработанной системой законов, правил, с его жесткой, не допускающей отклонений поэтикой.

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

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

Указанные аспекты Просвещения получили определенное преломление в художественной деятельности эпохи, привели к возникновению целого ряда эстетических или, вернее, философско-эстетических систем, по-своему далеких от классицизма. Если мы обратимся в качестве примера хотя бы к истории английской литературы XVIII в., то увидим великое разнообразие форм, жанров и методологических принципов; авантюрный роман, комическую эпопею, семейную драму, кладбищенскую поэзию, сентиментальный роман, нравоучительные и нравоописательные очерки «Болтуна» и «Зрителя». Смоллет был автором не только «Родерика Рэндома», но и «Хамфри Клинкера», Гольдсмит написал «Письма китайца», «Векфильдского священника» и «Покинутую деревню».

Если считать, что классицизм — единственный и полный эстетический эквивалент Просвещения, тогда неизбежно, как это и делает А. Н. Николюкин, американский

романтизм придется возводить к Войне за независимость, а может быть, даже и к более раннему периоду. Все, что не будет укладываться в классицистические рамки, всякое проявление лирической эмоции, всякий признак чувственного восприятия жизни придется обозначать как романтизм. Романтиками станут не только Фрепо, но и Брэкенридж, и Брокден Браун, и молодой Ирвинг.

Заметим попутно, что в некоторых работах советских исследователей лирическая эмоция представлена не только как главная черта всякого романтического творчества, но как источник, свидетельство и способ воплощений всего сложного комплекса явлений, образующих романтическую идеологию и эстетику. Один из наиболее ярких примеров — рассуждение в упомянувшейся уже книге М. Н. Бобровой: «Взволнованный лиризм повествования делает творчество романтиков индивидуалистически окрашенным. Лиризм становится свидетельством живого, страстного отношения к жизни, пламенной убежденности писателя в истинности защищаемых идей; он же (лиризм.— *Ю. К.*) говорит и об общественной тенденциозности романтической литературы, является отзвуком социальных потрясений — в нем все чувства и страсти, вызванные социальными разочарованиями и надеждами: горечь, негодование, ярость, ликование, печаль. И в то же время лиризм часто свидетельствует о незрелости суждений: эмоциональное восприятие опережает рассудочное познание мира» (6—7).

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

Тут, конечно, имеются свои сложности. Европейское Просвещение создавало новые и разнообразные эстетические системы неспешно, вдумчиво, с известной последо-

вательностью. От первых опытов до развернутой системы проходили десятилетия. Американцы не создали этих систем. Они использовали европейские модели, применяя их к своим условиям и обстоятельствам. Времени у них было мало: классицизм, просветительский реализм, просветительская сатира, сентиментализм, политическая публицистика — все это и многое другое оказалось втиснуто примерно в три десятилетия без той принятой диахронной организованности, какую мы наблюдаем в европейском Просвещении. В Америке возникло некое синхроническое смешение явлений, в котором закономерность пробивала себе путь через немислимые философско-эстетические зигзаги. Но все же пробивала.

Со всем сказанным выше связана еще одна сложность, о которой следует упомянуть. Романтизм, как и Просвещение, есть многомерная система представлений с аналогичными ответвлениями: романтизм в экономике, историографии, философии, искусстве, литературе и т. д. Но если мы можем говорить о Просвещении как об идеологии, художественно трансформируемой в разнообразные, терминологически обозначенные, методологически выявленные эстетические движения, то применительно к романтизму мы подобной четкости разграничений не найдем. Они не выработаны. Романтизм, подобно Просвещению, — широкое идеологическое движение. Но любые его эстетические эквиваленты тоже именуется романтизмом. В рамках же романтизма или «романтизмов» как эстетических явлений мы оперируем либо самыми общими временными категориями («ранний», «поздний»), либо жанровыми понятиями (эссе, поэма, драма, повесть, рассказ, прибавляя при этом прилагательное «романтический», поскольку жанровые понятия универсальны; единственное исключение составляет, пожалуй, понятие «готансе», обозначающее именно романтический роман, а не роман вообще), либо понятиями философскими и политическими (трансцендентализм, аболиционизм).

Из этой перасплетенности понятий и проистекают многие сложности. Историки американской литературы нередко говорят и пишут о необыкновенном разнообразии художественных явлений в американском романтизме, об эстетической несовместимости поэзии Уиттьера и По, прозы Купера и Готорна и т. п. и вместе с тем пытаются втиснуть их в прокрустово ложе единой эстетической системы.

Разработка эстетической многосистемности американского романтизма (и Просвещения), очевидно, одна из ближайших задач современной американистики.

В многочисленных работах по истории американской литературы (советских и в меньшей степени зарубежных) постоянно встречаются положения о том, что романтизм возник в США как «реакция на» или как «следствие американской революции и Войны за независимость». В лучшем случае говорится о последствиях Войны за независимость и революции как об источнике романтического мирозерцания. В этих формулах многое смущает, но более всего — слияние войны и революции в некий нерасторжимый комплекс, в единое понятие, которым и оперируют исследователи. Между тем явления эти принципиально различны по существу и по последствиям, хотя, разумеется, никто не станет отрицать теснейшую историческую связь между ними. Война имела своим результатом отпадение колоний от метрополии, обретение ими полной независимости; революция привела к созданию буржуазно-демократической республики. Мы можем себе представить, хотя бы в теории, победоносное завершение Войны за независимость без социальной реконструкции американского общества. Представить себе победоносную революцию без такой реконструкции невозможно.

Особое значение это различие приобретает там, где речь идет о так называемых последствиях войны и революции, о событиях и процессах в экономической, общественной, политической и идеологической жизни США конца XVIII — начала XIX в. Нередки случаи, когда спекулятивный ажиотаж послевоенных лет, приведший, с одной стороны, к появлению групп нуворишей, составивших состояния на спекуляциях государственными сертификатами, с другой — к бурному, иногда вооруженному протесту бедняков, почувствовавших себя обманутыми и обойденными, отождествляется с бурным капиталистическим развитием американской экономики в первые десятилетия XIX в. Между тем первое явление связано целиком с Войной за независимость, второе — с революцией. Хотя, конечно, бесспорно и то, что Война за независимость явилась необходимым условием буржуазно-демократической революции.

Романтическое отношение к действительности возникает тогда, когда под влиянием определенных историче-

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

К концу войны 1812—1814 гг., говорит Паррингтон, «появилась новая Америка⁵: беспокойная и меняющаяся... Она загорелась желанием преуспеть, найти более легкие пути к богатству, чем требующий тяжелого труда путь естественного накопления. По мнению этой Америки, основное свойство человека заключалось в стремлении приобретать собственность»⁶.

А. А. Елистратова писала, что «ранний американский романтизм возник в результате общественного развития, исходным пунктом которого была американская револю-

⁶ Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли. М., 1962. т. 2, с. 8.

ция 70-х годов XVIII в.»⁷ А. Н. Николукин приводит эту цитату в подтверждение своей идеи, будто романтизм в США возник в 1770-е годы и, стало быть, есть «детище американской революции» (14). Между тем слова А. А. Елистратовой вовсе не имеют такого смысла, который вкладывает в них А. Н. Николукин. Общественное развитие, о котором она говорит, — это послереволюционное развитие. Недаром же в числе «ранних американских романтиков» она называет Ирвинга и Купера, но отнюдь не Френо или Брокдена Брауна.

Можно спорить с Паррингтоном по целому ряду моментов его концепции, но нельзя не согласиться с ним, когда он говорит: «Право же, не нужно обладать какой-то особой проницательностью, чтобы увидеть в быстрых преобразованиях, происходящих в Америке после второй войны с Англией, источник того пламенного романтизма, который с невыразимым презрением отвернулся от старомодного прошлого...»⁸. Мысль его в целом справедлива: быстрые экономические и социальные преобразования второго и третьего десятилетий XIX в. были той почвой, на которой возникло американское романтическое мирозерцание.

Порожденное стремительным социально-экономическим прогрессом, это мирозерцание в своих литературных проявлениях изначально характеризовалось амбивалентным отношением к национальной действительности. С одной стороны, в нем преобладали оптимистические и патриотические тенденции, склонность видеть в темпах развития страны подтверждение успешного великого исторического эксперимента, предпринятого в конце XVIII в. Патриотический «дух американизма» доминировал в атмосфере 1820-х годов. Его политическое воплощение мы находим в пресловутой доктрине президента Монро, литературное — в многочисленных поэмах, стихотворениях, очерках, романах, воспевающих прошлое, настоящее и будущее величие Америки. Большая их часть сегодня безнадежно забыта, по некоторым надолго остались в памяти потомков.

С другой стороны, романтическое сознание уже при своем возникновении было отмечено духом разочарования, протеста, негодования, который образовал основание кри-

⁷ История американской литературы, с. 107.

⁸ Паррингтон В. Л. Указ. соч., с. 8.

тического пафоса многих произведений, выявившихся в годы зарождения романтического движения. Означенный протест возникал на почве «горестных замет» ума и сердца, прискорбных размышлений, на которые наводили непредвиденные зигзаги социального развития страны и нравственной эволюции американского общества.

Отсюда возникает дуализм романтического сознания в США — соединение патриотической гордости за молодое отечество, воплотившейся преимущественно в исторических романах, обращенных к героическим страницам американского прошлого, и горечи разочарования, вызванной перерождением демократических идеалов революции. В ходе эволюции американского романтического сознания первоначальная сбалансированность этих элементов дуалистической системы нарушилась. Первый неукоснительно убывал, второй — возрастал. Процесс этот зафиксирован во всех сферах духовной жизни США первой половины XIX в.

Указанный дуализм можно наблюдать не только как противопоставление «ранних» романтиков «поздним», но и как внутреннее противоречие, присущее творчеству многих из них. Достаточно сослаться на пример Купера, который на протяжении пяти-шести лет создал три «патриотических» исторических романа («Шпион», «Людман», «Лайонел Линкольн») и три романа из своей знаменитой серии о Кожаном Чулке («Пионеры», «Прерия», «Последний из могикан»), пафос которых заключается в изобличении антигуманной сути законов американской буржуазной цивилизации.

Все изложенное выше ведет к заключению, что хронологической полосой, отграничивающей американское Просвещение от романтизма, видимо, следует считать второе десятилетие XIX в. Никто, конечно, не станет требовать, чтобы мы назвали точную дату установления нового господствующего направления в истории литературы США, хотя в данном случае у нас имеются весьма удобные ориентиры. В экономической, политической, идеологической и литературной жизни США произошел ряд существенных событий, сконцентрированных на протяжении двух-трех лет: экономический кризис (1819), «Миссурийский компромисс» (1820), провозглашение доктрины Монро (1823), публикации первых крупных романтических произведений («Книга эскизов» Ирвинга — 1820, «Шпион» Купера — 1821). Вероятно, мы не погрешим

против истины, если за исходную точку в истории американского романтизма примем рубеж между вторым и третьим десятилетиями XIX в.

Здесь возникает одно небольшое затруднение. Были писатели, чей творческий путь начался задолго до названной даты, чьи произведения были уже известны читающей публике и даже пользовались популярностью, писатели, которые заняли ведущее место в американском романтизме. Как быть с ними? Подобного рода проблемы возникают при изучении методологических сдвигов во многих литературах мира, в частности в русской литературе XIX в. В большинстве случаев разрешение их не вызывает трудностей. Давно уже узаконено понятие внутренней методологической эволюции писателя, творчество которого на разных этапах развития не сводится к единому эстетическому знаменателю. Нас несколько не смущает, что был, например, Пушкин-романтик и Пушкин-реалист. Применительно к американской литературе, однако, во многих случаях господствует догматическая тенденция укладывать все творчество писателя в прокрустово ложе единой методологической системы. Наиболее характерный пример — творчество Ирвинга. Его сборники рассказов 1820-х годов («Книга эскизов», «Брейсбридж Холл», «Альгамбра») дают все основания отнести их к романтической литературе. Установив, однако, методологическую природу означенных сборников, некоторые исследователи бездумно экстраполируют ее и на раннее творчество писателя, обрекая себя на бесплодные поиски доказательств романтической природы очерков «Сальмагунди» или «Истории Нью-Йорка». Поскольку таких доказательств не существует, в ход идут натяжки, произвольные допущения и т. д. В последнее время в советской американистике возникла плодотворная мысль рассматривать эволюцию творчества Ирвинга как развитие от Просвещения к романтизму. С этой точки зрения «Сальмагунди» и «Историю Нью-Йорка» следует относить к просветительской литературе. Это, по-видимому, справедливо и относительно творческой эволюции Хеллека, Полдинга, Брайента и некоторых других.

Периодизация американского романтизма не представляет особенных трудностей. Завершение этой эпохи отчетливо соотносится с Гражданской войной. При установлении внутренних ступеней в развитии романтического миропонимания и эстетики мы можем принять трехсту-

печатную модель эволюции романтизма в США: 1) ранний этап (1820—1830-е годы); 2) зрелый этап (конец 1830 — конец 1850-х годов); 3) финальный этап (начало 1860-х годов).

На раннем этапе американская романтическая литература была вовлечена в мощный поток «нативизма» и принялась с большим энтузиазмом «открывать Америку». Термин «нативизм» не имеет широкого распространения в литературоведческой науке. Попытаемся дать ему точное определение: /нативизм — культурное и литературное движение в рамках романтизма, смысл и пафос которого заключается в художественно-философском освоении Америки, ее природы, истории, общественных и политических институтов, ее нравов.

На заре становления американской национальной литературы нативизм был неизбежен и необходим. Национальная литература могла сформироваться и развиться лишь на базе национального самосознания, важнейшим элементом которого должна была явиться некая общая концепция Америки как единого комплекса естественно-географических, этнологических, социально-исторических, политических и нравственно-психологических моментов, образующих само понятие «Америка» в сознании американцев. И это была совсем не та Америка, которую открыл Колумб или которую увидели перед собой первые колонисты.

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

Впрочем, граждане «молодой республики» имели смутное представление не только об отдаленных временах, когда «Мэйфлауэр» и «Арабелла» пересекли Атлантику, но и о недавней своей истории. Неудивительно, что пафосом исследования Америки оказались охвачены

не одни прозаики, поэты и живописцы, но и географы, этнологи, целая группа историков (Прескотт, Паркмен, Бэнкрофт) и даже заезжий французский юрист Алексис де Токвиль, растолковавший американцам, что такое американская демократия, каковы ее чисто американские особенности и чем она отличается от предначертаний отцов-основателей.

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

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

Первое поколение романтиков с огромным увлечением предалось освоению Америки. Здесь все было не изведано, не осмыслено, не изучено, и открытия подстерегали на каждом шагу. В сумрачных пейзажах Гудзонова побережья, в знойном климате Южной Каролины, в бескрайних прериях, в грохоте Ниагары, в спокойной глади Великих озер, в девственных лесах американского Севера было ничуть не меньше экзотики и таинственного очарования, нежели в горах Албании, на островах Средиземного моря или во владениях Багдадского калифа.

Впрочем, как уже говорилось выше, нативизм в американской литературе вдохновлялся не только национальной природой, но и необыкновенным разнообразием жизненных укладов, общественных прав. Жизнь индейских племен, существовавшая в европейском сознании скорее как романтическая легенда, нежели реальность, являлась для американцев фактом национального бытия, фактом загадочным, замкнутым в себе, но вполне реальным. Художественное проникновение в мир мудрых и наивных, коварных и прямодушных, жестоких и гуманных индейцев было одним из важных направлений в исследовании национальной жизни.

Другим недостаточно глубоко осмысленным в ту пору явлением был фронтир — подвижная граница цивилизации — с его неповторимой спецификой общественных, экономических, юридических отношений, где самый способ человеческого существования, обусловленного динамикой непрерывного перемещения, столкновением с дикой природой, суровостью быта и т. п., устанавливал свою особенную иерархию ценностей и содействовал формированию своеобразного человеческого типа, вошедшего в сознание Америки под именем «пионер». Фронтир и пионеры были явлениями сугубо американскими.

То же можно сказать и о жизни табачных и хлопковых плантаций Виргинии, Джорджии, Северной и Южной Каролины. Это был своеобразный и неповторимый мир, хозяевам которого мерещились видения древнегреческой демократии; мир рабов и рабовладельцев, аристократической культуры и полуживотного существования, мир псевдопатриархальных отношений, основанный на непризнании человеческого достоинства. В этом мире существовали свои странности и парадоксы, исторически объяснимые, но от этого не менее парадоксальные. Рабовладельческая Виргиния являлась генератором демократических идей, а самые богатые ее плантаторы — лидерами революции, вождями нации, первыми президентами республики: Вашингтон, Джефферсон, Мэдисон — какие имена!

Еще одна область, предлагавшая обширные возможности для художественного освоения национальной жизни, — стихия мореплавания. Жизнь заокеанских колоний, а затем и Соединенных Штатов неразрывно связана с морем. Море представляло собой «главную дорогу», связывающую города Атлантического побережья, разные части страны и, наконец, всю Америку со Старым Светом, Азией, Африкой, Австралией.

Ко времени, о котором у нас идет речь, США обладали мощным торгово-пассажирским флотом. Не меньшее значение имел для экономики страны и китобойный флот. Америка еще не стала нацией скотоводов, и залежи нефти еще не были найдены на Американском континенте. Отсюда интенсивное развитие китобойного промысла. Вполне логично, что морской роман и морская повесть как литературные жанры органично вошли в струю нативизма. Литературное открытие морской жизни — в известном смысле тоже освоение Америки.

Поток нативизма нарастал с необыкновенной стремительностью. Начавшись со своего рода «писем», «записок», «очерков», «заметок путешественников», он проник в основные жанры художественной литературы — поэму, роман, рассказ и в некоторой степени даже в драму.

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

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

Что касается Купера, то он, бесспорно, явился классиком американского нативизма, чье творчество оказало влияние на все последующее развитие романтической литературы в США. Он заложил основы американского исторического романа (именно с его «Шпиона» началось освоение национальной истории в литературе США); он разработал идейно-эстетические параметры американского романа, наконец, он создал свою знаменитую пенталогию о Кожаном Чулке — особый тип романтического повествования, названия которому в литературоведении нет и по сей день.

В романах этой серии читатели находят описание жизни фронтира, монументальные картины американской

природы, экзотический мир «краснокожих», прошлое и настоящее Америки. И дело здесь не только в предметах и явлениях, изображаемых писателем, но и в необычной стилистике повествования, где сюжет, фабула, образная система, самый способ изложения, взаимодействуя, создают то неповторимое качество кушеровской прозы, которое в свое время остро почувствовал и охарактеризовал Бальзак⁹.

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

Приведем один только пример. Генеральная задача нативизма — освоение Америки — требовала, чтобы герой перемещался в пространстве, соприкасаясь с разными частями страны, различными жизненными укладами. Герой поэтому был, как правило, путешественником. В самом деле, если окинуть взором всю массу нативистской литературы, легко заметить, что все ее герои куда-то двигаются. Они идут, едут верхом и в повозках, плывут на лодках, плотах и пароходах по американским рекам, совершают морские путешествия из одной части Америки в другую и т. п. Именно в нативизме зародился литературный феномен, который уже в XX в. критики обозначили как «Великое американское путешествие».

Прошла Гражданская война. Командные позиции в американской литературе стали постепенно переходить к реализму, началась эпоха Марка Твена, пламенного отрицателя романтической эстетики. Однако «Великое американское путешествие» продолжалось: «простаки» отправились за границу, отчалили на плоту вниз по Миссисипи Гек Финн, коннектикутский янки превратился в странствующего рыцаря, отплыли в Европу герои Генри Джеймса... Наступил век двадцатый, а герои американской литературы все еще путешествуют. Один из недавних сравнительно примеров — Джон Стейнбек, странствующий в компании французского пуделя Чарли «в поисках Америки».

Разумеется, менялись способы путешествия, его цели и задачи. К простому передвижению в пространстве при-

⁹ См.: Бальзак О. Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1955, т. 15, с. 289—290.

бавилось перемещение во времени, возник особый тип «духовного путешествия». Но каковы бы ни были современные формы данного феномена, их связь с романтическим нативизмом очевидна. Ранний этап — период романтического освоения национальной американской действительности, природы, истории; эпоха романтического исследования американской буржуазной цивилизации, ее заблуждений, ошибок, несправедливостей, аномалий, но исследования, исходящего в целом из убеждения в здоровой основе американской демократии.

Зрелый этап, наступление которого сопряжено с экономическими потрясениями конца 1830-х годов, мощным подъемом радикально-демократических движений, сокрушительными внутри- и внешнеполитическими конфликтами 40-х годов, характеризуется рядом трагических открытий, сделанных романтиками, и в первую очередь открытием того, что социальное зло не есть некая сила, воздействующая извне на идеальную общественную структуру.

Ощувив антигуманные и антидемократические тенденции в установлениях буржуазно-демократического общества, американские романтики столкнулись лицом к лицу с двумя проблемами. Первая заключалась в необходимости установить природу, происхождение и характер указанных тенденций, ведущих, как им представлялось, к перерождению демократии. Другая — в том, чтобы найти способы возродить ее и восстановить утраченные идеалы.

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

Все это вполне естественно, если учесть, что романтическое мирозерцание опиралось на гносеологию и этику немецкой идеалистической философии, и в первую очередь на идеи Канта, Фихте, Шеллинга. Романтический индивидуализм, как категория не только нравственная, но и эстетическая давно и основательно изучен истори-

102 ками искусства и литературы, и ни у кого сегодня не вызывает сомнения, что интерес к человеческой личности, к ее внутренним возможностям, реализованным и нереализованным, есть характерная черта творческого сознания романтиков. На этом, в частности, основывается огромный интерес романтиков к культуре эпохи Возрождения, и особенно к творчеству Шекспира; интерес, проявивший себя через теоретические труды Кольриджа, через эссеистику Эмерсона, через «шекспиризирование» в романах Медвилла.

Показательно, что один из самых глубоких исследователей американского романтизма — Ф. О. Маттисен назвал свой фундаментальный труд «Американский ренессанс», хотя сам признавал, что «обозначение американской культуры середины XIX века как возрождения лишено необходимой точности», поскольку тут не имеет места «возрождение ценностей, существовавших в Америке прежде»¹⁰. Вероятно, Маттисен создавал некую близость между романтизмом и Возрождением, близость, основанную на интересе к личности человека, на стремлении поставить ее в центр идеологической системы.

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

Крупнейшими художественными явлениями в зрелом американском романтизме исследователи США считают, как правило, творчество Готорна, По, Мелвилла и Уит-

¹⁰ Matthiessen F. O. The American Renaissance. N. Y., 1941, p. VII.

мена. Этот выбор имен, видимо, справедлив, хотя давно замечено, что названные писатели резко отличаются друг от друга. Несходство меж ними столь велико, что неоднократно порождало сомнение в возможности объединить их на базе общей методологии. Творчество Уитмена «перетаскивали» целиком в критический реализм конца XIX столетия; Эдгара По выводили за рамки не только американской культуры, но и американской действительности в целом (в свое время эту мысль в характерной для него парадоксальной форме высказал Б. Шоу, заметивший, что «Эдгар По не жил в Америке. Он там умер»)). Мелвилла представляли как писателя XX столетия, родившегося по ошибке в XIX в. и поэтому недо-ступного современникам. В одном лишь Готорне видели воплощение идей и духа времени, да и то в сравнительно узких, локальных пределах. Автор этих строк должен покаяться, что и сам некогда высказывал сомнение в наличии единой методологической основы в зрелом американском романтизме.

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

Само собой разумеется, что «специализация» По, Готорна, Мелвилла и других не абсолютна. Мелвилла глубоко интересовали проблемы нравственности, Готорн не чуждался вопросов психологии, внимание По неудержимо

притягивали общие основы гносеологии и деятельности человеческого интеллекта в целом. Речь идет лишь о доминанте, о преимущественном интересе, о том, что в данной «специальной» области талант художника проявил себя с большей полнотой.

Нетрудно заметить, что все литературные движения, относящиеся ко времени зрелого романтизма в США, имеют философско-эстетическую основу в романтическом гуманизме.

Возьмем, к примеру, аболиционистскую литературу, наиболее ярко представленную в поэзии Джоном Уиттьером, в прозе — Гарриет Бичер-Стоу. Даже самое поверхностное знакомство с сочинениями позволяет увидеть, что этих писателей мало занимали экономические, политические и даже социальные аспекты рабовладельческой системы. Предметом внимания было скорее сознание рабов, рабовладельцев и работорговцев. Зло рабовладения они видели не столько в его социальной несправедливости или в экономическом ущемлении рабов, сколько в том, что данная система способствовала разрушению нравственных оснований, на которых покоится или должно покоиться свободное и гармоническое сознание современника. Поскольку и Уиттьер, и Бичер-Стоу были выходцами из Новой Англии, все это окрашивалось у них в религиозные тона и воплощалось в категориях христианской (в частности, унитарийской и квакерской) этики.

Что касается трансцендентализма, то он представляет собой не что иное, как философскую формулу романтического гуманизма, его теоретическое воплощение. На всем учении лежит глубокий отпечаток новоанглийской традиции, хотя оно являет собой сложный сплав различных концепций: от ведущих положений немецкого философского идеализма до романтического индивидуализма.

У «конкордских мудрецов» было множество противников и ниспровергателей. Младоамериканцы относились к ним с недоверием и подозрительностью. Нью-Йоркские «Никербокеры» посмеивались и сочиняли гневные инвективы. Среди писателей, отмежеввавшихся от трансцендентальной идеологии, мы найдем По, Мелвилла и даже Готорна, хотя личные связи последнего с членами трансцендентального клуба широко известны. Парадокс, однако, заключается в том, что в собственном их творчестве многие аспекты трансцендентальной идеологии просмат-

риваются с достаточной ясностью и отчетливостью, хотя и выступают в замаскированной форме. Возможно ли предположить здесь неосознанное заимствование? Возможно, конечно, хотя известно, например, что Мелвилл не читал Эмерсона. Дело, видимо, в другом. Идеи романтического гуманизма, как говорится, «поплыли в воздухе». Каждый писатель открывал их для себя самостоятельно и придавал им то обличье, тот ракурс, которые наилучшим образом соответствовали его творческим установкам и задачам. Но если снять с них индивидуальную окраску, станет ясно, что идеи сходны.

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

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

Наконец, когда встал вопрос о путях преодоления Зла, о прогрессе, о реформе социальной действительности, о революции, если угодно, романтические гуманисты опять обратились к сознанию человека, к скрытым ре-

зернам личности. Эмерсон постулировал «божественное присутствие» в человеческом сознании и строил на этом свою знаменитую теорию «доверия к себе»; Готорн сотворил концепцию человеческого сердца как вместилища нравственной субстанции «Добра-и-Зла»; По уповал на инстинкт красоты, якобы изначально присущей природе человека. Нужно было «всего лишь только», чтобы личность, человек, homo americanus, выявил в себе эмерсоновское «божественное присутствие», прорвался сквозь готорновский лабиринт «Добра-и-Зла» к чистому Добру, обитающему где-то в недоступных глубинах сердца, осознал и развил присущий ему врожденный инстинкт красоты и гармонии.

Генри Торо обобщил эти идеи в универсальной формуле: единственной революцией, способной покончить со Злом и осуществить демократические идеалы, может стать революция индивидуального сознания.

Но каковы бы ни были субъективные концепции и представления, побуждавшие младшее поколение романтиков исследовать взаимоотношения личности и общества, под каким бы углом зрения исследование не осуществлялось, в самом процессе его шло накопление фактов, наблюдений и частных выводов, противоречащих основным посылкам романтического гуманизма.

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

С одной стороны, многоликое Зло, врывавшееся в человеческую жизнь на каждом шагу, стало приобретать в представлении романтиков черты фатальности, неодолимости, и это неизбежно вело к усилению трагического элемента в их творчестве. С другой стороны, крушение

идеалистической концепции, позволявшей возводить закономерности бытия к закономерностям сознания, лишало романтиков всякой надежды на реформу общества через внутреннюю «революцию» каждой отдельной личности.

Вышеупомянутые факты, наблюдения, частные выводы при исследовании взаимоотношений личности и общества, со всей неизбежностью толкали романтиков к мысли, что зависимость тут «обратная», что именно бытие определяет сознание человека, т. е. к мысли, которая требовала полной философской, методологической, эстетической переориентации. К такой переориентации они не были готовы, и означенной мысли отчаянно сопротивлялись.

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

В 60-е годы влияние романтизма начинает ослабевать. Американские писатели и мыслители постепенно приходят к осознанию того, что романтическая методология не в силах больше справляться с материалом общественной жизни, не может объяснить ее загадки и указать пути к решению ее противоречий. Через полосу тяжелейшего творческого кризиса, завершавшегося нередко полным отказом от творческой деятельности, прошли многие, в том числе Готорн, Мелвилл, Лонгфелло, Кеннеди, Ирвинг.

В этой периодизации американского романтизма есть, однако, свои подводные камни. Один из них — регионализм¹¹ ✓

Общеизвестно, что американские колонии изначально возникли как конгломерат провинций, основанных группами эмигрантов, которые прибыли из разных стран. Но даже между английскими провинциями, где, казалось бы, налицо была общность языка, исторической и культур-

¹¹ Проблемы регионализма в литературе США рассматриваются в кн.: Проблемы становления американской литературы. М., 1981.

ной традиций, существовали кардинальные различия, обусловленные социальным происхождением и экономическим укладом жизни колонистов.

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

В эпоху романтизма регионализм был во много раз сильнее, чем в настоящее время. С ним связывались определенные аспекты американского романтического сознания, эстетики, идеологии и т. д. Более того, литературно-художественное развитие регионов осуществлялось разными темпами, каждый из них лидировал в своей области, нередко господствующие представления разных областей оказывались в противоречии друг с другом.

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

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

Г. В. Аникин

Романтизм в США и Англии:
некоторые аспекты
сравнительного анализа

1

В изучении национального своеобразия американского романтизма необходимо иметь в виду очень важный аспект: соотнесение с романтизмом европейских стран, и прежде всего Англии. Америка была связана с Англией своей историей, языком, культурой. Английская литература дала основу для формирования американской. Как образец буржуазного прогресса Англия служила в XIX в. эталоном для сравнения с другими странами. Ф. Энгельс писал: «Положение Англии имеет огромное значение для истории и для всех других стран, потому что в социальном отношении Англия, несомненно, далеко опередила все прочие страны»¹.

Еще В. Г. Белинский ставил вопрос о национальном своеобразии творчества Вальтера Скотта и Фенимора Купера, учитывая особенности истории и природы Великобритании и Америки. В статье «Тереза Дюнойе» (1847) В. Г. Белинский писал: «Между романами Купера и Вальтера Скотта столько же сходства, сколько между старою, историческою гражданственностью Англии и юною, лишенною почвы преданий, еще не установившеюся цивилизациею Северо-Американских Штатов, сколько между бледною природою тесного пространства, занимаемого Великобританиею, и богатою природою неисходных девственных пустынь Северной Америки. А между тем, нисколько не подражая Вальтеру Скотту, Купер больше и лучше его жалких подражателей воспользовался открытою им новою великою дорогою в искусстве»².

Социально-политическое различие между Англией и Америкой во многом объясняет специфику развития романтизма в этих странах. Уровень развития промышленности и глубина классовых противоречий в Англии резко

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 597.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956, т. 10, с. 106.

выявили антагонистический конфликт между буржуазией и пролетариатом; феодальные элементы в английском обществе сохранялись в основном как внешняя традиционная форма.

Америке начала XIX в. присущи «незрелые» общественные отношения. Ф. Энгельс рассматривал возможность переселения американцев в «безграничные девственные леса» и «еще более безграничные прерии» как «большой предохранительный клапан против образования постоянного класса пролетариев...»³

Томас Карлейль считал, что главными проблемами современной английской жизни являются «голодный бунт» и столкновение «двух великих категорий — Радикализма и Консерватизма»⁴ (письмо к Р. У. Эмерсону 3 февраля 1835 г.). В работах «Чартизм» (1839), «Прош-
лое и настоящее» (1843) Карлейль показал «действитель-
ные причины чартизма»⁵ и подчеркнул первостепенное значение постановки вопроса «об окончательной судьбе рабочего класса»⁶, обрисовал положение рабочего класса, испытывавшего невыносимое угнетение и нищету, охваченного яростным возмущением против социального порядка. У американских романтиков не было такого острого, социально значимого подхода к теме рабочего класса.

Среди американских писателей ближе всего к Карлейлю по духовным интересам стоял романтик Ральф Уолдо Эмерсон. Дружба этих писателей и их переписка (с 1834 по 1873 г.) не случайны. Их сближало общее стремление осмыслить эстетические вопросы в связи с историческими и философско-этическими проблемами. Особый интерес они испытывали к героической личности, к «представителям человечества».

Но интеллектуальная близость еще сильнее обнаружила и различия, связанные с национальными особенностями. Карлейль, как и другие английские романтики, резко осуждал имущественное неравенство в английском обществе, контраст между роскошью одних и нищетой других. Эмерсон считал, что общественное неравенство

³ Там же, т. 21, с. 263—264.

⁴ The Correspondence of Emerson and Carlyle/Ed. by J. Slater. N. Y., 1964, p. 116.

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 576.

⁶ Там же, с. 579.

и противоречия между бедными и богатыми можно устранить путем установления нравственных отношений любви и дружбы.

Если английские романтики видели отрицательную сторону индустриального прогресса — углубление социального неравенства — и нередко выступали с резкой критикой машинной цивилизации (не принимали, например, железной дороги); то американские романтики двойственно относились к этой проблеме. Эмерсон в письме Карлейлю 31 декабря 1843 г. отмечал, что строительство железных дорог уничтожает леса, что более достойно человека ходить пешком, однако он утверждал: «Эта скорость в путешествии, несомненно, такое изобретение, которое очень важно для Америки с ее обширными пространствами»⁷. А в эссе «Поэт» (1844) Эмерсон писал: «...поэт находит место для железной дороги в своей вселенной»⁸.

Какими бы критическими ни были выступления американских романтиков, каким бы трагизмом ни были проникнуты их произведения, в них обычно звучит вера в Америку и ее большие возможности. В очерке «Английские писатели об Америке», вошедшем в «Книгу эскизов» (1819—1820), Ирвинг писал о том, что Америка «была страной, в которой только что совершился один из величайших политических переворотов в мире, переворотов, представляющих поучительный и полный глубокого значения урок для государственных людей и мыслителей»⁹.

Аналогичное отношение к Америке как стране больших возможностей высказывал и Эмерсон.

Герман Мелвилл верил, что американская демократия станет образцом для всего мира.

В финале поэмы Генри Уодсворта Лонгфелло «Песнь о Гайавате» (1855) отырывается величественная картина жизни новых народов, которые сливаются в одну нацию и осваивают дикie просторы Америки, преобразуя их в цивилизованную страну.

Республиканская система в США в первой половине XIX в. была исторически прогрессивным явлением, тем не менее буржуазная цивилизация сразу же обнаружила свои язвы и пороки. Американские романтики при всем своем оптимизме отнюдь не склонны были идеализиро-

⁷ The Correspondence of Emerson and Carlyle, p. 335.

⁸ Эстетика американского романтизма. М., 1977, с. 313.

⁹ Ирвинг В. Путевые очерки и картины. М., 1879, с. 19.

вать буржуазную демократию, они увидели и ее бесчеловечные черты.

В памфлете «О гражданском неповиновении» (1849) Генри Дэвид Торо оценивал Америку с «низкой» и «высокой» точки зрения. С «низкой» точки зрения, т. е. в сравнении с другими странами, многое в Америке заслуживало почтения, например конституция при всех ее недостатках и даже государственное устройство штатов, но, с «высокой» точки зрения, Америка достойна самой резкой критики и осуждения за существующее в ней рабство и за ведение несправедливой войны. Торо допускал даже и еще более высокую — «высшую» точку зрения, согласно которой все социальные порядки в Америке неприемлемы для человека. Американские романтики придерживались как «низкой», так и «высокой» точки зрения на Америку: они отмечали в ней и позитивные, и негативные начала; но наиболее дальновидные — Торо, Мелвилл, аболиционисты — отрицательное видели в большей степени и доходили до радикальных выводов.

Ощущение своего места в обществе и своего призвания у английских и американских писателей было несколько различным. Поэты, по представлению Шелли, это жрецы непостижимого вдохновения, «это непризнанные законодатели мира»¹⁰. В общем романтическом взгляде на миссию творца есть и некоторые национальные особенности. Конечно, и Эмерсон вдохновенно писал о призвании поэта, но вместе с тем от него не укрылась истина о горькой, прозаичной судьбе американского художника, окруженного равнодушием. Он утверждал, что «поэты — это освобождающие боги»; но, с другой стороны, об американских поэтах Эмерсон отзывался иначе: «Это способные люди, которые выучились петь, но не дети музыки»¹¹. С точки зрения Эмерсона, «в устройстве мира предусмотрено место для писателя, своего рода секретаря: он призван давать отчет о деятельности удивительного духа жизни, вечно и всюду пульсирующего и творящего»¹². Уолт Уитмен высказывает лишь надежду на то, что американский поэт мог бы стать законодателем мира. Уитмен с сожалением заявляет: «Штаты в области литературного творчества не создали ни одного великого произведения,

¹⁰ Шелли. Письма. Статьи. Фрагменты. М., 1972, с. 434.

¹¹ Эстетика американского романтизма, с. 319, 306.

¹² Эмерсон Р. У. Соч. СПб., 1902, т. 2, с. 96.

ни одного великого писателя»¹³. Шелли с уверенностью говорил о поэтах как законодателях мира, пусть и непризнанных, а романтиков США возмущал столь приниженный авторитет писателя в их стране.

Для американской романтической литературы особенно характерен конфликт между вульгарной, долларовой буржуазной цивилизацией и простой, безыскусной жизнью фронтира. Стремление Торо к простоте, естественности соответствует национальному идеалу народной жизни. Подвергая критике экономическую сторону социального уклада буржуазной цивилизации, писатель выдвигал идеал жизни трудом рук своих, без угнетения другого человека, без стремления к личному обогащению. Но этот идеал, по существу, не был руссоистским. Торо не призывал человека отказаться от достижений цивилизации и превратиться в «естественное существо», обитающее среди первозданной природы.

Жизнь Торо на берегу Уолденского пруда не была уходом от общественных проблем. Писатель-философ пытался доказать возможность иного образа жизни, нежели буржуазное существование, он стремился раскрыть в человеческой личности способности к такой жизни, которая была бы исполнена глубокого смысла и потому достойна человека. В единении с природой Торо находил душевную гармонию. Уолденский эксперимент, безусловно, утопичен с социально-исторической точки зрения, но, будучи формой гуманистических исканий, он стал тем идеалом, который послужил основой для острой критики буржуазного общества. Книга Торо «Уолден, или Жизнь в лесу» (1854) не была утопией по главным жанровым признакам, ибо писатель создал не воображаемую картину будущего общества, а обрисовал свой конкретный жизненный опыт.

В отличие от английских романтиков (Перси Биши Шелли, Уильям Моррис), а также французских (Жорж Санд, Виктор Гюго, Шарль Сент-Бёв) у представителей американского романтизма отсутствует глубокий интерес к утопическому социализму, хотя на территории Америки была создана утопическая община Роберта Оуэна — «Новая гармония» в штате Индиана (1824—1827) и множество других общин христианско-социалистического толка, да и сами романтики США, безусловно, испытали неко-

¹³ Уитмен У. Избранное. М., 1954, с. 282.

торое воздействие идей утопического социализма. Тем не менее Эмерсон, например, скептически относился к идеям Фурье. Такое скептическое отношение к утопическому социализму и к каким-либо коллективистским проектам возникало в американском романтизме в силу господствующей концепции, согласно которой community — община — это лишь механическое соединение независимых по духу индивидов. Не случайно в «Романе о Блайтдейле» (1852) Готорна иронически изображается опыт социалистической общины Брук-Фарм, в котором писатель сам принимал участие. В его неприятии общины Блайтдейл сказывается не враждебность к социализму, а трезвый взгляд на реальное положение вещей: в условиях существовавших тогда в Америке социальных отношений невозможно было такое объединение людей.

Идеалы коллективизма распространяются в Америке позднее, уже во второй половине XIX в., в связи с развитием социальных противоречий в обществе и осознании антагонизма нищеты и богатства. Заметно усиливается проникновение в творчество писателей США идей утопического социализма, появляются тогда и многочисленные утопические романы¹⁴.

2

Появлению романтических тенденций и романтической художественной структуры в литературе США предшествовала война против Англии в 1812—1814 гг.

Английский романтизм не знал пафоса борьбы за самобытность отечественной культуры, хотя проблема национально-исторической специфики литературы была составной частью его эстетики. Утверждая национальный престиж и подчеркивая национальное своеобразие американской культуры, романтики США постоянно сопоставляли Америку со своей прародиной. Значительность национальных ценностей осознавалась через сравнение с тем, что было в Англии. В «Английских записных книжках» (1853—1857) Готорна видно, как впечатления от Англии вызывают у автора немедленные ассоциации с Америкой.

Отдавая дань английскому наследию, романтики США вместе с тем настаивали на своеобразии и неповторимо-

¹⁴ См.: Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли. М., 1963, т. 3, с. 375.

сти своей литературы. Вплоть до середины XIX в. все еще оставалась злободневной проблема создания национально-самобытного искусства.

Одним из первых в мировой литературе критиков, кто увидел национальную самобытность американской литературы и настаивал на ее самостоятельности, был В. Г. Белинский. Он отвергал мысль о том, что американская литература была подражанием английской, хотя и утверждал, что она продолжала традиции английской литературы. В 1839 г. в рецензии на роман Купера «Браво» (1834) Белинский, как и Бальзак, сравнивал Купера с Вальтером Скоттом. Но если Бальзак считал В. Скотта более великим писателем, чем Купер, то Белинский говорил о равновеликости их талантов: «Купер явился после Вальтера Скотта и многими почитается как бы его подражателем и учеником; но это решительная нелепость: Купер — писатель совершенно самостоятельный, оригинальный и столько же великий, столько же гениальный, как и шотландский романист»¹⁵.

Отвергая рабскую зависимость от английской культуры, американские романтики вместе с тем развивали то лучшее и оригинальное, что было ей присуще. Ирвинг под влиянием бесед с В. Скоттом обратился к изучению фольклора и к определенным романтическим темам, особенно распространенным в конце XVIII — начале XIX в. в немецкой и английской литературах. В сюжетостроении таких американских по своей теме и колориту рассказов, как «Рип Ван Винкль», «Легенда о Сонной Лощине», вошедших в «Книгу эскизов» (1819—1820), Ирвинг использовал мотивы немецких легенд, заимствованных им из сборника И. Г. Бюшинга, сборника И. К. Музеуса и др. Но рационалистическая «расшифровка» чудесного приобретает у Ирвинга национально-своеобразные черты: он привлекает реалии американского обихода, местные штрихи, воспроизводит умонастроение американцев, прибегает к постоянной «никербокеровской» насмешке над всякой мистикой и абсурдом.

В американском романтизме веселый смех звучал подчас более непринужденно, чем в произведениях многих английских романтиков. Примером может служить юмор и сатира В. Ирвинга и Д. Рассела Лоуэлла. В английской литературе, отличавшейся на протяжении всего своего

¹⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 3, с. 158.

исторического развития ярким юмором и сатирой, в период романтизма возобладали чувства горечи, гнева, неаппетита и отчаяния; сатира, проия, сарказм по-прежнему необычайно сильны, но юмор и веселый смех начинают звучать приглушенно. Такова общая тенденция, хотя были и произведения, не совпадающие с нею.

3

В английской литературе характер романтического историзма определялся фактом существования многовековой развитой цивилизации и устойчивых традиций. Английские романтики стремились находить идеалы в прошлом. Неприятие буржуазных норм сопровождалось идеализацией средневековых, готических ценностей. Карлейль писал в письме Эмерсону 12 августа 1834 г.: «Частью моего кредо является мысль о том, что единственная Поэзия — это История...»¹⁶. В решении проблемы соотношения прошлого и настоящего Карлейль явно отдавал симпатии прошлому — английскому средневековью XII в., осуждая решительно век XIX в книге «Прошлое и настоящее» (1843).

Для англичан важна была их многовековая история, для американцев — становление их культуры в данный момент. Ф. Энгельс писал о том, что в Америке «нет никаких преграждающих путь средневековых развалин»¹⁷. Поскольку Америка, как молодое государство, не имела такой истории и таких культурных традиций, как Англия, одной из тенденций романтического историзма в Америке стало сознание недостаточности национальных традиций и исторических ассоциаций. Это побуждало американских романтиков целенаправленно утверждать историческое начало в национальной литературе, подчеркивать временные дистанции и исторические масштабы существования континента.

Английские романтики черпали из культурного наследия национально-историческую символику и образы как уже известные, признанные, устоявшиеся; американские романтики должны были впервые утверждать национально-исторические образы и символы, создавать свою мифологию. В качестве национальной образности выступи-

¹⁶ The Correspondence of Emerson and Carlyle, p. 105.

¹⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 347.

ли реалии жизни пионеров, индейские легенды, сказания, индейские имена и названия, а также жизнь негров и мотивы негритянского фольклора. [Американские романики старались создавать исторические романы и легендарные повествования о героическом прошлом.] Тенденция писать о старинной культуре на американской земле проявилась, например, в книге Торо «Неделя на реках Конкорд и Мерримак» (1849).

Но такой подход к истории США был не единственным и даже не определяющим. Более влиятельной оказалась иная тенденция: обращение к прошлому осмысливалось как путь и способ осознания исторической миссии современной Америки¹⁸.

В душе современника-американца и прошлое, и настоящее подчинено «прорицанию» будущего и занимающей заре нового дня. В стихотворении Э. По «Колизей» (1833) слышен голос, обращенный к живущему поколению:

*Извечно громовые прорицанья
Мы будем исторгать для слуха смертных,
Как грецины Мемнона источают
Мелодию, приветствуя Зарю!*

Перевод А. Архипова

В Америке постоянно и синхронно соседствовали разные стадии и уровни развития человеческого общества. Возникала ситуация, при которой прошлое как бы существовало в настоящем, историческое было современным; современное включало в себя ряд стадий исторического развития. Такое положение удерживалось в течение всего времени продвижения фронта на Запад. По этому поводу Купер высказал очень точное наблюдение в романе «Прерия» (1827): «В Америке мы можем наблюдать весь ход развития общества — от состояния расцвета, именуемого утонченным, до состояния, настолько близкого к варварству, насколько это возможно при тесной связи с образованной нацией. Такое „обратное развитие“ прослеживается в нашей стране от сердца старых Штатов, где начинают приживаться богатство, роскошь, искусство, к тем отдаленным и все отодвигающимся границам, где царствует мрак невежества и где культура

¹⁸ См.: Lewis R. W. B. The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century. Chicago, 1955.

сквозь него лишь еле брезжит: так рассвету дня предшествует наползающий туман»¹⁹.

Английские романтики обращались к истории как к прекрасному прошлому, достойному эстетической интерпретации; американские романтики, наряду с утверждением национальных ценностей исторического прошлого Америки, склонны были также осовременивать историю, осмысливая ее как проекцию настоящего. Поэтому в американской истории они нередко видели те же пороки, что и в современной Америке.

Двойственное отношение американских романтиков к прошлому было продолжением двойственного отношения многих из них к современной Америке. Романтики США, использовавшие недавнее прошлое для объяснения настоящего, либо осуждали в прошлом его кальвинистский фанатизм (Готорн, «Алая буква», 1850), либо славили героическое, революционное начало, которое мыслилось как современное (рассказ Готорна «Эндикотт и красный крест», 1838).

Исторические темы, образы зачастую нужны романтикам для пробуждения ассоциаций с современностью. Теория ассоциации идей была довольно влиятельной в Америке начала XIX в.: сказывалось воздействие шотландского философа Арчибальда Элисона, автора книги «Очерки о природе и принципах вкуса» (1790).

Господствующую в романтизме США тенденцию в отношении к историческому прошлому отчетливо выразил Мелвилл. В романе «Белый бушлат» (1850) он писал: «Мир дошел до такой ступени развития, когда исходные точки надо искать в будущем, а не в прошлом. Прошлое отжило, и ему больше не воскреснуть; будущее наделено жизненной силой. Прошлое во многих отношениях является врагом человечества; будущее — во всех отношениях наш друг. В прошлом не обрести надежды; будущее одновременно и надежда и осуществление ее. Прошлое есть учебник тиранов; будущее — библия свободных»²⁰.

Суть американской концепции романтического историзма была изложена в философско-эстетических эссе и лекциях Эмерсона. Оптимистически относясь к возможностям развития американской цивилизации, даже види

¹⁹ Купер Ф. Избр. соч.: В 6-ти т. М., 1962, т. 3, с. 68.

²⁰ Мелвилл Г. Белый бушлат. Л., 1973, с. 125.

ее неприглядные стороны, Эмерсон предпочитал противоположному будущему, памяти — надежду. В лекции «Молодой американец» (1844) он говорил об Америке: «Это страна Будущего... страна, где все только начинается, где проекты, планы, надежды непрерывно сменяют друг друга»²¹.

Для Эмерсона поэтому важно не отношение настоящего к прошлому, а отношение настоящего к будущему. Вся история общества субъективно воспринималась как «вечная современность», в которой за видимым и очевидным скрывается невидимое и чудесное. Эмерсон цепит в произведении искусства не историческую реальность, а универсальный характер бытия. Исторические лица для него понятны и приемлемы лишь по ассоциации с настоящим — и, конечно, американским — опытом. Поэтому для Эмерсона Сократ «был прост, как квакер», «он обладал житейской мудростью, напоминающею мудрость Франклина»²². История для него имеет смысл только как проявление души человеческой. Для него в истории нет ничего, чему не нашлось бы в жизни личности чего-либо соответствующего. Исходя из субъективной точки зрения, Эмерсон рассматривает историю как биографию человека. По его мнению, вся история сводится к биографиям ряда ярких личностей.

Благодаря такой романтической концепции истории, самое значительное национально-историческое событие — революционная Война за независимость Америки воспринималась как живая современность и как идеал, служивший критерием оценки настоящего. «Декларация независимости» (1776) оставалась тем идеалом, с позиций которого подвергалось критике современное буржуазное общество.

Своеобразие американского романтизма определяется, конечно, и решением проблемы личности, освещением сути национального характера.

Уолт Уитмен, ставя перед писателями задачу «постичь многообразные, океанические свойства народа», предлагал подходить к изображению народа «с национальным мериллом», отображать «общие национальные черты», воссоздавать «национальные прототипы», ибо «только эти про-

²¹ Эстетика американского романтизма, с. 286.

²² Там же, с. 29.

тотипы придают нации форму, только они способны что-нибудь окончательно выразить, доказать, завершить и увековечить»²³.

По представлениям писателей-романтиков, в США пока еще не было национальных типов, а были лишь «национальные прототипы»; прежде всего герои фронтира, популярные персонажи американского фольклора: Даниел Бун, лесоруб Поль Бэньян, лодочник Майк Финк, охотник-горец Кит Карсон. Они как раз и являются для многих писателей США героями, представляющими черты национального характера.

Ф. Энгельс писал о том, что Америка отличалась «своим энергичным и деятельным населением, в сравнении с которым и англичане сонные флегматики...»²⁴. Для американского автора важен одинокий, энергичный человек, утверждающий себя в столкновении со стихиями и обществом, цивилизацией, создающий сам свое «я», свою личность. Демократия была соединением предприимчивых индивидов, независимых от традиций, от социальных установлений. Отрыв американца от привычных социальных корней, от устойчивого жизненного уклада, потеря прежних ценностей, с одной стороны, давали возможность для развития самостоятельного начала, но, с другой стороны, вызывали и чувство беспокойства, чувство утраты и смятения; отсутствие стабильности бытия было причиной хаоса, напряжения. Эту двойственность американского национального характера глубоко раскрыл в своих произведениях Э. По²⁵.

Европейские романтики считали американского пионера белым «благородным дикарем». В песне восьмой поэмы «Дон Жуан» (1818—1823) Байрон создал романтический образ американского пионера Даниела Буна, придав ему легендарные, фольклорные черты. Хотя герой назван «активным отшельником», отказавшимся от цивилизованной жизни, на самом деле, по представлениям Байрона, Даниел Бун — простой человек, живущий ясной, безмятежной жизнью. В этом образе была явная идеализация пионера, даже большая, чем в американском фольклоре.

²³ Уитмен У. Указ. соч., с. 275, 277, 271, 280.

²⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 514.

²⁵ См.: Болговская Л. Н. Проблема национального характера в рассказах Э. По. — В кн.: Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. Л., 1973.

В произведениях американских романтиков жизнь пионера-охотника действительно героическая, но он одинок. Ни о какой безмятежности нет и речи. Одиночество в суровых условиях не могло дать покоя и лучезарного счастья. Романтики США более трезво оценивали своего героя. Для европейца американский пионер был далеким, недостижимым идеалом, для писателей США это сама действительность, хотя он и хотел бы видеть в ней и в пионере нечто идеальное.

Купер в цикле романов о Кожаном Чулке показал своеобразное положение пионеров. Герой его романов находился и в родстве и в противоборстве с природой. Освоение новых земель доставалось тяжкими трудами и лишениями. Первооткрыватели неизведанных мест были мужественными, стойкими и бескорыстными, но за ними шли скваттеры, которые разрушали природную среду, вырубали леса.

Купер с большим мастерством передал национальное своеобразие в характере аборигенов-индейцев. В европейском романтизме была сильна традиция руссоистской идеализации «дикаря»; романтики США показали и «добрых» и «злых» индейцев. Купер отнюдь не пытался во что бы то ни стало идеализировать индейцев. Купер создал и отрицательные образы индейцев, в том числе и образ коварного, хитрого и жестокого Магуа в романе «Последний из могикан» (1826), и образ Матори в романе «Прерия», и образы мингов в романе «Следопыт» (1840). Конечно, отрицательные свойства их сгущены и образы выступают как романтические символы зла. Но Купер стремится обнаружить и причины появления злодея среди гостеприимных, бескорыстных индейцев и видит эти причины в интригах белых, в их порочном влиянии на «дикарей».

Представления романтиков США о национальном характере определялись во многом трактовкой мифа об Адаме. Купер писал в романе «Следопыт» о своем герое Натти Бампо, что его «можно было уподобить Адаму до грехопадения»²⁶. Герои-поселенцы, прокладывавшие пути к новой цивилизации, отличной от Старого Света, ассоциировались с невинным Адамом, перед которым открывались большие возможности, неизведанные приключения и многообещающие свершения. Пионер, начавший жить

²⁶ Купер Д. Ф. Избр. соч., т. 2, с. 132.

вне общества и привыкший к вольности, сталкивался затем с цивилизацией, и это столкновение оказывалось драматичным.

Драматизм романов Купера сменяется трагизмом романов Готорна и Мелвилла. В столкновении с жестокими порядками и бесчеловечной моралью, устанавливающейся в отношениях людей, невинный Адам переживает трагедию. Романтики показали трагические следствия конфликта между иллюзией и реальностью, между первоначальным самораскрытием личности в ее богатых возможностях и ограничивающим, стандартизирующим и давящим влиянием буржуазных порядков.

Образ Натти Бампо является воплощением лучших черт пионеров, и этот герой при всем его реальном, земном облике являлся выражением авторского идеала. Но в целом сообщество пионеров (community) строилось на индивидуалистических началах. Личность сама себя ощущала нацией, несла в себе самой феномен общины. Если в европейском романтизме силы противоборствующих сторон были трагически неравны — одинокий человек против тиранического общества, то в романтизме США суверенная личность, несущая в себе божественное начало, представляла собой как бы равного по силам соперника и противника общества.

5

Хотя романтики США отдавали себе отчет в том, что общественный престиж писателя в Америке невелик, они взяли на себя роль наставников нации и продолжили в новых условиях характерный в прошлом для пуританства вид духовной деятельности — моральное проповедничество.

По характеру постановки этических проблем американский романтизм значительно отличался от английского²⁷.

В Англии, кроме религиозной традиции в сфере морали, была еще сильная традиция ренессансной этики. Для английского романтизма характерна эмпирико-сенсуалистская традиция в вопросах этики. По словам Ф. Энгельса, у «такой чисто эмпирической нации, как англичане, <...>

²⁷ См.: Chesler S. P. Dickens and Melville in Their Time. N. Y.; L., 1975.

давно уже покончены счёты с религией страха»²⁸ [В романтизме США постановка моральных проблем часто неотделима от отношения к пуританским религиозным догматам. Так было в творчестве Эмерсона и Готорна. В аболиционизме религиозное начало также оказалось очень заметным и влиятельным.

В английском романтизме острота постановки этических вопросов определялась резким социальным разделением общества. У романтиков США моральные темы часто связываются с проблемой отношений белых и индейцев, белых и черных. Нравственные вопросы такого рода неизбежно сопутствовали процессу роста самосознания нации.]

Буржуазному материальному прогрессу Эмерсон противопоставлял нравственный прогресс. Морально-этические идеи становятся сутью миропонимания трансценденталистов, их отношения к обществу и человеку. У. Э. Чаннинг, Р. У. Эмерсону, Т. Паркеру, Джорджу Рипли свойственна вера в человека, в его добрую природу, любовь к ближнему. Трансценденталисты требовали раскрепощения духа, отстаивали свободомыслие и самостоятельность личности. Для них характерно было неприятие «нравственного паралича» американского общества и засилья официально-теократического мнения, не допускавшего никакого вольнодумства. Но абсолютизация нравственного начала отдельной личности приводила к утверждению индивидуализма.

Современники трансценденталистов увидели в их доктрине некоторые крайности и односторонность. Готорн и Мелвилл в ряде своих произведений откликнулись на проблемы, поднятые трансценденталистами, но дали им иную трактовку. Готорн не склонен был столь оптимистически воспринимать нравственную природу человека, как это свойственно Эмерсону. В рассказе Готорна «Всесожжение земли» (1843) очистительный огонь уничтожает несправедливое прошлое, однако по-прежнему остается источник зла — натура человека. Но Готорн шел в общем русле романтизма США, когда вслед за Эмерсоном вел полемику с «разумом железных людей» — пуритан и осуждал их фанатизм. В романе Готорна «Алая буква» подчеркивается моральная требовательность пуритан, но в то же время и жесткость их морали.

²⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 585, 586.

Романтики, увидевшие нравственную деградацию буржуазного общества, верят в идею возмездия. Эмерсон выдвинул теорию «компенсации», согласно которой всякие нарушения законов любви и справедливости наказываются страхом. Идеал Эмерсона — это жизнь в гармонии с природой, воспринимавшейся романтиками как проявление духовного начала.

✓ 6

Одной из черт романтического искусства становится постоянное соотнесение природной стихии и человеческого бытия. Единение человека и природы, искусства и природы великолепно передал Лонгфелло в «Песни о Гайавате».

✓ Конфликт личности и общества в творчестве романтиков США чаще всего выражается через философски осмысленную, антибуржуазную по своей сути тему «человек и природа». Романтики США непосредственно изображали природу своей страны, сознавая органическую связь природы Америки с национальным характером американца.

Ирвинг отмечал живописный характер английской природы, которая сама по себе напоминает произведение живописи и, по существу, является готовым предметом для изображения.

Природа Англии похожа на «картину», на «художественное полотно» (picture), она «живописна» (picturesque), это природа «цивилизованная», обжитая; в Америке — «дикая природа». Готорн писал: «Существует неопишуемая разница между укрощенной (...) природой Англии и буйной, варварской природой Америки». В английской природе «ее прекрасные и живописные места не создают панорамы, их нужно рассматривать тщательно и вблизи, чтобы оценить»²⁹.

Своеобразный американский пейзаж в произведениях Ирвинга и Купера становится одним из средств утверждения национальной самобытности. Свойственный романтизму интерес к природе проявляется в литературе США в тяготении не к лирическому изображению ее, а к эпическому. Пейзаж фигурирует как необходимый компонент в эпическом рассказе о молодой стране.

Природа выступает не только как олицетворение души романтического героя, но и как огромная, масштаб-

²⁹ Hawthorne N. The English Notebooks. N. Y.; L., 1941, p. 134, 565.

ная, стихийная среда, на фоне которой человек вырастает в гиганта, богатыря.

Значительное место в панорамном пейзаже у романтиков США занимает образ леса, бескрайнего, как море. Этот образ служит романтическим символом обширных, неосвоенных просторов Америки. Герой-американец нередко изображается на фоне леса. Натти Бампо живет в лесу, герой книги Торо «Уолден, или Жизнь в лесу» уходит из общества в лес, чтобы там познать смысл бытия. В эссе «Природа» Эмерсон писал: «В лесах скрывается непреходящая молодость... В лесах мы возвращаемся к разумности и к вере»³⁰.

В романтическом изображении природы в английской и американской литературах очень существенна тема моря. Англия была морской державой; судьба Америки неотделима от двух океанов, омывающих ее берега. Но тема моря раскрывается в романтической литературе Англии и Америки далеко не идентично. Море для Байрона — символ свободолюбия, борьбы за свободу (четвертая песнь поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда», 1809—1817). Море для Мелвилла — модель мироздания, символ современной жизни.

Но писатели США показали не только единство человека и природы, а также их противоборство. В романтизме США, особенно в творчестве Купера, очевиден интерес к бурным проявлениям диких сил природы. Человек каждую минуту подвергается опасностям. Он должен быть героем, готовым не только отстаивать свою жизнь, но и спасать жизнь других. Способность противостоять стихиям становится своеобразным долгом человека.

7

[Высшей формой познания писатели-романтики считали воображение. По утверждению американского литературоведа Рэймонда Бенуа, концепция воображения является главенствующим эстетическим принципом романтической литературы Англии и США³¹. С точки зрения анг-

³⁰ Эстетика американского романтизма, с. 181.

³¹ См.: Benoit R. Single Nature's Double Name: The Collectedness of Conflicting in British and American Romanticism. The Hague-Paris; Mouton, 1973.

лийских романтиков, поэтическое воображение выше разума, а поэзия — это самая важная форма человеческой деятельности; воображение с помощью интуиции проникает в таинственный мир красоты.

В понимании роли воображения американские романтики во многом следовали английским, при этом они высказывали и свой взгляд на соотношение разума и воображения, фантазии и воображения. Само понимание категории «разума» у романтиков США было иное, чем у английских. Продолжая лучшие традиции просветительской литературы, английские романтики увидели, однако, несоответствие между просветительским принципом разума и реальной действительностью послереволюционной поры. У романтиков США отношение к просветительскому разуму было более сложным. С одной стороны, они видели, что просветительский разум превратился в эгоистическое благоразумие и буржуазную рассудочность, поэтому они, как правило, не принимали популярные в буржуазной Америке идеи шотландских философов-просветителей школы «здравого смысла» — Т. Рида, Т. Брауна, А. Фергюсона, объявлявших разумным общество, основанное на стремлении к богатству и процветанию, и идеализировавших буржуазный прогресс; но, с другой стороны, романтики США продолжали верить в разумные принципы Декларации независимости и вносили категорию разума в свои философские концепции.

Интуитивистское понимание разума сочетается у американских романтиков со стремлением к точности. Отсюда и трезвое объяснение необычных ситуаций, кажущихся сверхъестественными. Категория разума попадает в сферу нравственно-этическую, она связана с проблемой добра и зла, с проблемой совести. Ирвинг видел в воображении проявление свободолюбия и независимости человека.

В категории воображения Эмерсон видит сочетание логического и божественного, точности и интуиции. Эта национальная особенность в понимании сути воображения и его соотношения с разумом характерна и для Э. По, который не отделял истинное воображение от аналитических способностей. Хотя Э. По, безусловно, во многом следовал традициям английских романтиков, в частности Кольриджа, у него было свое, национальное свойство — сочетание воображения с логикой, ужасного с абстрактным, чудесного с интеллектуальным.

Романтическая концепция творческого процесса как вдохновения, интуиции, озарения приобретает в литературе США особые черты. Э. По вносит в эту концепцию рациональное начало, идею преднамеренного, продуманного и рассчитанного творческого акта.

Во многих своих рассказах Э. По, с одной стороны, показал, что предельный рационализм в жизни нередко порождает смятение в умах и граничит с психическими отклонениями; при механическом или абстрактно-логическом отношении к жизни наступает состояние отчуждения; таков, например, смысл его рассказов «Черт на колокольне» (1839) и «Делец» (1840). Но, с другой стороны, романтик-рационалист Э. По объединяет интуицию и рациональное начало, связывает логику с воображением и полагается на благотворность строгого анализа и точности суждений.

8

[Особые черты американского романтизма проявились и в оригинальной системе жанров. Первостепенное значение для романтических повествовательных форм имел жанр «путешествия», который вообще играл важную роль в становлении литературы США XVII—XVIII вв. Он как бы открывал и фиксировал культурный и национальный облик Америки, утверждал идею поисков новых земель, поэтизировал первооткрывательство, упорство и отвагу пионеров. Сюжетный мотив «путешествия» получает развитие и в литературе XIX в. Структура многих романтических романов и повестей, рассказов и поэм — произведений Ирвинга, Купера, Лонгфелло, По, Мелвилла — основывалась на путешествии, на приключениях во время переезда на новые места. Фронтир с его исключительными обстоятельствами, суровостью и грубостью условий жизни был источником многих романтических тем. Жанр путешествия включает также фольклорные элементы, легенды, юмористические истории.]

Жанр путешествия в литературе США нередко смыкался с жанром автобиографии. Создаваемый негритянскими авторами с XVIII в., жанр автобиографии включал в себя и путешествие. В XIX в., в эпоху романтизма, он получил название «повесть раба» (slave narrative) и приобрел своеобразные черты. Этот жанр, характерный именно для литературы США, явился непосредственным откликом на самый больной вопрос социальной жизни Аме-

рики³². Основанная на подлинных фактах «повесть раба», например, «Жизнь Уильяма Граймса, беглого раба» (1825), вместе с тем представляла собой романтическую историю поисков свободы и утверждения человеческого достоинства. Протест против рабства сочетается с оптимистической верой в принципы Декларации независимости.

В жанрах путешествия и автобиографии ощутима тенденция к созданию эпической формы. Английские романтики были по преимуществу лириками и в поэзии и в прозе. Мощным средством воздействия на индивида и на все общество они считали лирическую и лирико-эпическую поэзию. Лиризм выливается в поэтические формы особого музыкального звучания. Сказывались в их творчестве и традиции драматического раскрытия лирических тем. Среди многообразных жанров английского романтизма выдающееся место занимает лиро-эпическая, философско-символическая поэма, отличающаяся гражданским пафосом, накалом субъективных чувств, полемичностью. Структура поэмы все более тяготела к универсальному охвату проблем эпохи.

Романтики США явно предпочитали эпическое искусство. Создавая современный эпос, они стремились, во-первых, восполнить отсутствие эпоса как определенной стадии в становлении американской культуры и, во-вторых, внести в романтическую прозу те художественные открытия, которые были присущи синхронно развивавшемуся европейскому реалистическому искусству, в особенном таком эпическому жанру, как социальный роман.

Эпические тенденции в романтизме США прежде всего основывались на воспроизведении мотивов американского фольклора. Европейские романтики опирались на фольклорный материал, возникший в далеком прошлом и уже ставший традиционным. Фольклор, генезис которого относится к древним временам, по своему характеру, безусловно, во многом отличался от фольклора, появившегося в XIX в. Однако использование последнего также способствовало созданию национального колорита в произведениях романтиков.

В художественном сознании романтиков США синтезировались элементы различных культур, совмещались духовные ценности аборигенов-индейцев, шведов, ирланд-

³² См.: Williams K. J. They Also Spoke. Nashville, 1970.

цев, вывезенных из Африки негров; живших на Юге креолов. Романтики США опирались на фольклор разных народов. Поэтика многих произведений романтизма США представляла собой «плавильный котел», в котором создавался оригинальный сплав, включающий ценности различных культур.

По сравнению с системой жанров европейского романтизма в Америке возникли новые жанры, относящиеся к эпическому роду: беседа, проповедь, дискуссия, лекция, литературный диалог, особый тип эссе. Это были жанры художественно-публицистические. Если в английском романтизме развивалась, например, жанровая форма средневекового видения — в поэмах Шелли «Королева Маб» (1813), «Восстание Ислама» (1818), то в романтизме США сказалось влияние пуританской проповеди (sermon), религиозных трактатов и политических памфлетов XVIII в. Стиль многих произведений романтиков США находился под воздействием распространённого в Америке ораторского искусства и под влиянием Библии.

Поскольку классическое образование в Америке играло меньшую роль, чем в Европе, в Америке большее значение приобрели полемические сочинения на современные моральные и политические темы. Купер утверждал, что «американцы питают особое расположение к полемическим сочинениям и политическим трактатам»³³. Проповедническая, философско-дидактическая тенденция особенно присуща лекциям и очеркам Эмерсона. Риторически-проповедническое и философско-моралистическое начало американского романтизма сказалось в книге Торо «Уолден, или Жизнь в лесу». В движении сюжета «Уолдена...», в развитии темы смерти и возрождения повторяется ритм времен года. Временной отрезок в один год становится символом человеческой жизни.

Свойственные романтической поэтике условные приемы — символ, аллегория, гротеск — у романтиков США сочетались с пуританской и унитарийской тенденцией видеть во всех вещах символы жизни духа. Поэтому для романтиков США реальные явления представляются эмблемами сильных страстей, духовного бытия. Эмерсон в эссе «Природа» писал: «Любой факт — это осуществление цели или конечное усилие духа», «...вся природа является метафорой человеческой души»; «...настоящая ли-

³³ Эстетика американского романтизма, с. 82.

тература и блестящий образец ораторского искусства представляют собой вечные аллегии»³⁴.

«Эмблематический смысл» определил во многом и возникший в романтизме США типично американский жанр «короткого рассказа» (short story). Поэтика американской новеллы складывалась благодаря сильному воздействию Э. По. В его творчестве наметились многие жанровые разновидности короткого рассказа: философский, психологический, фантастический, детективный, «сенсационный», или готический, рассказ, рассказ-гротеск, поэма в прозе. Все эти разновидности создавались в русле национальной традиции.

9

Одно из ведущих мест в романтизме США занимала романная форма. В определение основных черт национальной литературной системы романтизма входит и уяснение некоторых особенностей романтического романа и его отношения к критическому реализму, синхронно развивающемуся в Европе. Американский романтический роман испытал, преимущественно в 40—50-е годы, воздействие не только романтического творчества Жорж Санд, но и реалистических произведений Бальзака, не говоря уже о влиянии В. Скотта, Диккенса и Теккерея. Но американский романтический роман стойко придерживался своей образной системы и не перестраивался в духе поэтики современного ему европейского реалистического романа.

Представление о типе романтизма в литературе США не может обозначиться сколько-нибудь определенно без учета традиции просветительской реалистической сатиры. Благодаря ей были подмечены такие тенденции развития американского буржуазного общества, которые в европейской действительности являлись предметом реалистического социального анализа. Национальное своеобразие американского романтизма определялось еще и тем, что он продолжал существовать и тогда, когда в литературах Европы уже развивался критический реализм как ведущее литературное направление; и такое соседство не могло не внести некоторые особые черты в американский романтизм. Романтическая форма включала реалистические прозрения. Сатира в романтическом искусстве (Ку-

³⁴ Эстетика американского романтизма, с. 196, 195, 194.

пер, «Моникины», 1834; Мелвилл, «Марди», 1849), да еще обогащенная реалистическими элементами, впоследствии стала той важной частью литературного наследия, которая способствовала формированию критического реализма в литературе США.

Тенденция к реализму так или иначе проявляла себя в художественном творчестве американских романтиков, например в романых циклах Купера о Кожаном Чулке и о земельной ренте. К тому же Купер впервые осуществил циклизацию романов — группировку ряда произведений в серию, объединенную общими героями и преемственностью во временном и сюжетном движении. Таким образом Купер внес в американскую литературу то, что стало закономерностью реалистического романного творчества автора «Человеческой комедии».

В аболиционистской прозе: романах «Белый раб, или Воспоминания беглеца» (1852) Ричарда Хилдрета, «Хижина дяди Тома» (1852) Гарриет Бичер-Стоу, «Клотеь, или Дочь президента» (1853) Уильяма Уэллса Брауна и рассказе Фредерика Дугласа «Раб-герой» (1853) — романтические принципы, тенденции и сентиментальные нотки, перешедшие из «повести раба» в аболиционистский роман, начинают уступать место более широким реалистическим картинам жизни и реалистическим характерам. Антирабовладельческая направленность этих произведений основывается на глубоком и правдивом изображении бесчеловечности рабства.

Американский романтизм, существовавший в то время, когда в культурной жизни ряда европейских стран доминировал критический реализм, не мог оставаться тем романтизмом, который был характерен для Европы конца XVIII — начала XIX в. В американской литературе взаимопроникновение романтического и реалистического начал оказалось очевиднее и сильнее, чем в английской литературе, где переход от романтизма к критическому реализму, например в творчестве В. Скотта, произошел ранее — и в более четком размежевании границ и сфер влияния в последующем развитии литературы. Конечно, во всех случаях романтизм предопределил многие из тех эстетических принципов, которые станут достоянием критического реализма. В последующем развитии американской литературы романтическое начало будет сохранять свою значимость.

О. М. Кириченко

Американская поэзия
первой половины XIX века
(от Брайента до По)

Американская поэзия первой половины XIX в. развивалась в русле романтизма. Предощущение романтизма было свойственно уже творчеству первого профессионального поэта Америки Ф. Френо (1752—1832). Однако в полной мере начало романтической поэзии в США связано с именем Уильяма Каллена Брайента (1794—1878). Брайент почти на полвека был моложе каждого из плеяды поэтов-просветителей — Дж. Трамбулла, Т. Дуйта, Дж. Барло, а также Ф. Френо. К моменту рождения Брайента страна уже почти десять лет существовала независимо от Англии, и в молодом государстве все очевиднее проявлялись внутренние противоречия.

Когда Брайент опубликовал свое первое значительное произведение — поэму «Танатописис» (1818), помпезная лирика «хартфордских остроумцев» давно отцвела, а последнее крупное произведение Джоэла Барло, поэма «Колумбада», напечатанная в 1807 г., практически была забыта, как забыт был и сборник Ф. Френо «Стихи об американских деяниях» (1815).

Брайент создавал свои произведения в наиболее мирное для Америки время, время относительной стабилизации в стране, если не считать экспансионистских войн Америки. Нарастание аболиционистского движения, вылившееся впоследствии в Гражданскую войну, совпало уже с последним периодом его творчества.

Как и Френо, он был потомком французских эмигрантов, но в наследство получил чисто американские противоречия: крайний кальвинизм и более демократичное унитарянство, консерватизм и либерализм. Эти противоречия не помешали, однако, Брайенту стать творцом поэтического мира, отличавшегося цельностью и гармонией.

Брайент воспитывался в обстановке, враждебной республиканским, «джефферсоновским» настроениям. Как художник он прошел путь от юношеских сатирических

од и сатир в духе Трамбулла и Дуайта, до лирики зрелых лет, сделавшей его, по словам В. Л. Паррингтона, «отцом поэзии США».

Многое роднит поэзию Брайента с поэзией Френо, много общего и в биографиях этих поэтов: и тот и другой совмещали поэзию с редакторской деятельностью; и тот и другой уделяли главное внимание проблемам развития американской национальной поэзии. Однако Френо здесь выступал прежде всего как поэт-публицист, Брайент стал по сути дела первым серьезным американским исследователем в области эссеистики (ему принадлежат первые эссе о поэзии). Френо наполнил нарождающуюся национальную поэзию гражданским содержанием, вслед за Френо Брайент создал ряд стихотворений социально-критического направления. Однако если для Френо в его эпоху основным противником был враг внешний — Англия, в годы, когда писал свои стихи Брайент, противник выявился уже в самой Америке. Творчество поэта приобрело глубоко национальное звучание.

Хотя ранние сатирические опусы Брайента были опубликованы, едва лишь вышли из-под пера, признание к нему пришло несколько позже, с публикацией поэмы «Танатопсис» и стихотворения «К перелетной птице» (1818), которое увидело свет в журнале «Североамериканское обозрение». Под этим же названием тремя годами раньше вышло стихотворение Френо. Оба произведения Брайента были встречены в Америке восторженно, однако многие усомнились, что поэму «Танатопсис» мог написать американец, да к тому же еще и молодой. Однако опубликованная чуть позже в том же «Североамериканском обозрении» статья молодого Брайента о стихосложении убедила всех, что в Америке действительно появился настоящий поэт. Названные произведения дают ключ и к пониманию всего дальнейшего творчества Брайента.

«Поистине несчастьем Новой Англии следует считать то, что идейный багаж пуританских эмигрантов определился в основном системой Кальвина, а не Лютера»¹, — писал В. Л. Паррингтон. Религиозный морализм и сухая дидактичность постоянно обращают на себя внимание в ранней американской поэзии. Этой традиции не избежал и Брайент. В его эссеистике мы многократно встречаем

¹ Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли. М., 1962, т. 1, с. 49.

мысль о том, что настоящая поэзия должна «преподать урок мудрости». Однако, несмотря на соседство с дидактикой, поэтичность его образов все-таки «выживала».

Стихотворение к «Перелетной птице» композиционно не сбалансировано: основная его часть — романтическое описание свободного существа в свободной стихии, концовка — неожиданно поучительная сентенция:

*Тот, кто пред тьмой направит
К пристанищу чрез бездну твой полет,—
Меня в пути суровом не оставит
И к цели приведет.*

Перевод М. Зенкевича

Стихотворение полно ощущения легкости, свободы, стремительного порыва. Разворачивая яркой антитезой человеческой косности картину вдохновенного полета, Брайент готовит читателя совсем к другому финалу. Но финальная статичная дидактика, поэтически не вяжущаяся с динамичностью всего стихотворения, создает, как ни странно, особое равновесие и завершенность. Такое сочетание естественности и схематичности мы не раз еще встретим не только в творчестве Брайента, но и в творчестве последующих поколений американских поэтов и прозаиков, оно придает литературе США специфический колорит.

В «Танатопсисе» раскрываются и другие грани романтической поэзии Брайента, которые не всегда находили осмысление и в его эссе о поэзии. В знаменитых «Лекциях о поэзии» (опубл. в 1884 г.) он чаще всего выступал как просветитель и педагог. Он говорил об очень важных для новой поэзии моментах: о значении поэтической фантазии, о самобытности, эмоциональности, нравственности, о простоте изложения, о созидательной роли поэзии. При этом он лишь обозначил тему, подлинным же подтверждением эстетических идей Брайента оказывались не его аргументы эссеиста, а образцы собственного творчества, например «Танатопсис» — поэма, оказавшая воздействие на последующее развитие поэзии Америки.

Поэма вырастает из мрачных видений смерти — в ней преобладают образы могилы и тлена. Однако ни заглавие поэмы («Танатопсис» в переводе с греческого — «зрелище смерти»), ни ее сумрачные краски не оставляют ощущения фатализма или сентиментальности, которая свойственна так называемой «кладбищенской» поэзии тех лет.

Живое, созидательное начало берет верх над кальвинистскими доктринами, лирический герой вступает в мир меняющейся природы, где смерть — не конец всему, а только начало новой жизни. Отголоски пуританского дидактизма можно обнаружить и здесь: Брайент утверждает, что жизнь не должна пройти напрасно и, умирая, человек продолжает существовать в памяти живых. При этом нельзя не отметить параллелей между «Танатопсисом» и стихотворением Френо «Индийское кладбище».

Признавая смерть органическим началом жизни, Брайент остается чуждым и религиозного экстаза и безвольного смирения. «Танатопсис» сохраняет и поныне непосредственную поэтическую притягательность. Не исключено, что известный фантаст Рэй Бредбери в аллегорическом повествовании «Древо Всех Святых» (1974) был вдохновлен если не самим «Танатопсисом», то традицией, которую поэма открывала в американской литературе. В «Танатопсисе» угадывается романтическая тональность новелл Готорна и поэм Лонгфелло.

Брайенту, однако, не сразу удалось завоевать репутацию значительного поэта. Университетских снобов — в ту пору основных читателей поэзии — раздражало, что Брайент не окончил колледжа (он не имел средств продолжать учение) и что он, будучи редактором и журналистом, некогда реакционную гамильтоновскую газету «Нью-Йорк ивнинг пост» превратил в активный орган, сочувствующий либералам и аболиционистам. Известно, что вплоть до 40-х годов Г. У. Лонгфелло и Дж. Р. Лоуэлл скептически относились к поэзии Брайента. Лоуэлл говорил: «Одного не хватает в нем — он не способен вдохновлять»². Защитником творчества Брайента выступил, как ни странно на первый взгляд, Эдгар По, чье творчество, казалось бы, почти не сопоставимо с поэзией Брайента. Он писал в 1846 г.: «У г-на Брайента есть талант, настоящая одаренность, однако этого не видят представители „современных школ“, потому что именно таланта им и не хватает»³.

Однако неутомимая просветительская деятельность Брайента, патриотический и гражданский пафос его твор-

² См.: *Untermeyer L. American Poetry from the Beginning to Whitman. N. Y., 1931, p. 170.*

³ Цит. по: *Bryant W. C. Selections from his Poetry and Prose. N. Y., 1945, p. 13.*

1
чества, одухотворенность его поэзии заставили впоследствии многих его критиков пересмотреть свою точку зрения. Лоуэлл много лет спустя с воодушевлением отзывался о патриотических стихах Брайента, а Лонгфелло в письме к Брайенту признавался: «Оглядываясь на свою молодость, я не могу без улыбки не отметить, как много там от вас...»⁴. Известны слова Р. У. Эмерсона о Брайенте: «Он оригинален потому, что искренен».

Брайент действительно был искренен. И, наверное, именно искренность смягчала порой морализаторство. Его поэзию пронизывает идея свободы. В стихотворении «К облаку» (1824) он горячо поддерживает борющихся за освобождение своей страны патриотов Андалузии, Италии, Греции. Теме борьбы народов за независимость посвящены его стихи 20-х годов: «Испания», «Резня в Хиосе», «Песня греческой амазонки», «Греческий патриот», «Ромеро», «Итальянское единство».

У американских поэтов романтическая тема свободы звучала более приглушенно, чем у европейских. Сказывались особенности исторического развития США. Еще не пошатнувшаяся вера в «американскую мечту» о свободных людях на свободной земле, мысль об особом американском пути — все это часто внушало американцам, особенно в первой трети XIX в., иллюзии торжества положительного начала у них на родине. Правда, уже тогда в литературе раздавались голоса, осуждавшие рабство. Первым поэтом, потребовавшим его искоренения, был Френо.

В целом же в американской поэзии начала XIX в. еще бытовало наивное противопоставление свободного человека или естественной жизни абстрактному европейскому тирану и его подданным. Тем не менее у Брайента в его антирабовладельческом стихотворении «Африканский вождь» (1825) выставленный на продажу невольник показан не как жертва, а как романтическая, сильная личность, способная оказать противодействие поработившим ее силам. Поэт одобряет и приветствует такое сопротивление.

Отвергая таким образом некоторые общественные устои, Брайент вступает в противоречие со своими сугубо патриотическими стихами (поэма «Века», 1821; стихо-

⁴ Ibid., p. 15.

творение «Америка»). Однако противоречие порой оказывается чисто формальным: восхваление Америки у Брайента — это чаще всего проявление его искреннего патриотизма, желания видеть свою страну и народ совершенными. Прошлому и настоящему Америки он посвятил поэму «Западный мир» (конец 20 — начало 30-х годов). Признавая, что в истории Америки были несправедливые войны, в частности истребление индейцев, Брайент, как и Хью Брэккенридж, Дж. Трамбулл, Ф. Френо, верит в прекрасное будущее молодой, подающей надежды нации. А это свидетельствует о том, что в сознании Брайента либеральный утилитарианизм одержал победу над насаждаемыми с детства кальвинистскими догматами.

Романтическая приподнятость поэзии Брайента, однако, не оборачивается декларативностью и абстрактностью. Он обращается к обычному, узнаваемому, привычному. Непознаваемое, непонятное, загадочное находится по ту сторону его поэтического космоса. Брайент в картинах природы чаще стремится к описанию, а не к метафоре. Природа в стихах Брайента выступает как фон, причем подчеркнута американский («Прерия», «Западный мир»), и как параллель человеческим переживаниям («К перелетной птице», «Метель», «Смерть цветов»). Описание природы никогда не носит многозначного характера ни в звуковом, ни в изобразительном плане, как, скажем, в поэзии Эдгара По. Природа у Брайента все-таки в большей мере сродни декорации, правда умело исполненной.

Брайенту порой не хватало широты и масштабности. Однако это не умаляет его заслуг перед американской поэзией. Он заговорил и в теоретических статьях, и в стихах о национальном колорите в поэзии и о способах его выражения.

Брайенту было суждено взять на себя роль просветителя, педагога и реформатора поэзии. Возможно, именно поэтому собственно поэтическое отражение мира в его творчестве иногда лишено органичности. Но Брайент внес немало нового в поэтику, «раскрепостил» традиционный английский стих в его американском варианте. Он сделал американскую поэтику более разговорной — логическая мысль чаще всего не совпадала с поэтической строкой. Брайент нередко менял размеры, ритмы, чередовал белый и рифмованный стих. В его лексике постепенно уменьшалось число архаизмов, на смену им все чаще приходили «американизмы».

Опыту Брайента обязаны многие из пришедших вслед за ним поэтов. Мы уже приводили высказывания Э. По и Г. Лонгфелло о Брайенте. Можно сказать, что брайентовские мотивы отчасти нашли продолжение и у Уолта Уитмена; не исключено, что некоторые грани «Танатопсиса» вдохновили поэтическое воображение Э. По. Отголоски поэзии Брайента мы встретим и значительно позже — многое от Брайента унаследовал, например, Роберт Фрост.

Творчество Брайента явилось и своеобразной прелюдией национальной поэзии США, и начальным этапом развития романтизма. Кроме того, предвосхищая многие последующие явления в поэзии Америки и в американской литературе в целом, опыт Брайента послужил отправной точкой для укоренения в США традиции демократической, открытой поэзии, движущая сила которой — оптимистическая вера в будущее своей страны и народа. Эта традиция развивалась в последующие десятилетия, очищая себя от наслоений апологетической, конформистской литературы с ее фальшивым оптимизмом.

Первая половина XIX в. в американской литературе — период, насыщенный художественными свершениями. Это в полной мере относится и к поэзии. Романтизм породил в США целую плеяду поэтов, чье творчество сыграло большую роль для последующих поэтических поколений. Это У. К. Брайент, Э. По, Г. Лонгфелло, Дж. Г. Лоуэлл, Дж. Уиттьер.

Эдгар По создал свои наиболее значительные поэтические произведения между 1845 и 1849 гг., непосредственно перед смертью. Примерно двадцатилетие отделяет наиболее плодотворный период в творчестве Брайента от высшего поэтического взлета По. В это двадцатилетие выявились основные тенденции американской романтической поэзии, вызревала аболиционистская поэзия, авангард которой составляет творчество Джона Гринлифа Уиттьера (поэтические сборники «Легенды Новой Англи», 1831; «Баллады и стихи против рабства», 1838; «Голоса свободы», 1846); складывается как поэт Генри Уодсворт Лонгфелло (поэтические сборники «Голоса ночи», 1839; «Баллады и другие стихотворения», 1841; «Стихотворения о рабстве», 1842), формируется философия трансцендентализма; Ральф Уолдо Эмерсон проявляет себя как поэт, сначала в журнальных публикациях, а затем, в 1847 г., самостоятельным поэтическим сборником; заявляют о себе Оливер Уэнделл Ходмс («Старая

конница Кромвеля», 1830; «Стихотворения», 1836) и Джеймс Рассел Лоуэлл («Стихи», 1844; «Записки Биглоу», 1846—1848).

В поэзии американского романтизма не было столь открытых антагонизмов, как, например, в английском романтизме, вспомним отношение Дж. Байрона и П. Б. Шелли к поэтам «озерной школы». В Америке, пожалуй, лишь Э. По обладал критически беспощадным пером. Однако он все же достаточно учтиво относился к главному своему антиподу — Г. У. Лонгфелло. Между крупными американскими поэтами-романтиками существовало некое профессиональное единение, которое позволяло им уважать и в известной мере поддерживать в печати друг друга. Вспомним высказывания Лонгфелло о Брайенте, Лоуэлла и Уиттьера о Лонгфелло, Холмса о Лоуэлле. Возможно, это объяснялось тем, что основной целью американских поэтов-романтиков являлось создание самобытной национальной литературы. На раннем этапе было безусловно необходимо объединение. Между поэтами не возникло еще серьезного политического размежевания.

Поистине самобытным поэтом среди американских романтиков был Ральф Уолдо Эмерсон (1801—1870). Однако только с относительно недавнего периода в США ожил интерес к его поэтическому наследию⁵.

Современник Эмерсона, поэт Оливер Уэнделл Холмс писал: «Поэзия Эмерсона отличается от поэзии его современников, с которыми его естественно было бы сравнить, подобно тому, как алгебра отличается от арифметики. В основном он использует общие символы, абстракции и неопределенности. Всегда в частном он видит общее»⁶.

Поэтическое наследие Эмерсона невелико, но весьма разнообразно. Занятие, по его словам, «периферийной областью литературы» в определенном смысле сдерживало в нем поэтическое начало, однако, как показывают его стихи, помогало поискам новых традиций.

Поэзия Эмерсона стоит как бы особняком в литературе середины XIX в. Вероятно, авторитет Эмерсона как мыслителя, как одного из теоретиков американского трансцендентализма в течение многих десятков лет скры-

⁵ Jack A. A. Emerson — the Poet as Teacher; Jack A. A. Poetry and Prose. — Post Washington, 1969; Emerson: A Collection of Critical Essays. N. Y., 1962; Joder R. A. Emerson and the Orphic Poet in America. Berkley; L., 1978.

⁶ Holmes O. W. Ralf Waldo Emerson. Boston; N. Y., 1969, p. 248.

вал от американских исследователей небольшое, но весьма значительное поэтическое наследие Эмерсона.

Как эстетика, так и поэзия Эмерсона представляет собой характерный для Америки середины XIX в. феномен: после десятилетий эпигонства, а вслед за ними десятилетий, прошедших под лозунгом создания национальной культуры (не без налета шовинизма в ряде случаев), настал момент объединить национальное и интернациональное, религиозное и светское, наполнив этот сплав новым, чисто американским содержанием. Такова была историческая роль американского трансцендентализма, что и отразилось в поэтическом творчестве важнейшего писателя и мыслителя Америки.

Здесь нельзя не вспомнить точное замечание Н. Я. Берковского о том, что романтизм — эпоха стиха и стихотворцев, когда даже прозаики писали стихи⁷. В процессе раскрепощения личности, индивидуума, когда стремление к познанию тайн и загадок природы и человеческого бытия стали движущей силой искусства, мир засверкал множеством красок, разбудив новое поэтическое воображение. Если внимательно вчитаться в трактаты Эмерсона, непременно бросится в глаза их несхожесть с общей массой скучных теологических и философских трудов предшествующего времени. Даже ранние выступления Эмерсона не назовешь иначе, как романтическим выражением личности в условиях действительности Североамериканских штатов первой половины XIX в. Его трактату «Природа» (1836) присущи лаконичная метафоричность и богатство воображения. Именно это обстоятельство объясняет огромное воздействие эссе Эмерсона на аудиторию вопреки подчас отсутствию в них последовательности и логической стройности: «Бесконечно длинный день тянется дремотой через широкие холмы и нагретые солнцем широкие поля. Все эти солнечные часы уже похожи на бесконечность. Уединенные уголки вовсе не безжизненны. У врат Леса изумленный представитель света чувствует, что не может не расстаться с наследием своего города, большим и малым, разумным и пустым. Груз традиций спадает с плеч, лишь только сделает он первый шаг в заповедные пределы. Здесь он найдет святость, для которой наша религия — святотатство, позна-

⁷ См.: Берковский Н. Я. О романтизме и его первоосновах. — В кн.: Проблемы романтизма, М., 1966, с. 77.

комится с действительностью, которая то и дело низвергает наши пигмейские идеалы и как высший судия вершит суд над теми, кто вступает в нее».

Если читать вслух, может показаться, что повествование звучит скрытым, прерывающимся ритмом нового свободного стиха. Битники 50-х годов XX в. вспомнили об Эмерсоне и его поэтической проповеди, когда выносили свою угловатую поэзию — воззвание к людям — на улицы. Эмерсон учел тяготение американцев к проповеди, но он сумел сделать ее живой и свободной.

Однако не всегда эти свойства можно отнести к собственно поэзии Эмерсона. Лишь только он пытается воплотить свое учение в непосредственно поэтической форме, стих Эмерсона неожиданно утрачивает поэтичность, в нем начинают проявляться надуманность и дидактизм. Это относится и к стихам, предваряющим трактаты Эмерсона («Природа», «Политика» и др.), и к стихам, где он стремится в концентрированной форме выразить патетику своего учения.

Но стоит лишь Эмерсону отойти от своей схемы, возникает поистине поэтическое видение, как, например, в стихотворении «Снежная буря» (1841). Сначала это картина нарастания бурана, не только рисующая разбушевавшуюся стихию, но и одухотворенная человеческим присутствием: природа и люди поэтически связаны. Стих Эмерсона демонстрирует подвижность поэтического ритма. Так, в «Снежной буре» трижды меняется внутренний ритм — от постепенного нарастания к бешеному движению, которое внезапно обрывается умиротворенной паузой зимней тишины.

Ощущая в поэзии скрытое призвание, Эмерсон экспериментирует с формой: метром, рифмой. По складу ума он не был консерватором и охотно откликался на новые веяния. Именно поэтому он подхватил и развил мысль О. У. Холмса о зависимости поэтического ритма от человеческого дыхания, а впоследствии одним из первых признал поэзию У. Уитмена. Эпагировавший американскую публику в 50-е годы XX в. Аллен Гинсберг, начинавший столетие спустя, обязан не малым успехом своей широко известной поэмы «Вопль» Эмерсону, его поэтике, хотя такая перекличка и кажется парадоксальной.

Пожалуй, нет ни одного американского поэта, чья поэтическая судьба складывалась бы так неровно, как судьба Г. У. Лонгфелло (1807—1882). При жизни он счи-

тался классиком, полвека спустя после смерти его слава померкла. Многие современные американские исследователи его творчества считают, что лавры Лонгфелло при жизни оказались весьма преувеличенными⁸.

Огромное поэтическое наследие Г. У. Лонгфелло, несмотря на некоторую неровность и известную долю подражательных и малоудачных произведений, — явление значительное и знаменательное для Америки. В его поэзии обращает на себя внимание богатство уловленных им ощущений. Однако он не всегда мог отыскать нестандартные поэтические средства для их выражения. Наглядный пример тому — известные стихотворения Лонгфелло — «Псалом жизни», «Дух поэзии» и «Восход солнца в горах».

*Так, если горькие печали
Тебя когда-то угнетали
И если сердцем ждешь ты утешенья
В часы глухой тревоги и сомненья,—
Скорее в горы! Все невзгоды
Целит дыхание природы.*

Перевод А. Шмульяна

Побуждая своего лирического героя в соответствии с романтическими принципами не только признавать доброе и прекрасное, но и соприкасаться со злом, Лонгфелло почти всякий раз прогоняет мрачное видение бодрой оптимистической концовкой. Мы уже встречали это у Брайента. Наивный оптимизм многих американских романтиков объединяет их лирические миниатюры, подчас рождая ощущение досады, когда, например, даже простая зарисовка дождливого дня влечет за собой у Лонгфелло дидактический вывод: кончится дождь — проглянет солнце.

Рациональный дидактизм поэта в сплаве с пантеизмом предопределили умеренность позиции Лонгфелло. Он не уходит, как По, в мир печалей и горестей даже в трагические для себя моменты.

Лонгфелло, как и многие его современники, осуждал рабовладение. Однако, даже создав известные «Стихотворения о рабстве», он не смог стать активным борцом против рабства, подобно, например, Уиттьеру. «Стихотворения о рабстве» не превратились в «Стихотворения против рабства», как это было в творчестве куда менее

⁸ См., например: Williams C. B. H. W. Longfellow. N. Y., 1964; Nemerov H. On Longfellow.— In: Nemerov H. Poetry and Fiction: Essays. New Brunswick, 1963.

известного поэта Джона Пирпонта, и это неудивительно, ведь сам Лонгфелло заявлял: «Я бы не предпринял никакого иного вмешательства, кроме санкционируемого законом <...> Если страна искренне желает покончить с рабовладением, она с готовностью сама отыщет средства»⁹.

Тем не менее резонанс стихов о рабстве был велик, и даже сам факт их создания имел огромное значение для аболиционистского движения. Лонгфелло оставался в стороне от политики. Его стихи о рабстве не лишены налета сентиментальности («Квартеронка»), в них порой отсутствует реальное ощущение современности, а библейские символы, перемежаемые образами африканского фольклора, часто создают дидактическую схему («Сон раба», «Предупреждение»). Однако в лучшем из стихотворений этого цикла — «Свидетели» — Лонгфелло удалось в романтически двузначном образе, полуреальном, полуфантастическом, отразить чудовищную жестокость глумления над человеком, призвав к ответственности за содеянное. Образ таинственного затонувшего корабля и заживо погребенных в трюме рабов, пусть частично заимствованный из немецкой и английской романтической поэзии, вместе с тем вписан во вполне конкретный американский контекст, своеобразно перекликаясь с поэмой Френо «Британская плавающая тюрьма».

Большой заслугой Лонгфелло была найденная им форма, пусть не всегда безукоризненная, для воплощения мотивов индейского фольклора. Его творчество стало свидетельством преемственности индейских художественных традиций в дальнейшем развитии культуры Америки. «Погребение Миннисинка» и «Индеец-охотник» развивают и дополняют тему, начатую в американской поэзии Ф. Френо и У. К. Брайентом. А обаяние всемирно известной «Песни о Гайавате» окончательно упрочит эту тему в американской литературе.

Порой у Лонгфелло можно обнаружить переклички с По. Еще до появления знаменитых «Колоколов» По Лонгфелло после путешествия по Европе создает поэтический триптих «Башня в Брюгге», где в первой части «Carillon» явно слышится перекличка с будущими колоколами Э. По.

Мы видим знакомые рифмы, паеванные одним и тем же образом, однако сколь различно дальнейшее развитие темы: По создаст симфонию звучащей вечности, своеоб-

⁹ The Works of H. W. Longfellow. Boston, 1891, vol. XIII, p. 20—21.

разную звуковую эпiku, Лонгфелло же интересует не всеобъемлющая вечность, а человек его времени в соприкосновении с нею. Позже мы встретим в стихотворении Лонгфелло «Старые часы на лестнице», появившемся почти одновременно с «Вороном» По, знакомый рефрен «forever-never» («навсегда-никогда»). А в стихотворении «Ветер в камине» разворачивается прямая полемика с «Вороном».

Помимо множества ставших уже хрестоматийными стихотворений, у Лонгфелло есть поистине стихотворения-находки, зачастую игнорируемые исследователями, однако в наибольшей мере делающие поэта достойным почитания нашими современниками. Это, например, его сонет «Mezzo Cammin» (1842) и многозначная, не вяжущаяся с оптимистическим обликом Лонгфелло небольшая двухчастная поэтическая миниатюра «Комендантский час» — одно из немногих стихотворений Лонгфелло, где его обычно красочные, но однозначные образы приобретают настоящую многомерность, рисуя картину завершения дня — завершения жизненного этапа.

Лонгфелло называли часто наиболее европейским из всех американских поэтов его поколения. Эта оценка во многом справедлива. Но даже в его космополитизме есть нечто типично американское. Американский характер проявляется уже в той сосредоточенной деловитости, с которой он собирал лучшее из европейской культуры, чтобы, переработав, внести в национальную копилку. Американская сущность поэта очевидна и в избытке его оптимизма, и в выборе тем, конкретно касающихся окружающей его жизни. Однако у Лонгфелло трудно найти приметы поэтического новаторства.

Сложившееся в XIX в. стереотипное представление об американских поэтах нередко не соответствовало действительности. Предвзятость сопутствовала, например, оценке творчества Джона Гринлифа Уиттьера (1807—1892), которого долгое время прежде всего считали бардом аболиционизма. Но в творческом наследии поэта, почти столь же объемистом, как и поэтическое творчество его современника Лонгфелло, стихи против рабства составляют лишь небольшую долю. Дело объяснялось, видимо, политической активностью Уиттьера в вопросе об отмене рабовладения. Ни один поэт в Америке того времени не проявил себя столь страстным, столь последовательным, столь неутомимым борцом за освобождение от рабства.

По выраженной в ней насущной потребности утверждать и отстаивать свободу поэзия Уиттьера, продолжившая традиции революционной поэзии Френо и демократической поэзии Брайента, сходна с лирикой многих европейских романтиков. Однако свободолобие Уиттьера сдерживается его квакерскими этическими исканиями.

Существенное место в творчестве Уиттьера занимает романтическая индейская тема. И, пожалуй, Уиттьер порой проявляет более глубокое знание индейского фольклора, чем Лонгфелло, и оформляет его в более зрелую поэтическую метафору современности (поэмы «Могг Мегон» и «Женитьба Пеннакука»).

Раньше Эмерсона и Уитмена Уиттьер провозгласил: «Дремучие леса, куда проникали наши отцы, краснокожие, их борьба и их исчезновение с лица земли, заклинания и танец войны, набеги дикарей и вылазки англичан, предрассудки и колдовство — все это составляет богатый материал для поэзии»¹⁰. Фольклорные мотивы, сказки, предания, романтически преломленные, составляют основу его творчества вплоть до середины 30-х годов, когда Уиттьер всерьез обратился к аболиционистской теме. Но и в последующем творчестве поэта находят заметное отражение индейские темы. Так, удивительно поэтична и одновременно конкретна в своей злободневности пересказанная Уиттьером легенда алгонкинов «Откуда появилась малиновка» (1886).

Наиболее органична для Уиттьера как для поэта-романтика пейзажная лирика. Уиттьер говорит с позиции человека, стоящего на земле, о привычном и знакомом, об обыденном, которое незаметно для самого поэта возводится в ранг поэтического, отражая древнейшие истины и связи. Таковы его лирические поэмы «Занесенные снегом», «Мейбл Мартин», а также лирические зарисовки, как, скажем, стихотворения «Цветы на стекле» или «День». Эта традиция нашла продолжение в творчестве Фроста.

Американские поэты-романтики пристально следили за политическими событиями у себя на родине. И в этом плане поэзия аболициониста Уиттьера — весьма выразительный пример. Так, в стихотворении «Охотники за людьми» (1835, вошло в сборник «Стихотворения, написанные в период расцвета аболиционизма», 1938) Уиттьер

¹⁰ См.: *Leary L. J. G. Whittier. N. Y., 1962, p. 34.*

со страстью обрушивается на существующий порядок. Поэт с беспощадной откровенностью разоблачает церковных и политических деятелей страны, их демагогические ухищрения, используемые для прикрытия явного мракобесия. Естественно, что поэт, ощущающий себя Гулливером среди лилипутов, вряд ли мог заслужить шумное одобрение современников.

Джеймс Рассел Лоуэлл (1819—1891) был представителем младшего поколения американских поэтов-романтиков. Его первый поэтический сборник появился в 1840 г., когда и Эмерсон, и Лонгфелло, и Уиттьер, и По были уже известными литераторами. Вплоть до издания знаменитых «Записок Биглоу» (1846) Лоуэлл как поэт оставался в тени. Частично это объяснялось тем, что он еще не обрел индивидуального творческого почерка, хотя некоторые из его ранних произведений написаны вполне уверенно (например, «Летняя буря», «Сокол»). Кроме того, в годы дебюта Лоуэлла внимание публики привлекали более яркие поэтические фигуры — Брайент, Лонгфелло, раннее же творчество Лоуэлла во многом не выходило за рамки многократно повторенных тем. Он писал патриотические стихи в стиле Барло и Френо («Отечество», «Наследие», «Колумб»), воспевал бунтаря-одиночку, знакомого по Мильтону и Байрону («Прометей»), обращался к индейской теме («Легенда о Чиппеве») и создавал многочисленные пейзажные стихи. Лоуэлл, особенно в начале своего творческого пути, был известен прежде всего как редактор различных газет и журналов, в частности с 1857 г. — знаменитого «Атлантик Мансли», и с 1864 г. — «Североамериканского обозрения». И именно редакторская работа придала его поэтическому творчеству особый сатирический колорит: перечитывая массу посланий от графоманов из самых дальних уголков Америки, молодой редактор, обладающий от природы ироническим складом ума, создает «Записки Биглоу». Впоследствии Лоуэлл признавался, что его самого изумил неожиданный успех «Записок...»: «Вовсе не будучи популярным писателем, выступая под своим собственным именем, попросту говоря, почти неизвестный публике, я обнаружил, что мои стихи под псевдонимом повсюду переписываются. Я слышал, как их цитируют и спорят о том, кто автор»¹¹.

¹¹ The Complete Poetical Works of J. R. Lowell/Ed. by E. Horace Scudder. Boston; N. Y., 1925, p. XIV.

Лоуэлл «уступил» авторство своих стихов некоему вымышленному персонажу, Осие Биглоу. Его папаша, Езякнелль Биглоу, направляет опусы Осии редактору бостонского «Курьера». Сами поэмы были написаны варварским, дубовым, провинциальным языком в его америкапском простонародном варианте и настолько точно, что Чарльз Самнер, не догадываясь еще, кто автор «Записок...», всерьез сетовал, что они написаны «не на английском языке»¹². А стихи мастерски воспроизводили речь простолюдина, что сделало их доступными для самих широких народных масс. Лоуэлл выразил в своих «Записках...» протест против американо-мексиканской войны, цель которой — завоевание новых территорий для рабовладельческих штатов. Антивоенная и антирабовладельческая тема прозвучала у Лоуэлла гораздо внушительней, чем апалогичные мотивы у Лонгфелло или даже у Уиттьера. Грубоватый провинциальный юмор оказался мощным оружием.

Широкий политический резонанс «Записок...» при всей первоначальной неожиданности для молодого автора был вместе с тем трезво осмыслен им. Позднее Лоуэлл писал: «Успех моего эксперимента не только изумил меня, он внушил мне ответственность и понимание того, что в моих руках не просто хворостина, выдернутая из изгороди, а оружие...»¹³. Поэтический и гражданский вклад Лоуэлла в аболиционистское движение, благодаря его «Запискам...», оказался весьма значителен. Пожалуй, ни в одном другом из своих поэтических произведений Лоуэлл не поднимается до уровня политической сатиры «Записок Биглоу». Второй цикл «Записок...», опубликованный в 70-е годы, явно уступал первой серии. Тем не менее свойственная Лоуэллу ирония постоянно выделяет его творчество на фоне поэзии известных современников. В поэме «Басня для критиков» (1848), написанной не без влияния «Праздника поэтов» Ли Ханта и отчасти «Английских бардов и шотландских обозревателей» Байрона, Лоуэлл представляет порой иронически, порой сатирически охарактеризованную им галерею американских литераторов и критиков, не обходя, впрочем, и самого себя.

Поэтическая муза Эдгара Аллана По (1809—1849) нередко обитала в эстетических сферах, намеренно противо-

¹² *Underwood F. H. J. R. Lowell. The Poet and the Man. Boston, 1893, p. 33.*

¹³ *The Complete Poetical Works of J. R. Lowell, p. XIII—XIV.*

поставленных повседневности. Личность По и созданный им образ поэта все более отдалялись друг от друга по мере творческого развития самого поэта. Но их объединяло и нечто общее: трагизм бытия непосредственно ощутимый и через столетие.

Эдгар По — человек поистине выдающийся, он сочетал в себе в равной степени таланты полярные: талант аналитика с импульсивностью поэта, живой юмор с неизмеримой и всепроникающей печалью. Однако По был обречен на одиночество. Однажды он написал Дж. Р. Лоуэллу: «Вы говорите о моем „жизненном наследии“, но из того, что я уже сказал, вы можете заключить, что мне не для кого стараться. Я всегда был слишком глубоко убежден в преходящести и недолговечности явлений времени, чтобы основательно пытаться что-то сделать — быть в чем-то последовательным. Жизнь моя — каприз, импульс, страсть, стремление к одиночеству — презрение ко всему настоящему в своей искренней мечте о будущем»¹⁴.

У По, конечно, были друзья, и наверное немало. Однако они, вероятно, оказались бессильными изменить его жизненную ситуацию и недостаточно всемогущими, чтобы впоследствии очистить его память от вопиющих, по большей части несправедливых, обвинений. В. Л. Паррингтон сумел глубоко понять неизбежность одиночества По в Америке, вызванного, с его точки зрения, господством «враждебных ему идеалов»¹⁵.

Многие американские исследователи по преимуществу ценили прозу По и эстетические эссе, достоинства же его поэзии как бы не замечали. Так, Х. Брэдли, автор монографии «Славы фимиам» (1968), посвященной поэзии Э. По, пишет: «Его собственная поэзия не вдохновляла учеников, он создавал лучшие образцы в теории, а не на практике»¹⁶. Однако поэзия По стала вдохновляющим примером для ряда последующих школ: ею питались французские и русские символисты, американские имажисты, а затем и многие поэты XX в., часто неосознанно, в том числе Харт Крэйп, а позже поэты-битники. Это подтверждает высокую поэтическую и историческую ценность наследия Эдгара По.

¹⁴ Цит. по: The Poetical Works of Edgar Allan Poe. L., 1909, p. XI.

¹⁵ Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли. М., 1962, т. 2, с. 79.

¹⁶ Bradley H. Glorious Incense: The Fulfillment of Edgar Allan Poe. N. Y., 1968, p. 36.

В восторженной биографии Э. По, написанной Шарлем Бодлером, есть фраза, характеризующая облик По, которая частично может объяснить, почему поэт не мог вызывать особой любви к себе у своих современников: «Лицо, походка, движения, посадка головы — все это указывало, особенно в молодости, что он избранник»¹⁷. Неприязнь и желание эпатировать обывателя снискали ему множество врагов при жизни и после смерти и надолго, не без «услуги» символистов, приклеили ему звание эстетствующего поэта. Но если По в высказываниях и противопоставлял поэта прочей публике, то под публикой он прежде всего имел в виду активного обывателя: «Существует мнение, что добротное критическое высказывание о поэзии может принадлежать и не поэту, — пишет По в одном из писем 1831 г. — Это, согласно Вашему и моему представлению о поэзии, сдается мне, ложное заявление — чем меньше в критике от поэта, тем менее истинно его высказывание, и наоборот <...> Я бы устыдился, если бы мнение публики обо мне было бы созвучно Вашему. Другой бы на Вашем месте возразил: Шекспира публика высоко оценила, и Шекспир, действительно, большой поэт. Стало быть, публика судит верно, зачем же стыдиться ее положительного суждения? Слова „суждение“ и „мнение“ можно понимать по-разному. Мнение принадлежит публике, это так, но это мнение столь же принадлежит ей, сколь человеку принадлежит книга, которую он купил; человек не написал книгу, но она принадлежит ему; публика не создала этого мнения, но оно ей принадлежит»¹⁸. Разумеется, здесь речь идет не о презрении к публике вообще, но к тем, кто не способен проявить себя как индивид и боится или не может иметь своего суждения.

Многое связывает творчество По с традициями английских романтиков. Неоднократно подчеркивались параллели его поэзии с поэзией Байрона, Шелли, Кольриджа, творчество которого он особенно ценил. Но при общих проблемах, темах и даже поэтических структурах поэзия По резко своеобразна, если иметь в виду отразившийся в ней индивидуальный внутренний мир поэта. В сравнении с немецкими романтиками — скажем, с Тиком, Новалисом — По более лаконичен, более динамичен, а главное, «готическое» воображение По имеет более глубокие пси-

¹⁷ Цит. по кн.: По Э. А. Полн. собр. рассказов. М., 1970, с. 785.

¹⁸ Цит. по: The Poetical Works of Edgar Allan Poe, p. XXIX.

хологические корни. В сравнении же с американскими романтиками По выделяется своим вниманием к некоторым специфическим сторонам человеческого бытия. В «Поэтическом принципе» он говорит о «возвышении души», о «поэзии правды», о «чистом интеллекте», «вкусе» и «моральном чувстве» (естественно возникает аналогия с эстетикой Брайента), а в «Философии композиции» — о «прекрасном» как о «единственно законной поэтической сфере». В конечном счете речь непременно идет о поисках и попытках постижения того, что находится за пределами эмпирического познания, например смерти и всех сопутствующих смерти явлений, а также воздействия смерти на остающихся жить. Но, поскольку высшее для поэта — познание прекрасного, значит и печаль, и смерть обретают несвойственный им облик прекрасного, диссонирующий с общепринятым, но поэтически притягательный. Все это — внечеловеческое, вземное, космическое — странным образом сопряжено у По с реальной жизнью поэта, лишенного понимания, которого он жаждет от окружающих, отсюда — так болезненна каждая утрата, так тягостна жизнь вне своего поэтического мира. В стихах По мы не найдем, как справедливо отмечает Х. Брэдли, «свидетельств современности», если их понимать впрямую, в историко-бытовом плане. По интересуется иное — внутренняя эволюция личности, переживающей наивысшую потерю.

Если присмотреться пристальней, романтическая, психологически углубленная поэзия По несет в себе и более очевидные отпечатки своего времени. Скажем, в стихотворении «Долина тревоги», появившемся в сборнике «Ворон и другие стихотворения» (1845), мы встретим и открытое упоминание о войнах, происходящих на земле, и о людях, унесенных этими войнами. Лишенная человеческого присутствия природа плачет каплями росы, храня память об ушедших навсегда.

В знаменитом «Израфеле» (1831) есть такие строки:

*Когда Израфелем я был бы,
Когда Израфель был бы мной,
Он песни такой не сложил бы —
Безумной — печали земной.
И звуки, смелее, чем эти,
Значительней в звучном завете,
Возникли бы, в пламенном свете,
Над всею небесной страной¹⁹.*

¹⁹ Здесь и далее стихи Э. По приводятся в переводе К. Бальмонта.

Здесь содержится прямой намек на время: поэт не способен петь веселые солнечные песни, которыми улаживает слух небесных жителей ангел Израфель.

В «Леноре» (1831), посвященной памяти Джейн Стэнхарт, По с гневом обрушивается на толпу завистников и пегодяев, травящих талант и красоту:

*Лжецы! Вы были перед ней — двуличный хор теней.
И над больной ваш дух ночной шепнул: умри скорей!*

И эта фаза, выкристаллизовавшаяся из жизненного контекста, напоминает нам, как часто По терял близких ему людей, как болезненно он относился к своим утратам и с каждой становился ожесточенней и потеряней.

В отличие от своих американских предшественников и многих современников-поэтов По практически лишен навязчивого давления религиозного догматизма, в каких бы формах он ни проявлялся в американской литературе. Чуждый религиозного экстаза и религиозного морализаторства (вспомним жалкие образы ангелов и отвратительных кривляк в обличье Всевышнего в «Черве-Завоевателе»), По стал служителем ада для многих правоверных, и, видимо, эта роль ему своеобразно льстила.

Образ девы Марии, чьим реальным жизненным воплощением была для По Джейн Стэнхарт, а также Франсис Аллан (жена его приемного отца) и его юная жена Вирджиния, трансформируется, выступая в плотных ликах Елены, Линор, Аннабель Ли, Улялюм на фоне декораций, вызывающих у добродетельного христианина представления об аде в большей степени, чем о рае, и месяц непременно октябрь или ноябрь, и зловеще шуршат сухие листья, и атмосфера наполнена тревогой и ожиданием чего-то неотвратимого.

Однако если пристально следить за движением мысли По, то порой можно увидеть и скрывающееся под маской печали саркастически улыбающееся лицо человека, намеренно запугивающего наивную толпу знакомыми ей видениями страха и смерти. Печаль присуща поэту — страх никогда.

Мужество противостояния страху потом станет ведущим мотивом одного из его самых зрелых стихотворений — «Ворона»:

*И воскликнул я, вставая: «Прочь отсюда, птица злая!
Ты из царства тьмы и бури,— уходи опять туда,
Не хочу я лжи позорной, лжи, как эти перья, черной,*

*Удались же, дух упорный! Быть хочу — один всегда!
Вьнь свой жесткий клюв из сердца моего, где скорбь —
всегда!..»*

И одновременно с этим в поэзии По мы слышим временами и голос прошлого: поэт убежден, что великие периоды в истории человечества и по сей день служат вдохновляющим примером. Так, он заставляет говорить древние камни Колизея («Колизей», 1835).

Некоторых современников По раздражала многоликость поэта, сочетание печали и сарказма, безысходности и веры, его умение перевоплощаться. Трагизм и надлом в его жизни и творчестве были усугублены тем, что ему тяжело было найти себе адекватный интеллект и человеческое тепло; приобретал он от жизни мало, а терял гораздо больше, ощущая невозможность не только воплощения своих идеалов, но и осуществления обычных планов, например связанных с поэзией. В предисловии к сборнику «Ворон» он пишет, называя стихи, собранные здесь, «пустячками»: «Ничто в этом сборнике, на мой взгляд, не может представить большой ценности для читателя, а равно составить и честь мне. Обстоятельства, неподвластные нам, мешали мне когда бы то ни было, даже в лучшие дни, приложить хоть какое-нибудь значительное усилие и сделать то, чего бы мне хотелось. Для меня поэзия стала не целью, но страстью, а к страстям надо относиться с почтением: они не должны, не могут по желанию возгораться ради ничтожного вознаграждения или же еще более ничтожной благодарности человечества»²⁰.

Как и все прочие высказывания По, это признание нельзя воспринимать буквально. Да и начинается оно явным сарказмом, если вспомнить пренебрежение По к мнению читателя-обывателя. Однако ясно одно: По признает, что еще очень многого в поэзии ему не удалось осуществить. И это не покидающее его ощущение, что не все свои силы, не весь свой талант он смог или сможет еще реализовать в обстановке, когда приходится бороться за кусок хлеба и все время хоропить близких, создает настроение безнадежности в поэзии По — рефрен «никогда» появляется много раньше «Ворона». Мы встретим рефрен «по мере» в стихотворении 1835 г. «К той, которая в раю» и в сонете «Занте» (1837).

Бесплотная, вневременная любовь («Аннабель Ли»

²⁰ Цит. по: The Poetical Works of Edgar Allan Poe, p. 16.

и др.) у По не что иное, как нерасторжимое духовное единство, невысказанное там, где жил поэт. Дерзкий вызов По ханжескому обществу вел его к трагедии.

Поэзия По прекрасна именно стремлением к новому. Все оно — вечное движение, даже смерть для По не конец, и поэтому у него нет страха перед смертью. И странно: любой омертвелый пейзаж в потустороннем видении По «вне времени и пространства» как бы застыл в ожидании. Он будто бы ждет, как в гриммовской сказке про Шиповничек, чтобы его разбудил новый человек без страха и предрассудков, и жизнь тогда проснется и откроет перед этим человеком то, что до сих пор было скрыто от людей.

Национальной американской чертой По было его необыкновенное упорство и трудолюбие. При жизни им было опубликовано четыре поэтических сборника, причем первый из них, «Тамерлан и другие стихи» (1827), анонимно. В последний прижизненный сборник стихов По «Ворон» вошли весьма немногие из тех, что были написаны и опубликованы ранее. По перерабатывал свои ранние стихи с огромным усердием, шлифуя метрику, заостря образ. Переработанные им стихи порой невозможно было узнать. И всякий раз окончательный вариант оказывался намного совершенней начального.

Значение Эдгара По для американской национальной поэзии трудно переоценить. Собственно, он сделал американскую поэзию поэзией, придав ей объемность, не связанную только с широтой охвата тем, как у Френо или Брайента. По сделал американскую поэзию многозначной, проникая в сферы, до него остававшиеся недоступными. Вслед за Брайентом он был теоретиком поэзии, причем его лекции по поэтике отмечены блеском и эрудицией, присущими всему его разнообразному творчеству. Продолжая в какой-то степени традиции эстетики Брайента, По утверждал лаконичность поэтических форм и средств, отводя одну из ведущих ролей звукописи, мелодике стиха, которую он не совсем точно называл музыкой²¹.

Ко времени новаторского поэтического творчества У. Уитмена молодая американская поэзия достигла уже

²¹ Изобразительно-звуковая сторона поэзии По заслуживает отдельного и самого пристального анализа, частично осуществленного в диссертации Е. К. Нестеровой (*Нестерова Е. К. Поэзия Эдгара Аллана По: Автореф. ...жанд. дис. М., 1976*).

многого. Утвердился национальный вариант романтизма, отличного от европейского и впитавшего в себя различные достижения прошлого и современности. Американский романтизм породил поэта уникального таланта — Эдгара По. По создал за всю свою жизнь чуть более пятидесяти стихотворных произведений, но сумел завоевать весь читающий мир, хотя это случилось уже после его смерти.

Разумеется, многие отправные точки американского поэтического романтизма сходны с основами романтизма европейского. Даже своеобразная дискретность и разнообразие форм американского романтизма тому доказательство. Американский романтизм обогащался и «по вертикали» (имеется в виду впитывание предшествующего культурного наследия Европы и попытка «прорыва в будущее», поисков реалистического отражения действительности, как у Уитмена), и «по горизонтали» (если учитывать принцип взаимопроникновения литератур современниц). Однако не следует забывать, что, не имея исторически национальной культурной многовековой традиции, американская литература в сравнении с европейской выглядела порой менее профессиональной, а по художественному уровню — даже провинциальной. Потому в творчестве многих американских поэтов эклектичность часто преобладала над поэтическим мастерством, а дидактичность не раз просто губила творческое начало. Нередко приходится сталкиваться с примерами того, как примитивизм мышления и ограниченность поэтического видения заглушают национальный колорит, как языковой, так и изобразительный.

Нельзя игнорировать, что американским поэтам-романтикам предстояло пройти большой путь всего лишь за полвека, чтобы подготовить читателей-соотечественников к восприятию поэзии, а эта задача не из легких. Следует воздать американским поэтам должное: они открыли для Америки новую поэтическую эпоху, в известной мере способствуя обогащению своей страны лучшим из культурного мирового наследия, пробудили интерес и веру в будущие возможности национальной литературы.

Крупнейшие поэты-романтики Америки сами по себе представляют поэзию несомненно оригинальную, заявив о своей самобытности, разнообразии форм и наличии больших национальных талантов.

Учение Эмерсона о «доверии к себе»
и проблема индивидуализма
в американской общественной
и духовной жизни

1

Один из американских исследователей заметил однажды: кто хочет понять Америку, должен понять Эмерсона¹. Может быть, в этих словах допущено известное преувеличение, но есть в них и немалая доля истины. Эмерсону, действительно, принадлежит одно из главных мест в истории американского национального сознания, которое в эпоху романтизма развивалось особенно стремительно. Еще при жизни он приобрел репутацию «мудрейшего из американцев», духовного наставника молодежи, «национального патриарха». Эта репутация сохранилась за ним до нашего времени, несмотря на то что отдельные положения его философии неоднократно подвергались серьезной критике. Когда Ван Вик Брукс завершил работу над трилогией, состоящей из книг «Испытание Марка Твена», «Паломничество Генри Джеймса» и «Жизнь Эмерсона», он следующим образом разъяснил ее смысл: Твен и Джеймс представляют, по его мнению, две полярные тенденции, присущие американской культуре; синтез же их, т. е. наиболее полное, свободное от односторонности выражение американского национального характера и национальной культуры, читатель находит у Эмерсона.

В Европе Эмерсона не сразу оценили по достоинству. Типичными для своего времени были, например, отрицательные отзывы о его произведениях, содержащиеся в очерках Кнута Гамсуна об Америке, которую норвежский писатель посетил в 1880-е годы. Однако даже Гамсуну пришлось признать Эмерсона наиболее ярким выразителем национального духа в американской философии. Популярность Эмерсона в Европе, возросшая в начале XX в., способствовала укреплению этого взгляда.

¹ См.: *Stovall F. American Idealism*. Norman, 1943.

Деятельность Эмерсона была чрезвычайно многогранной: он выступал как философ, поэт, оратор, проповедник, теоретик искусства, эссеист и т. д. В качестве главы трансцендентальной школы в американской философии он разрабатывал идеи, имевшие важное значение для развития культуры США как в XIX, так и в XX столетии. Что касается писателей-романтиков, то для них его теоретические положения становились предметом острой полемики, центром притяжения и отталкивания; по словам Ф. О. Маттиенса, он был «коровой, от которой все остальные брали молоко»². Как отмечает американский исследователь С. Силлен, «многие писатели того периода могли бы повторить вслед за Уолтом Уитменом: „Я бурлил, бурлил и бурлил; благодаря Эмерсону я, наконец, закипел“»³.

Наиболее интересной и глубже всего разработанной частью творческого наследия Эмерсона является этика. В таких разделах философии, как онтология, гносеология, логика, Эмерсон шел преимущественно в русле немецкого трансцендентализма и других господствовавших в то время идеалистических течений. В этической же системе ярче всего проявилось и национальное своеобразие его философии, и оригинальность тех идей, которые были им выдвинуты.

Являясь по складу творческой индивидуальности философом-поэтом, философом-художником, Эмерсон тяготел к образному изложению своих идей. Он чуждался систематизации и часто впадал в противоречие с самим собой. Это, однако, не только не смущало его, но и использовалось в качестве своеобразного теоретического принципа. «Последовательность — кумир второсортных умов», — полагал Эмерсон. Поэтому у него нередко можно встретить утверждения прямо противоположного характера на одной и той же странице. Излюбленными формами, в которых выступал Эмерсон, были лекция и эссе. Характернейшая черта его стиля — соединение сложнейшей философской аргументации и доводов, почерпнутых из бытового обихода. В сочетании с необычайной эмоциональностью это в немалой степени способствовало его широкой популярности у читателей и слушателей.

² *Matthiessen F. O. American Renaissance. N. Y., 1941, p. XII.*

³ Прогрессивные деятели США в борьбе за передовую идеологию. М., 1955, с. 380.

Но в чем же коренились основные причины, обеспечившие Эмерсону не просто признание современников, а исключительно прочное положение в истории национального самосознания Америки?

Думается, мы не ошибемся, если из всего многообразия сложнейших философских идей и построений Эмерсона выделим проблему, составляющую сердцевину его этического учения. «Апофеоз индивидуализма — вот как можно в двух словах охарактеризовать кредо Эмерсона»⁴, — писал В. Л. Паррипгтон. Сам Эмерсон признавал: «Во всех своих лекциях я учил одному: доктрине безмерности человеческой личности»⁵. И действительно, ядром этической системы американского философа, ее основанием и ведущей идеей было новое представление о роли личности в истории, о ее месте в обществе, об отношении к другой личности, коллективу, нации, государству, человечеству, мировому порядку, «сверхдуше», богу.

В «Исторических заметках о жизни и литературе Новой Англии» (1867) Эмерсон писал: «Прежние поколения действовали, исходя из убеждения, что благо человека состоит в процветании общества; гражданина единодушно приносили в жертву Государству. Современное сознание пришло к мысли, что нация существует для личности, для защиты и развития каждого отдельного человека»⁶. Подобный взгляд на значение и самостоятельную ценность личности, действительно, хотя и не был открытием XIX в. (его истоки принято относить к Ренессансу), нашел свое законченное выражение именно в этом столетии. Само слово «индивидуализм» появилось в европейских языках в начале прошлого века. Оксфордский словарь английского языка дает справку о том, что в англоязычных печатных изданиях это слово было впервые употреблено в 1840 г. в американском переводе книги французского политического деятеля А. де Токвиля «Демократия в Америке» (1835).

Оговоримся с самого начала: в эпоху, когда создавал свои произведения Эмерсон, понятие «индивидуализм» еще не приобрело того сугубо отрицательного значения, в каком оно часто употребляется в наше время. Как мы увидим далее, это понятие и обозначаемое им явление

⁴ Паррипгтон В. Л. Основные течения американской мысли. М., 1962, т. 2, с. 453.

⁵ Цит. по: Matthiessen F. O. American Renaissance, p. 6.

⁶ The Portable Emerson/Ed. by Mark Van Doren. [L.], 1977, p. 514.

имели чрезвычайно противоречивый характер, включавший как негативную, так и позитивную стороны.

Сущность эмерсоновского индивидуализма в наиболее полной и концентрированной форме выражена в его доктрине «доверия к себе» (*self-reliance*)⁷. В этой краткой и простой на вид формуле заключено чрезвычайно глубокое и сложное содержание. Выделим в ней несколько аспектов, представляющих нам особо важными.

Во-первых, здесь представлена квинтэссенция некоторых важнейших черт американского национального характера, который к концу XVIII в. уже можно было считать в основном сложившимся, вследствие чего и возникла потребность осмыслить это явление в категориях философии и искусства. Американский национальный характер сформировался под влиянием особых исторических условий: оторванность первых поселенцев от цивилизованного мира, необходимость отстаивать свою жизнь в борьбе с суровой природой, привычка рассчитывать в этой борьбе только на собственные силы и т. д. Горсточка европейцев, высадившихся на американском побережье, на собственном опыте убедились, что в ее положении, чтобы выжить, нужно забыть и думать о получении помощи извне. С севера, запада и юга к крохотным поселкам подступали непроходимые леса, на востоке простирался пустынный океан. В неурожайные годы порой случалось так, что вымирали чуть ли не все колонисты — и негде было занять мешка муки, и некого обвинить, в случае отказа, в равнодушии к ближнему: никаких ближних поблизости не было. Дилемма вставала до очевидности простая: или помогите себе сами, или никто вам не поможет.

Разумеется, в столь крайнем положении колонисты находились сравнительно недолго: население росло, побережье осваивалось. Однако «ситуация первых поселенцев» в большем или меньшем приближении регулярно воспроизводилась на фронтире, и продолжалось это ни много ни мало почти 300 лет (фронтир, как известно, прекратил свое существование лишь накануне XX в.). Немаловажно было и то, что уходящий в глубь материка про-

⁷ Понятие «*self-reliance*», традиционно переводимое на русский язык как «доверие к себе», имеет, кроме того, дополнительное значение: «опора на себя». Наряду с термином «*self-reliance*» у Эмерсона встречается также близкое по смыслу определение «*self-trust*» — «вера в себя».

пер становился недостижимым для властей, чиновников, всего колониального, а впоследствии и федерального бюрократического аппарата. На незанятой территории он был сам себе господин. Никто не опекал его, никто и не допекал. Мудрено ли, что такие свойства, как самостоятельность, предприимчивость, инициативность стали преобладающими чертами в характере американца, вошли в плоть и кровь его.

Еще Франклин выдвинул в качестве одного из своих моральных постулатов требование «самовспоможения» (selfhelp). Эмерсонова доктрина «опоры на себя» одной из своих граней соприкасается с идеей Франклина, продолжает и развивает ее.

Второй аспект доктрины «доверия к себе» связан с проблемой создания в США собственной национальной культуры. Эмерсон, как и все американские романтики, остро чувствовал, что вслед за провозглашением Декларации независимости, обеспечившей стране политическую самостоятельность, необходимо во всеуслышание провозгласить Декларацию независимости духовной. Этого требовала существовавшая в Америке культурная ситуация, когда литература, искусство, многие элементы духовной жизни были в значительной части предметом импорта из-за океана. Эмерсон видел в таком положении вещей результат отсутствия «доверия к себе» в национальном масштабе. Он, не жалея сил, старался искоренить все проявления подражательности, робости мысли, преклонения перед европейскими авторитетами. «Наша религия, наше воспитание, наше искусство тяготеют ко всему чужому, иностранному», — писал он в «Доверии к себе», справедливо замечая, что «изучением Шекспира Шекспира не создашь»⁸. Эмерсон призывал соотечественников освободиться от комплекса национальной неполноценности, перестать подбирать крохи с европейского стола, поверить в свои собственные силы. «Недалеко то время, — предсказывал он в лекции «Американский ученый» (1837), — когда сонный интеллект нашего континента поднимет свои железные веки и оправдает возлагаемые на него надежды, явив миру нечто более ценное, чем простая техническая изобретательность. Наша зависимость, наше долгое хождение в подмастерьях у учености чужих земель близится к концу» (329).

⁸ Emerson R. W. Complete Prose Works. L., 1889, p. 329 (далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте).

Эмерсон считал необходимым постоянно предостерегать своих соотечественников от увлечения путешествиями за океан. В его время поездки за границу окружались ореолом особой престижности, служила предметом гордости для того, кто ее совершал, и предметом зависти для всех остальных. Эмерсон усматривал в этом недостаток национального самоуважения. «Из-за нехватки собственной культуры над всеми образовавшимися американцами сохраняется свое обаяние суеверное влечение к Путешествиям» (24), — писал Эмерсон в 1841 г., а двадцать лет спустя повторял: «Кажется, вся Америка готова вот-вот отплыть в Европу» (557). Странствующие по Европе американцы играют там, по его мнению, самую жалкую роль. «В каждой стране их спрашивают: «Что вам здесь надо?» — и они, охваченные «чувством стыда», не знают, что ответить» (557).

Иначе, по Эмерсону, и быть не может, потому что «путешествие за границу — это мечта глупца» (24). Тому, кто не имеет своего «я», печего делать ни в Париже, ни в Риме, ни в Лондоне. К руинам Старого Света он привезет лишь свои собственные «руины». «Душа человеческая круизов не совершает, мудрый человек остается дома» (24).

Это не означает, что Эмерсон проповедовал изоляционизм. Он не раз говорил о путешествии как о необходимой части воспитания культурного, разносторонне образованного человека, сам неоднократно бывал в Европе. Однако он хотел, чтобы путешествие не превращалось в фетиш, чтобы американец ехал за границу, «как государь, а не как лазутчик или лакей».

Доверять себе значило, по Эмерсону, доверять и своей стране. Он призывал создавать национальную культуру, опираясь на собственные духовные ресурсы. Культивируй свою национальную самобытность, как бы говорил он; для других ты станешь интересен лишь тогда, когда они увидят, что ты не похож на них, что ты можешь сказать им нечто новое, свое, рожденное в глубинах твоего собственного духа.

Таковы первые два аспекта доктрины Эмерсона. Однако ими она далеко не исчерпывается. Индивидуализм как историческое явление, возникшее на определенной ступени общественного развития, не был преимущественным достоянием Америки. В США он имел немало отличительных особенностей, однако основа его являлась об-

щей для всех стран Запада. Требование «доверия к себе» неразрывно связано с идеями буржуазно-демократических революций, которые во всех странах проходили под лозунгом свободы и раскрепощения личности, опутанной при феодализме тысячами зримых и незримых цепей. Достаточно напомнить вошедшие в историю слова видного деятеля американской революции Патрика Генри: «Дайте мне свободу или смерть!»

Человечество прошло долгий путь, прежде чем в общественном сознании смогла впервые появиться идея автономии отдельной личности. Гегель полагал, что суть исторического прогресса состоит в развитии идеи свободы. От доисторических времен (всеобщее отсутствие свободы) к древней деспотии (свобода верховного правителя при рабстве всех подданных), затем к правлению аристократии (свобода меньшинства при подчинении большинства) и, наконец, к эпохе французской революции, провозгласившей лозунг свободы для всех,— таким, согласно Гегелю, было чередование основных эпох в развитии человеческого общества.

Как это часто бывает у Гегеля, он дает верную картину диалектического развития общественных закономерностей, но облачает ее в идеалистическую форму: «идея» свободы личности выступает у него как самостоятельная верховная сила, осуществляющая себя через ряд последовательных исторических превращений.

Если освободить рассуждения Гегеля от идеалистической оболочки, перед нами предстанет длительный исторический процесс формирования личности и выделения ее из однородной массы первобытного социального организма; процесс, обусловленный, конечно, не саморазвитием абсолютной идеи свободы, а ростом производительных сил, прогрессом общественных отношений, сменой общественно-исторических формаций.

Маркс и Энгельс предостерегали от идеализации первобытного общественного устройства, основанного «на том, что отдельный индивидуум еще столь же крепко привязан пуповиной к роду или общине, как отдельная пчела к пчелиному улью»⁹. Основоположники марксизма указывали на отрицательные стороны самых ранних «форм кооперации»¹⁰ в истории человечества: «...племя, род и их

⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 23, с. 346.

¹⁰ Там же.

учреждения были священны и неприкосновенны, были той данной от природы высшей властью, которой отдельная личность оставалась безусловно подчиненной в своих чувствах, мыслях и поступках. Как ни импозантно выглядят в наших глазах люди этой эпохи, они неотличимы друг от друга»¹¹.

Поэтому рост самосознания личности, принимающий в классовом обществе форму развития идеологии индивидуализма, должен быть признан для своего времени явлением прогрессивным. Его отсутствие служит верным симптомом замедления социально-экономического развития. Это можно наблюдать на примере истории стран Востока, в которых значительно дольше, чем на Западе, сохранялись феодальные и дофеодальные отношения. Маркс писал в статье «Британское владычество в Индии»: «...мы все же не должны забывать, что эти идиллические сельские общины, сколь безобидными они бы ни казались, всегда были прочной основой восточного деспотизма, что они ограничивали человеческий разум самыми узкими рамками, делая из него покорное орудие суеверия, накладывая на него рабские цепи традиционных правил, лишая его всякого величия, всякой исторической инициативы»¹². Преобладание общинного, далекого от индивидуализма начала в массах при докапиталистических общественных отношениях несколько не мешало, скорее даже способствовало разгулу самого свирепого, самого хищнического индивидуализма отдельной личности, стоящей у власти, и окружающей ее камарильи. Это справедливо как для стран Востока в эпоху их «неподвижности»¹³, так и для средневековой Европы.

Бурный рост индивидуализма в период Ренессанса, знаменовавший зарождение буржуазных отношений в недрах феодализма, означал для того времени огромный шаг вперед, так как при всех своих отрицательных сторонах он имел неизмеримо более широкую демократическую основу, чем элитарный индивидуализм монархического типа, выражаемый формулой «государство — это я». Развитие этой новой формы индивидуализма привело к идеологическому обоснованию необходимости буржуазной революции в эпоху Просвещения.

¹¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 99.

¹² Там же, т. 9, с. 135.

¹³ Ленин В. И. Соч., т. 20, с. 103.

Индивидуализм Эмерсона принял эстафету от американского — да и не только американского — Просвещения. Поэтому проблемы, встающие в этом плане в связи с формулой «доверия к себе», — это проблемы буржуазного индивидуализма со всеми его противоречиями.

В полном согласии с гуманистической и просветительской традицией¹⁴ Эмерсон возвеличивает человека как высшую из существующих в мире ценностей. Человек в его представлении уже не «раб божий», не жалкий грешник, не слепое орудие божественного промысла; он сам носит бога в своей душе и потому сам устанавливает для себя все законы. «Всякий истинный человек является причиной всего сущего, воплощает в себе целую страну, целый век; ему нужна беспредельность пространств, времен и чисел для того, чтобы выполнить свои предначертания <...> Всякое учреждение есть продление тени человека <...> Так пусть же человек знает себе цену и держит все в своей власти» (19).

Идея равенства естественным образом вытекает у Эмерсона из признания того, что в каждом человеке заложена божественная сущность. «Пусть великая душа будет воплощена в лице какой-нибудь женщины, бедной, одинокой, удрученной заботами, какой-нибудь Долли или Джоан, которая ежедневно отправляется на поденную работу, убирает комнаты и моет полы, — и исходящие от нее лучи света не смогут быть скрыты этой оболочкой; напротив, мытье полов тотчас же покажется высоким и прекрасным занятием, вершиной и лучезарным венцом человеческой жизни, и все возьмется за швабры и веники» (44). «Что касается так называемых масс и простых людей, то никаких простых людей не существует. Все люди в конце концов равной величины <...> Честная игра, свободное поле, зеленые лавры для всех, кто того заслуживает. Небо предоставляет равный круг деятельности для каждого из своих созданий» (168).

Демократическая окраска эмерсоновского индивидуализма не мешает ему, однако, оставаться индивидуализмом буржуазным. Так, идеальный человек Эмерсона, строящий свою жизнь на принципе «доверия к себе»,

¹⁴ Хотя ренессансная и просветительская концепция личности значительно отличаются друг от друга, их объединяет противостоящее теологической доктрине представление о центральной роли человека в системе мироздания.

очень напоминает франклиновского «самого себя сделавшего человека». Переключка с Франклином явственно ощутима в таких, например, пассажах Эмерсона: «Дорог богам и людям человек самостоятельный, самому себе обязанный». «Крепкий парень из Нью-Гэмпшира или Вермонта, который поочередно испробует все профессии, который сегодня кучер, завтра фермер, потом разносчик, а после открывает школу, становится проповедником, издает газету и в конце концов попадает в конгресс народным представителем, покупает целый поселок и т. д. <...> такой молодец стоит сотни городских кукол» (23).

Вместе с тем, противореча самому себе, Эмерсон отвергает этот идеал «крепкого парня», венцом достижений которого является покупка «целого поселка». Несколькими страницами далее он пишет: «Доверие к обладанию собственностью <...> представляет собой отсутствие доверия к себе <...> Люди соизмеряют свое уважение друг к другу тем, что каждый из них имеет, а не тем, что он есть. Но истинно образованный, культурный человек стыдится своей собственности, уважая в себе человеческую личность, а не собственника» (26).

Индивидуализм Эмерсона наглядно демонстрирует в данном случае две противоположные потенциальные возможности, которые в нем заключены: с одной стороны, это индивидуализм благородной от природы личности, возвышенной, образованной, культурной,— это идеальный вариант. Ему противостоит вариант реальный, который закономерно порождается действительной жизнью, буржуазным общественным укладом.

Подобного рода противоречия встречаются у Эмерсона на каждом шагу. Так, если с одной стороны, принцип «self-reliance» выражает прекрасную гуманистическую веру в силы человека, его разум, волю, способности, то в нем же отражается и закон капиталистической конкуренции с ее девизом «каждый за себя».

«Природа не сохраняет в своих владениях ничего, что само не способно сохранить себя» (cannot help itself),— пишет Эмерсон (21). Природа, с его точки зрения, пример для человека: тот также не должен рассчитывать на участие, сострадание, заботу и т. д. Человеку даже «следует стыдиться сочувствия окружающих» (23). Жалость оскорбительна. Того, кто стоит на собственных ногах, не «жалуют», а «чтят» (23).

Логика «опоры на себя» ведет Эмерсона все дальше

и дальше. Ставя под сомнение сострадание как этическую категорию, он призывает умерить пыл тех энтузиастов человеколюбия, которые посвящают слишком много времени заботам о больных и престарелых. Помогать им, по мнению Эмерсона, конечно, нужно, но при этом «от них следует отстраняться» (557). «Кто болен, тот негодяй», — цитирует он высказывание доктора Джонсона. Почему, спрашивает Эмерсон, служители церкви не отходят от постели больных и умирающих? Им «нужна совсем другая компания». Милосердие должно иметь разумные пределы. «Я знал одну мудрую женщину, которая говорила своим друзьям: „Когда я состарюсь, оставьте меня!“» (557).

С явным раздражением Эмерсон относится к идее помощи беднякам. «Не напоминайте мне <...> о моей обязанности улучшить положение всех бедных людей. Разве это мои бедные?» (17). «Не рассказывайте мне о горестях <...> манчестерского ткача или раба в Каролине <...> Я не сомневаюсь, что его история вполне объясняет положение, в котором он оказался, и что он сам виноват в своем несчастье. Поставьте меня на его место, и я найду способ улучшить свое положение»¹⁵.

Подобно Франклину, утверждавшему устами бедного Ричарда, что «пустой мешок плохо стоит», Эмерсон нередко, вступая в противоречие с самим собой, говорит о деморализующем действии нищеты и облагораживающем влиянии богатства. Деньги, по его словам, «прекрасны, как розы». Плохо, если они достаются даром, но нет ничего полезнее для нравственной закалки человека, если он, родившись в бедности, вместо того чтобы хныкать и просить о помощи, «пробивает себе дорогу к собственному куску хлеба» (514). Зажиточность — сипоним труда, мудрости и добродетели.

Нужно ли удивляться, что Эмерсона объявил своим любимым писателем Генри Форд, подхвативший одну из самых уязвимых сторон эмерсоновской этики?

Отношение Эмерсона к утопическому социализму также во многом определялось особенностями его индивидуалистического мирозерцания. Признавая, что «на земле идет великая борьба между богатыми и бедными» (166), он не случайно употребляет для характеристики

¹⁵ Цит. по кн.: История американской литературы. М.; Л., 1947, т. 1, с. 221—222.

этой борьбы слово «competition» («соревнование», «конкуренция»). С его точки зрения, антагонизм богатых и бедных порождается, во-первых, ограниченным количеством материальных благ, подлежащих распределению, а во-вторых, и главным образом, тем, что людям свойственно заботиться прежде всего о собственном благополучии, т. е. свойственно быть индивидуалистами в самом земном, вульгарном смысле слова. Эмерсон не закрывает глаза на отрицательные стороны такого индивидуализма, когда пишет: «Никто не радуется чужим радостям, наша система — это система неустанной войны за превосходство. В каждом ребенке саксонской расы воспитывается стремление всюду быть первым. Таков заведенный у нас порядок, благодаря которому человек измеряет свои успехи по степени огорчения, зависти и ненависти своих соперников» (166). Богатые и бедные, по Эмерсону, в равной степени поддерживают своим участием функционирование этой системы, хотя и находятся на ее противоположных полюсах. В борьбе неимущих он видит поэтому лишь эгоистическое стремление завладеть той долей богатства, которую имущие столь же эгоистически стараются удержать за собой. В нравственном отношении ни одна из сторон не имеет никаких преимуществ: эгоизму сытых противостоит точно такой же эгоизм голодных.

Несостоятельность такой аргументации, конечно, очевидна. Можно ли говорить об «эгоистичности» классовых интересов вообще, игнорируя то обстоятельство, что в антагонистическом обществе один класс присваивает себе плоды труда другого? Приписывать эгоистические побуждения эксплуатируемым массам то же самое, что обвинять в своекорыстии человека, который, подвергаясь нападению грабителей, пытается оказать им сопротивление.

Эмерсону, однако, подобные соображения в голову не приходили. Когда в 1840 г. члены трансцендентального клуба Дж. и С. Рипли, М. Фуллер и Б. Олкотт явились к нему с утопическим проектом социального переустройства, из которого выросла впоследствии колония «Брук Фарм», Эмерсон отнесся к этому начинанию без всякого энтузиазма. Он записал в дневнике: «В этом проекте — одна арифметика и забота об удобствах, это сколок с отелей „Тремонт-хаус“ и „Юнайтед Стейтс“, дань охватившей нашу бедноту жажде жить богато, как приличествует джентльменам <...> У меня нет желания перебираться

из пынешней моей тюрьмы в другую, немного более просторную. Я хочу разрушить все тюрьмы»¹⁶.

Отказавшись от участия в «Брук Фарм», Эмерсон, однако, внимательно следил за ходом эксперимента, поддерживая дружеские отношения с его организаторами. Отдельные стороны утопической программы были ему, как трансценденталисту, достаточно близки: стремление доказать на практике возможность нравственного совершенства человека, построить жизнь членов колонии на основе неуклонного следования божественным предначертаниям о всеобщей справедливости и т. д. Вполне в духе Эмерсона звучало и исповедание веры Джорджа Рипли, главы общины «Брук Фарм»: «Единственная религия, которой я придерживаюсь, состоит в признании Божества в человеке и природе. Добро, Красота и Правда — это святая троица, которая владеет моим умом и сердцем (...) Когда люди воспримут это в качестве живой веры, наступит тысячелетнее царство божие, воссияет общественная гармония и наш «гнусный» мир преобразится в небесный рай»¹⁷.

Постепенно Эмерсон пришел также к признанию справедливости экономических требований народа. В 1860 г. он писал: «Социализм нашего времени сослужил хорошую службу, заставив людей задуматься, как добиться того, чтобы блага цивилизации, доступные ныне лишь богатым, стали достоянием всех» (516).

Однако непреодолимым препятствием в отношении к деятельности «Брук Фарм» оказалось для Эмерсона его неприятие коллективного начала, лежавшего в основе жизни колонии. Эмерсон исходил из априорного положения, что общество в какой бы то ни было форме всегда выступает непримиримым врагом личности. Это убеждение он пронес через всю жизнь. В «Доверии к себе» он писал: «Общество везде в заговоре против проявлений мужественности в его членах. Общество представляет собой акционерную компанию, все участники которой соглашаются, для вящего обеспечения каждому акционеру его куска хлеба, поступиться свободой и духовной культурой каждого, кому этот кусок достаётся. Добродетель, которая более всего ценится, заключается в конформизме. Доверие к себе обществу нена-

¹⁶ Emerson R. W. Journals. Boston, 1914, vol. VI, p. 474—475.

¹⁷ Цит. по: Golemba H. L. George Ripley, Boston, 1977, p. 109.

вистно» (16). В эссе «Общество и одиночество» (1870) повторяются те же мысли: общество — прибежище людей заурядных, талантливый человек обособляется от них «как масло от воды», «в обществе лучшие достоинства личности оборачиваются к ее невыгоде», «каждый, кто хочет сохранить в себе электричество, должен оставаться на своем стеклянном треножнике», «общество людей следует принимать в очень малых дозах», «общество вульгарно» (406, 407) и т. д.

Конечно, Эмерсон делал свои выводы, исходя из наблюдений над тем обществом, которое его непосредственно окружало, но он распространял их на все виды общественной организации, как существовавшие на практике, так и предлагаемые в теории.

Общество, созданное в «Брук Фарм», отталкивало его уже одним тем, что требовало кооперации, сотрудничества. «Все глубокие прозрения, — писал он в 1844 г., — удел индивидуализма. Спартанская пища, келья отшельника, уединенная жизнь фермера исполнены поэзии, а фаланстер, „поселение на началах самообеспечения“ прозаичны и отдают запахом кухни»¹⁸.

Таким образом, индивидуализм резкой чертой отделил Эмерсона от радикальных социалистических течений его времени.

Свое отрицательное отношение к обществу Эмерсон переносил и на государство. «Любое государство порочно, — писал он в 1844 г. — Порядочные люди не должны слишком усердно исполнять законы» (141). Само существование государства он объяснял тем, что в массе своей люди еще недостаточно мудры, чтобы уметь обходиться без узды и власти. Поэтому основная задача государства состоит в том, чтобы «создать мудрого человека. Когда появится мудрый человек, государство отомрет» (143). А пока этого не произошло, надо позаботиться, как считал Эмерсон, о всемерном ограничении прерогатив власти. «Чем меньше у нас правительства, — полагал он, — тем лучше» (143).

К потрясавшей Америку борьбе соперничающих политических партий, которая шумно рекламировалась как одно из важнейших завоеваний демократии, доказательство полученных народом свобод, Эмерсон относился с полнейшим равнодушием. Он считал, что «во всякой

¹⁸ Emerson R. W. Journals, vol. VIII, p. 134—135.

политической борьбе победа достается на долю плутов <...> при перемене правительства общество попадает из рук одной шайки разбойников в руки другой такой же шайки» (205).

Эмерсон смотрел на государственную власть как на неизбежное зло, считая, что кесарю следует воздавать кесарево, но только до тех пор, пока кесарь не вздумает заявить права и на богово. Если требования закона придут в противоречие с требованиями совести, человек обязан нарушить закон. Так случилось, например, когда конгресс капитулировал перед южными плантаторами в вопросе о беглых рабах, запретив в конституционном порядке укрывать бежавших на Север невольников. «Подумать только, что этот грязный закон принят в XIX веке людьми, умеющими читать и писать. Клянусь богом, я не стану соблюдать его»¹⁹, — записал Эмерсон в дневнике. Он поддержал Торо и Олкотта, когда те, протестуя против мексиканской войны, отказались платить налоги. Государство «существует для обмана и насилия»²⁰, считал Эмерсон, поэтому личность должна отмежевываться от его преступных акций.

Критики отмечают, что на Эмерсона оказал определенное влияние Уильям Годвин, требовавший отмены всякой государственной власти. Думается, однако, что в формировании взглядов Эмерсона немаловажную роль сыграли особенности политического развития США. «Правительство всему мешает и только мешает. Люди сами с успехом могли бы основать и Айову, и Уту, и Канзас»²¹, — здесь устами Эмерсона говорит американский фронтир. Эмерсон, идеализировавший аграрный строй, земледельческий труд, близость к природе (которую он, впрочем, в отличие от Торо, любил чисто теоретически), выражал в какой-то мере отношение к государственной власти фронтирсмена и фермера, для которых она означала лишь новые и новые налоги, поборы, самоуправство присылаемых из столицы чиновников и т. д.

Взгляды Эмерсона на государство являются логическим выводом из доктрины «self-reliance». Он утверждал: «В основе демократии лежит принцип „суди обо всем

¹⁹ *Emerson R. W. Journals*, vol. VIII, p. 236.

²⁰ *The Portable Emerson*, p. 637.

²¹ *Ibid.*

сам". Проникнись уважением к самому себе. Там, где этому принципу следуют — что случается довольно редко, — он неизбежно приводит <...> к превращению каждого человека в самостоятельное государство»²².

Абсолютизация Эмерсоном человеческого «я», признание за личностью суверенных прав «самостоятельного государства» не может не вызвать целого ряда вопросов, в связи с которыми доктрина «self-reliance» приобретает еще один важный аспект. Эти вопросы относятся к числу кардинальнейших проблем этики; над их решением веками бились философы, ученые, мыслители, поэты.

Эмерсон торжественно провозглашает: «Мир — ничто, человек — все; в тебе — все законы вселенной» (337). Сказано прекрасно, но невольно хочется спросить: о каком именно человеке идет речь? Ведь и маркиз Де Сад — это тоже человек. И Нерон — человек, и Калигула, и Филипп II, и иже с ними. И те, кого судили в Нюрнберге, кто добровольно отработывал свое жалованье в гестапо, кто сдирали с заключенных кожу на абажуры, — все они тоже, без сомнения, относятся к виду *homo sapiens*. Распространяется ли на них принцип «доверия к себе»? Можно ли позволить «доверять себе» уголовным преступникам, людям, морально нечистоплотным, и т. п.? Или для подобных лиц придется сделать исключение? Но если начать делать исключения одно за другим, то в конце концов вся доктрина развалится у нас на глазах. Следует ли отсюда, что возвеличивать себя и во всем доверять себе довольно-таки опасно? Не на пустом же месте возник среди философов и до сих пор продолжается тысячелетний спор: что лежит в основе человеческой природы — добро или зло? Какие качества человек унаследовал от своих биологических прародителей — животных предков? Может ли он, отягощенный таким наследством, рассчитывать на достижение индивидуальной и общественной гармонии? Что он станет делать, если действительно получит полную свободу полагаться только на свои желания и стремления: придет ли к карамзовскому «все позволено» или достигнет идеального совершенства?

Если мы вспомним, что горячими поклонниками Эмерсона были, с одной стороны, Толстой, а с другой — Ницше, нам станет ясно, какое острое, поистине взрыво-

²² *Emerson R. W. Journals*, vol. III, p. 369.

опасное противоречие заключено в формуле «доверия к себе».

Толстой ценил Эмерсона чрезвычайно высоко²³. Он включал его в число «лучших душ и умов человечества»²⁴, благодаря которым мир, хотя и медленно, все-таки изменяется к лучшему. В 1909 г. Толстой писал: «Движется оно (человечество.— *Т. М.*) тем, что передовые люди понемногу изменяют среду, указывая путь (Христос, Будда, да и Кант, и Эмерсон, и др.)» (т. 20, с. 315).

Чтение «Доверия к себе» произвело на Толстого глубокое впечатление. «Эмерсон хорош»,— отметил он в дневнике 12 мая 1884 г. Однако на следующий день, продолжив чтение, он обратил внимание и на недостатки этого трактата: «Читал Эмерсона. Глубок, смел, но часто капризен и спутан» (т. 19, с. 323). Толстой, впрочем, не стал подвергать анализу «спутанность» и непоследовательность Эмерсона; он просто принял у него все то, что показалось ему родственным. Так, его восхитила оценка, данная американским философом Наполеону в книге «Представители человечества» (1850).

Толстого нередко обвиняли в предвзятости по отношению к Наполеону; среди обвинявших были Чехов, Хемингуэй. Хемингуэй считал изображение Наполеона в «Войне и мире» необъективным и объяснял это «мистическим национализмом» Толстого: Толстой якобы был до такой степени ослеплен неприязненным чувством к врагу своего отечества, что не пожелал заметить его военного гения, а увидел только мелочность, тщеславие, жирные ляжки и т. д.

Эмерсон не мог питать никакого национального предубеждения против Наполеона. Тем не менее он отказал ему в праве именоваться истинно великим человеком. «Бонапарт был идолом заурядных людей, потому что он в высочайшей степени обладал свойствами и способностями заурядностей» (215). Эмерсон назвал Наполеона «представителем всей той толпы, которая наполняет

²³ Переводы произведений Эмерсона начали появляться в России в конце 1850-х годов. В 1868 г. вышел в свет двухтомник, включивший ряд эссе, в том числе «Доверие к себе», и книгу «Представители человечества» (1860), куда входили очерки о Платоне, Сведенборге, Монтене, Шекспире, Наполеоне, Гете.

²⁴ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1965, т. 18, с. 404 (далее ссылки на том и страницы этого издания приводятся в тексте).

рынки, магазины, конторы, фабрики и корабли всего мира и которая стремится только к тому, чтобы разбогатеть». Эта уничижительная характеристика знаменитейшего полководца, который многими (даже таким проницательным психологом, как Достоевский) воспринимался в каком-то романтическом ореоле (пусть злодей, но гениальный, великий), пришлась Толстому как нельзя более по душе: «Читал Эмерсона Наполеона²⁵ — представитель жадного буржуа — эгоиста — прекрасно» (т. 19, с. 332).

Толстому были близки мысли Эмерсона о равенстве всех без исключения людей. Он, возможно, подписался бы под рассуждениями Эмерсона о бедной Долли, подметающей полы, чья божественная душа затмевает своим сиянием любое земное величие. Толстой пишет: «Как бы хорошо и как нужно для жизни не забывать, что звание человека настолько выше всех возможных человеческих званий, что нельзя не относиться одинаково к царице и проститутке и т. п.» (т. 20, с. 285); или: «Для меня признание того, что люди не равны в *leur valeur intrinsèque* (своей внутренней ценности), все равно, что для математика признать, что единицы не равны» (т. 19, с. 451).

Толстой и Эмерсон часто сходятся друг с другом во взглядах на государство. Для обоих государство — фальшивое, искусственное сооружение, узурпирующее права отдельного человека. У Толстого этот взгляд во многом связан с его переходом на точку зрения патриархального русского крестьянина, у Эмерсона — с идеализацией простой фермерской жизни.

Хотя Эмерсон по складу характера и образу жизни был типичным кабинетным ученым, мало соприкасавшимся, в отличие от Толстого, с жизнью и бытом простого народа, он считал основой всех основ земледельческий труд, а в фермере видел не только главную опору нации, но и человека, «ближе всего стоящего к богу» (436).

Когда складывались взгляды молодого Эмерсона, Америка была по преимуществу аграрной страной, и многие, подобно Джефферсону, верили, что ей суждено — и в этом ее великая и прекрасная миссия — навсегда остаться республикой мелких, свободных и независи-

²⁵ Очерк «Наполеон, или Человек житейских успехов», входящий в книгу «Представители человечества».

мых фермеров. И хотя время быстро доказало неосуществимость этой идеи, Эмерсон до конца жизни остался ее приверженцем.

Его эссе «Земледелие» (1870) — настоящий гимн во славу фермера. «Первый фермер был первым человеком <...> вся торговля и промышленность держатся в конечном счете на его непритязательном труде», — пишет Эмерсон (436). Городские жители часто смотрят на уралья-деревенщину сверху вниз, и как же они при этом заблуждаются! Сравните фермера с горожанином: все преимущества на стороне первого. Он живет «лицом к лицу с природой», сообразуя свою жизнь с ее величественным ритмом, а не с торопливым ходом городских часов. Деревня — не провинция, это «столица здоровья». Горожане — дети и внуки сельских жителей; они думают, что живут за счет своей собственной энергии, а на деле просто растрачивают тот капитал здоровья, который был накоплен их отцами и дедами.

Фермер твердо стоит на собственных ногах и ни от кого не зависит. В городе человек может разориться, его обведут вокруг пальца ловкие судейские чиновники, и тогда, «отравленный городской жизнью и городскими пороками», он вернется к земле, которая залечит его раны, вернет ему бодрость и душевный покой.

Труд фермера тяжел, он не может привести к быстрому обогащению, но только в таком труде — залог устойчивости и чистоты нравов. «В городе, где я живу, — пишет Эмерсон о своем Конкорде, — фермы сохраняются в руках одних и тех же семей в течение семи-восьми поколений. Если бы первые поселенцы (появившиеся здесь в 1634 г.) возвратились сегодня на свои фермы, большинство обнаружило бы, что ими до сих пор владеют их потомки по прямой линии. И то же самое можно сказать обо всех соседних городах» (437).

Фермеру, по мысли Эмерсона, свойственно и «бегрепшное поведение, которым мы так восхищаемся в животных и детях», он частица самой природы, «естественный человек» (natural person). Он все умеет, он нигде не пропадет: перенесите его на другую планету — он и там не растеряется и сразу возьмется за дело. И, однако, в нем нет и следа заносчивости: с каким удивительным смирением несет он свое величие! «Он высится в мире, как Адам, как индеец, как гомеровские герои Агамемнон или Ахилл» (440).

Кому обязана Америка уничтожением рабства? Государственным деятелям, красноречивым ораторам, витийствовавшим на митингах? Нет, отвечает Эмерсон, она обязана этим простому фермеру. Почему фермеру? Да потому, что он, «не обращая внимания на законы и конституции, работает себе целый день в поле, вкладывая в землю свой труд и получая продукт, с которым принудительный труд конкурировать не способен» (437). Тут уж действуют «вечные законы политической экономики»: кого бьют на рынке, того бьют везде. Так фермер побил рабовладельца.

Трудно сказать, был ли Толстой знаком с этим эссе Эмерсона, но здесь что ни строчка — то мысль, созвучная толстовской. То же можно сказать о лекции Эмерсона «Человек — преобразователь» (1841), где доказывается необходимость физического труда для гармонического развития личности.

Толстой и Эмерсон одинаково верили, что путь к улучшению форм общественной жизни лежит через нравственное совершенствование личности. Оба исходили из того, что нельзя изменить общество, не изменив тех, из кого оно состоит. Поэтому Толстой, далекий, казалось бы, от всякого индивидуализма, считал, подобно Эмерсону, что долг философа — обращаться к душе отдельного человека, а не участвовать в тех или иных массовых движениях. Нравственная проповедь Толстого включала в себя некоторые элементы этического учения Эмерсона, поэтому Толстой довольно широко использовал его произведения в «Круге чтения». Эмерсон представлен в «Круге чтения» полнее, чем любой другой американский писатель.

В 1908 г. Толстой получил письмо, автор которого с восхищением отзывался о только что вышедшем романе Арцыбашева «Санин» и спрашивал, что предпочтительнее — санинство или христианство. Толстого этот вопрос, естественно, возмутил, поскольку доморощенное ницшеанство арцыбашевского героя вызывало в нем сильнейшее отвращение, как смесь «гадости <...> глупости, невежества и самоуверенности» (18, 404). В качестве противоядия от арцыбашевщины он посоветовал своему корреспонденту читать древних и новых философов, среди которых, наряду с Лао-Цзы, Конфуцием, Вольтером, Руссо, Кантом, он назвал и Эмерсона.

Мог ли Толстой предполагать, что духовный настав-

ник Арцыбашева Ницше был восторженным почитателем Эмерсона?

На первый взгляд, мысль о близости между Ницше и Эмерсоном может показаться необоснованной. Пусть Ницше зачитывался американским философом со школьной скамьи, пусть он не раз отзывался о нем с величайшим энтузиазмом, пусть он, не желая ни на минуту расставаться с его сочинениями, брал их с собой в дорогу, пусть он нередко цитировал Эмерсона, ссылаясь на него — что же из этого следует? Не сводится же весь Ницше к ницшеанству. Может быть, его увлечение Эмерсоном характеризует его в большей степени как историка культуры, а не как создателя теории «сверхчеловека»? Эмерсон ведь прежде всего демократичен: если он требует для личности права на «self-reliance», то это требование распространяется им на всех, а не на избранных. Учение же Ницше насквозь проникнуто духом воинствующего антидемократизма, презрения к массам.

Таковы возражения, которые можно было бы представить против самой попытки сопоставления Эмерсона и Ницше. И все же проблема существует. Она заслуживает того, чтобы остановиться на ней подробно.

Некоторые исследователи как у нас, так и за рубежом обращали внимание на связь между эмерсоновскими посылами и ницшеанскими выводами. Ф. О. Маттисен писал: «...идеальный человек, полный энергии, основанной на доверии к себе, трансформировался в обладающего стальной волей сверхчеловека, а тот, претерпев еще одно превращение, выродился в фашиста, с его звериным обликом»²⁶. Квентин Андерсон отмечал: «Эмерсон предшествовал Ницше»²⁷. А. И. Старцев разделял мнение, согласно которому американский философ оказал прямое влияние на немецкого: «Ницше имеет одним из своих источников моральную философию Эмерсона»²⁸.

Действительно, хотя Эмерсон в противоположность Ницше был сторонником демократии и право на «self-reliance» считал всеобщим, у него нередко можно встретить мысль, что осуществить это право на деле и в полном объеме могут далеко не все (подобно тому как не каждый может стать великим человеком, хотя стремить-

²⁶ *Matthiessen F. O. American Renaissance*, p. 368; см. также p. 546.

²⁷ *Anderson Q. The Imperial Self*. N. Y., 1971, p. 169.

²⁸ История американской литературы, т. 1, с. 221.

ся к славе никому не запрещается). В эссе «Власть» (1860) Эмерсон писал: «...ключ к любой эпохе — слабоумие; слабоумие огромного большинства людей во все времена <...> Отсюда преимущество сильного — то обстоятельство, что большинство не имеет привычки доверять себе или действовать самостоятельно» (505). Далее читаем: «В любом обществе имеется <...> класс людей, мужчин и женщин, которые творят и изобретают, и класс тех, кто способен лишь принимать готовое, но не создавать» (506).

Культ великих людей, свойственный Эмерсону, порой сочетался у него с презрением к так называемым обыкновенным людям — это также не могло не импонировать Ницше. Например, в книге «Представители человечества» значение масс оценивается по их способности выдвигать из своей среды выдающихся людей. «Если в каком-либо городе живет человек, изобретший железную дорогу, это увеличивает ценность всех жителей такого города в глазах общественного мнения. Но даже самые огромные пространства, если они населены нахлебниками, живущими за счет чужого гения, так же противны, как кипящий червями сыр, муравьиная куча или блохи — чем их больше, тем они противнее» (161).

Эссе «Размышления мимоходом» (1860) переполнено раздраженными выпадами против «толпы»: «Оставьте эту лицемерную болтовню о массах. Массы грубы, неповоротливы, топорны, гибельны в своих требованиях и влиянии и нуждаются не в лестях, а в том, чтобы их хорошенько школили <...> Вся беда благотворительности заключается в том, что жизни, сохранения которых от нас требуют, не стоят того, чтобы их сохранять. Массы! Массы — это бедствие» (553).

Быть на стороне масс означает, по Эмерсону, идти против природы, требовать прав для тех, кто их не заслуживает, кто не способен продемонстрировать силу.

Каким же образом могло получиться, что во взглядах Эмерсона совместились несовместимое: демократизм и антидемократизм, преклоение перед «бедной Долли» и презрение, в сущности, к ней же? Объяснить это можно, как нам кажется, исторической противоречивостью буржуазного индивидуализма вообще: с одной стороны, он знаменовал освобождение личности от феодальных пут, но в то же время незаметно надевал на человека новые цепи вместо старых, заменял прежние, грубые и

упизительные формы зависимости новыми, более гибкими, но не менее тяжелыми.

Вначале, в эпоху неостывшего ликования по поводу свободы, равенства и братства, происшедшая подмена почти не ощущалась, но с течением времени, с ростом монополистического капитала и укреплением новой денежной олигархии антидемократизм буржуазной демократии стал заявлять о себе все громче и очевиднее. И подобно тому как из капитализма эпохи свободной конкуренции вырос монополистический капитализм эпохи империализма с его способностью порождать фашистскую диктатуру, так из «обычного» буржуазного индивидуализма, глашатаем которого волей-неволей выступал Эмерсон, вырастал индивидуализм ницшеанского толка — субъективные намерения самого Эмерсона ничего в этом историческом процессе не меняли.

Когда Ницше говорит: «Любовь к стаду древнее, чем любовь к „я“»²⁹, — читатель, незнакомый с его трудами, вполне мог бы принять это высказывание за цитату из Эмерсона. В эмерсоновском ключе звучат и такие строки: «Ты хочешь, брат мой, идти в уединение? Хочешь искать пути к самому себе? Так докажи мне твое право и твою силу совершить это». Или: «Государством называется самое холодное из всех холодных чудовищ. Братья мои! Лучше разбейте окна и прыгайте на свежий воздух. Свободна земля и теперь еще для великих душ. Еще много есть мест для отшельников, там веет благоухание тихих морей. Поистине счастлив тот, кто обладает малым, хвала бедности. Там, где оканчивается государство, начинается владение человека»³⁰.

Здесь, в этом фрагменте из «Заратустры», мы находим типичные эмерсоновские мотивы: самое важное — найти путь к самому себе: государство — помеха на этом пути; превыше всего — индивидуальная воля и т. д.

Презрение к «толпе» — характерный атрибут романтического мироощущения. За ним могло стоять разное содержание, но он был свойствен в той или иной степени немалому числу романтиков, в том числе и Эмерсону. Ницше наследовал эту традицию, и, коль скоро он подражал ему под «толпой» обывательскую массу мещан и филистеров, его выпады против нее находили сочувственный

²⁹ Ницше Ф. Собр. соч. М., 1900, т. 1, с. 60.

³⁰ Там же, с. 50.

отклик у некоторых представителей прогрессивной интеллигенции его времени (укажем, например, на Г. Ибсена, молодого Томаса Манна, С. Цвейга, Дж. Лондона и др.).

Однако, как отмечает советский исследователь С. Ф. Одуев, «Ницше не хочет ставить себя в двусмысленную позицию: „народ“, „чернь“, „стадо“ и т. п. — это слова-синонимы <...> Для него народные массы представляют интерес лишь как „плохие копии великих людей, изготовленные на плохой бумаге со стертых негативов“, как „противодействие великим людям“ и как „орудие великих людей“, „в остальном же поberi их черт и статистика»³¹.

В качестве заветнейшего кредо Ницше высказывает мысль, которая у Эмерсона уже прочерчена кое-где легким пунктиром, несмотря на его демократизм: «По моему мнению, справедливость говорит: люди не равны. И они не должны быть равны! Что такое была моя любовь к сверхчеловеку, если б я говорил иначе»³².

От дальнейшего движения мысли немецкого философа Эмерсон наверняка отшатнулся бы, но — увы! — первоначальный толчок этому движению был задан в проповедавшемся им индивидуализме. Конечный вывод ницшеанства известен: избавиться от «лишних» («с одной стороны, путем естественного отбора, с другой — путем насильственного уничтожения миллионов слабых и неудачников»)³³, расчистить дорогу новой, высшей породе людей и тем самым обновить дряхлеющий старый мир, отравленный дурманом бессильного евангельского человеколюбия.

Предвидел ли Эмерсон возможность отрицательных выводов из своей доктрины? И да и нет. Да — в том смысле, что и сам он и его противники, не раз вступавшие с ним в спор, хорошо отдавали себе отчет в том, что «self-reliance» — оружие обоюдоострое. Простая житейская наблюдательность подсказывала философу, что общество, в котором он живет, страдает не столько от недостатка, сколько от избытка жажды самоутверждения в людях. Порой он был готов воспринять этот факт в юмористическом свете, хотя и не без раздражения: «Нет той впавшей в детство старушонки, нет того полного идиота,

³¹ Одуев С. Ф. Тропаи Заратустры. М., 1976, с. 33, 75.

³² Ницше Ф. Собр. соч., т. 1, с. 102.

³³ Цит. по: Манн Т. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1961, т. 10, с. 374.

которые не пользовались бы последней оставшейся у них искоркой ума для того, чтобы поглумиться над глупостью всех и каждого и блеснуть таким образом своими взглядами <...> Никому ни на минуту не приходит в голову, что в конце концов неправ он сам» (166) («Значение великих людей»).

Впрочем, были не только эти мимолетные замечания, но и серьезнейшие прозрения: «...какой-нибудь смелый сенсуалист воспользуется, пожалуй, философской теорией, чтобы приукрасить свои преступления» (22) («Доверие к себе»). Однако, как полагал Эмерсон, возможность злоупотребления теорией не должна заставлять отказываться от нее. Он считал, что даже злоупотребление доверием к себе предпочтительнее его отсутствия. Эмерсон вспоминал в связи с этим свой спор с одним из приверженцев традиционной христианской морали, священником, доказывавшим необходимость смирения, обуздания своего «я» и т. д. Оппонент Эмерсона заметил, что человек может действовать не только по внушению бога, но и по научению дьявола; поэтому следование принципу «self-reliance» может привести к самым непредвиденным результатам. Философ возразил: «Не думаю, чтоб это было так; но если б я и был исчадием дьявола, я предпочел бы тогда жить по законам дьявола. Никакой закон не может для меня быть священнее закона моей природы. Добро и зло — это всего лишь названия, легко перемещаемые от одного понятия к другому; правильно лишь то, что соответствует моему складу, неправильно то, что идет вразрез с ним» (16) («Доверие к себе»).

Здесь Эмерсон дословно предвосхищает формулу Ницше: «Добро и зло — одни названия», — а также предвзвещает его призыв: «Можешь ли ты дать себе и свое зло, и свое добро, и свою волю поставить выше себя как закон? Можешь ли ты быть сам для самого себя судьей и мстителем за твой закон?»³⁴

По-видимому, Толстой или пропустил, или не обратил внимания на цитированный выше отрывок из «Доверия к себе», иначе он поостерегся бы ставить в один ряд с Христом философа, который так легко разделяется с христианской этикой.

Чем же объяснить, что Толстой не придавал значения вышеприведенным рассуждениям Эмерсона, хотя они бы-

³⁴ Ницше Ф. Собр. соч., т. 1, с. 64.

ли диаметрально противоположны его собственным этическим воззрениям? Причина, как нам кажется, состоит в том, что он не очень верил в присутствие «дьявольского» начала в человеке. Толстой исходил из руссоистского представления: по природе своей человек добр и благороден. Его знаменитое высказывание о «Рассказе о семи повешенных» Леопада Андреева: «Он пугает, а мне не страшно», — следует, видимо, понимать не только в том смысле (как это обычно делают), что Андреев плохо пугает и все его «ужасы» искусственны. Вспомним, например, ироническое замечание Толстого о финалах шекспировских трагедий: «Часто бывает даже то, что при этих явно умышленных эффектах, как, например, при вытаскивании за ноги трупов полдюжины убитых, которыми кончаются все драмы Шекспира, вместо страха и жалости становится смешно» (т. 15, с. 309). Как видим, не только Леонид Андреев, но и сам Шекспир не мог посеять в душе Толстого чувства страха перед возможностью существования правдивенной преисподней в глубинах человеческого подсознания.

Это говорит о какой-то поистине несокрушимой, врожденной толстовской вере в могущество и, так сказать, естественность добра. Подобная вера разделялась и Эмерсоном. Для него добро было тоже чем-то естественным, нормальным, а зло — отклонением от естества и нормы.

Американский философ, несмотря на оговорки относительно «смелого сенсуалиста» или «исчадия дьявола», которые могли бы использовать его доктрину в собственных интересах, никогда не ставил этой проблемы в центр своего внимания. И «дьявол», и «сенсуалист» были настолько далеки от него, настолько чужды его ясному и спокойному мирозерцанию, что казались абстракциями, за которыми он не видел серьезной опасности во всех ее угрожающих размерах. Благополучно обходить все подводные камни своей индивидуалистической доктрины ему помогал унаследованный от Платона философский идеализм (Платон был высоким авторитетом для Эмерсона в области философии).

Развитием идей неоплатонизма было созданное Эмерсоном учение о «сверхдуше» (over-soul). Оно основано на вере в существование божественной субстанции, пронизывающей природу и человека. Эта субстанция — «сверхдуша» — незримо присутствует, согласно Эмерсону, в каждой частице материального мира. Она поддерживает в

нем те удивительные порядок и гармонию, которые естествоиспытатели называют «законами природы».

Отчего в природе царят законы, а не беззаконие? — спрашивает Эмерсон и отвечает: оттого, что «сверхдуша» вносит в природу гармоническое начало. Человек — часть природы. «Сверхдуша» присутствует и в нем: человеческое сознание есть мельчайшая частица «сверхдуши», обладающая всеми ее свойствами. Подобно тому как существуют физические «законы природы», действуют и нравственные «законы духа» (spiritual laws): «закон сознания» (the law of consciousness), «закон возмещения» (compensation) и т. д. По Эмерсону, «сверхдуша» так же не допускает хаоса в сфере морали, как она не допускает, скажем, отклонений от закона гравитации или сохранения энергии. В эссе «Законы духа» Эмерсон восклицает: «О мой братя, бог существует. Есть душа в центре природы и над волей каждого человека, так что ни один из нас не может причинить какого-либо вреда вселенной» (37).

Отсюда — непоколебимый оптимизм Эмерсона, разделявшийся всеми его друзьями-трансценденталистами и крайне раздражавший их противников (Эдгара По, например).

Критикам Эмерсона представлялись совершенно необоснованными такие, например, его утверждения: «Душа беспредельна и всегда утверждает Оптимизм, Пессимизм же никогда» (34) («Возмещение»); «Деятельность божества не прекращается ни на минуту — гниющая пададь под солнечными лучами превращается в траву и цветы; Человек, где бы он ни был — в доме ли терпимости, в тюрьме или на виселице, всегда стоит на пути к тому, что хорошо и справедливо» (194) («Сведенборг, или Мистик»).

Последнее утверждение составляет высшую точку оптимистического мирозерцания Эмерсона. Нетрудно понять оппонентов философа: уверенность в том, что, даже качаясь на виселице, человек находится на пути к добру и правде, производит странное, мягко говоря, впечатление и заставляет вспомнить вольтеровского Панглосса с его девизом «все к лучшему в этом лучшем из миров».

Таким образом, вера в могущество «сверхдуши» избавляла Эмерсона от многих затруднений, связанных с реализацией его индивидуалистической доктрины. Заложенные в этой доктрине внутренние противоречия были раз-

решены им с помощью апелляции к высшему началу. В сущности, этическую точку отсчета Эмерсону пришлось-таки искать вне человека. Только так ему удалось примирить непримиримое, но, разумеется, это было сделано им лишь на уровне собственной философской теории. Фактически же все наполненные взрывчатой силой вопросы этики, связанные с «self-reliance», так и остались открытыми.

2

Нравственная философия Эмерсона оказала огромное влияние на его современников независимо от того, принимали они ее или отвергали. Эмерсон как бы очертил круг духовных исканий американских романтиков. Эти поиски внятным эхом отозвались и в творчестве писателей США последующего времени — вплоть до наших дней. Возникновение подобной традиции легко объяснимо: проблема индивидуализма, четко и ясно сформулированная Эмерсоном, представляет собой одну из центральных проблем американской жизни и одну из главных черт американского общественного сознания.

Индивидуализм входил и входит в число актуальнейших проблем не только американской, но и европейской общественной и интеллектуальной жизни. Однако в Америке это явление имеет ряд особенностей, определяющих своеобразием исторического развития страны. Прежде всего необходимо напомнить, что в США буржуазные отношения с самого начала сложились в своем наиболее характерном и «чистом» виде, так как феодальные пережитки (система крупных земельных владений, майоратов и латифундий, крепостная зависимость и т. д.) не могли найти здесь почвы для укоренения.

Что касается рабства негров на Юге, то оно имело специфический характер. Во-первых, рабский труд был включен в систему капиталистического производства. Во-вторых, расовый барьер между белыми и черными придавал эксплуатации негров некоторое сходство с колониальным угнетением (хотя и не делал их тождественными друг другу). Одной из своеобразных черт здесь было то, что эксплуатация осуществлялась непосредственно на территории «метрополии», что имело ряд далеко идущих последствий.

Соединенные Штаты довольно долго оставались по преимуществу аграрной страной. Несмотря на довольно быстрое развитие промышленности, ее удельный вес в экономике США был намного ниже, чем, скажем, в Англии. Бурная индустриализация страны началась лишь в последней четверти XIX в. в результате победы Севера над Югом в Гражданской войне. Таким образом, главной фигурой экономической жизни США долгое время оставался фермер.

Выше мы не случайно уделили особое внимание взглядам Эмерсона на сельскохозяйственный труд, его отношению к тем, кто пахал, сеял, выращивал урожай. Ролью фермерства в общественной жизни США во многом определяются национальные истоки эмерсоновской этики.

Для характеристики социальной психологии американского фермерства немаловажное значение имело не только то, что оно никогда не знало каких-либо форм крепостной зависимости, но и еще одно обстоятельство. У всех европейских народов в историческом прошлом существовала такая форма хозяйственной организации, как земледельческая община. Колонизация Америки началась в эпоху, когда сельская община в странах, откуда шла наиболее усиленная эмиграция, фактически уже распалась или находилась на грани исчезновения. Общинное землевладение еще сохранялось в Восточной и отчасти Центральной Европе; но в Англии, поставлявшей в Новый Свет основную массу переселенцев, его уже не было. В Америке никаких следов общины не существовало тем более: фермерское хозяйство изначально устраивалось на сугубо индивидуальной основе. Отсюда можно сделать вывод: в то время как для европейского крестьянства коллективистская психология еще сохраняла свое значение (либо в виде реального опыта, на востоке, либо в форме исторического предания, на западе), для американского фермерства ее роль сводилась к нулю.

Тяга к автономии и обособлению, характерная для американской жизни, имела еще один источник, восходящий к историческому прошлому США. Новый Свет заселялся таким образом, что отправлявшиеся туда партии иммигрантов не только прибывали из разных мест, но и бросали якорь в разных местах американского побережья. Америка создавалась как пестрый конгломерат самостоятельных колоний. В Вирджинии селились роялисты, в Массачусетсе — пуритане, в Пенсильвании — ква-

керы, в Нью-Йорке (называвшемся первоначально Новым Амстердамом) — выходцы из Голландии и т. д. Каждая колония имела органы местного самоуправления и подчинялась непосредственно метрополии, а не американской центральной власти, которой вплоть до Войны за независимость практически не существовало. Объединение тринадцати колоний под эгидой общеамериканского правительства произошло лишь в ходе борьбы за независимость. Прерогативы федеральной власти были вначале довольно скромными, и каждая из вошедших в Союз колоний долго и упорно отстаивала свои автономные права. При малейшем покушении на них со стороны центрального правительства колония грозила отделением и выходом из Союза.

История перенесения столицы США из Филадельфии в Вашингтон также свидетельствует о стремлении каждого из штатов сохранить свои суверенные права. В самом деле, почему резиденцией правительства стал не какой-нибудь из исторически сложившихся центров страны, как это было повсеместно в Европе, а отдаленный от всех тогдашних очагов цивилизации Вашингтон в округе Колумбия? Европейцы нередко посмеивались в XIX в. над столицей Америки. Глухая периферия, два-три импозантных правительственных здания, несколько более или менее широких улиц — и все. В депешах русского посланника из Вашингтона река Потомак именовалась «речкой». На берегах ее, чуть ли не у самых стен Капитолия, мирно паслись коровы. Население города не превышало нескольких тысяч. Неужели, недоумевали европейские путешественники, нельзя было найти для столицы места попригляднее?

Оказывается — нельзя. Каждый штат ревниво оберегал свою честь и не желал, чтобы какой-то один из них выделился, разместив у себя правительство. Поэтому и выбрали для возведения столицы нейтральный округ Колумбию.

Тенденция к децентрализации, автономии, самостоятельности всех и каждого нашла свое проявление и в отсутствии в США единого центра культуры. Ни один из американских городов не мог бы претендовать на главенство в этой области ни в прошлом, ни в настоящем.

Среди факторов, способствовавших развитию индивидуализма в американском общественном сознании, следует особо остановиться еще на одном. Он был связан с

тем, что колонии Новой Англии заселялись воинствующими протестантами, бежавшими от религиозных преследований у себя на родине. Протестантизм, как известно, отличается от католицизма и православия прежде всего тем, что он отводит церкви, духовенству и религиозному культу второстепенную роль, выдвигая на первое место учение о непосредственной связи человека с богом и о личной ответственности каждого верующего за спасение своей души. В то время как главным принципом католицизма является авторитарность, а православия — соборность, в основе протестантизма лежит глубоко осознанное индивидуальное начало.

Буржуазная революция XVII в. в Англии совершалась под знаменем пуританства — одной из наиболее радикальных разновидностей протестантизма. Пуританству не удалось удержать своих позиций в Британии: оно вынуждено было отступить перед англиканской церковью (англиканство представляет собой итог компромисса между протестантизмом и католичеством и может рассматриваться, в какой-то степени как параллель более позднего компромисса между буржуазией и дворянством, который был достигнут в результате так называемой Славной революции).

Пуритане нашли для себя прибежище в Новой Англии. И хотя они преследовали всех инаковерующих (квакеров, например) с тем же ожесточением, с каким британские власти преследовали их самих, общая ситуация в Америке складывалась в пользу религиозного плюрализма. Это означало, что любой верующий, какой бы анафеме ни предавала его теократическая верхушка, мог выступить против господствующей церкви и, собрав вокруг себя достаточное количество сторонников, основать новую секту, уведя ее на какую-нибудь необжитую территорию и создав там новую колонию. Так произошло, например, основание колонии (впоследствии штата) Род-Айленд. Радикально настроенный священнослужитель Роджер Уильямс был объявлен властями штата Массачусетс еретиком и смутьяном. В Европе его сожгли бы на костре, колесовали или сгноили в темнице. В Новой Англии с ним обошлись мягче — он был изгнан из родного города, что послужило к его вящей пользе: на новом месте он организовал собственную церковь, встал во главе созданной вокруг этой церкви колонии и провел там в 1652 г. ряд демократических преобразований, которые в тогдашней Европе

никому и не снились (отделение церкви от государства, аграрная реформа и т. д.).

Положение в северных колониях выгодно отличалось от положения на Юге. В Вирджинии, например, господствовало англиканство, и здесь даже в просвещенном XVIII в. и в начале еще более просвещенного XIX всякая попытка вольномыслия подавлялась крутыми мерами: за непосещение церкви пороли, а за непочтительные отзывы об Иисусе Христе прокалывали язык. Конец такой практике положил закон о веротерпимости, принятый в результате энергичных усилий Джефферсона. Аргументация Джефферсона была характерно американской, она взывала к практическому здравому смыслу и индивидуалистическому инстинкту только что пришедшей к власти буржуазии. «Меня не оскорбляет, если мой сосед заявит, что существует двадцать богов или ни одного. Это не задевает мой карман, и от этого у меня не ломается нога»³⁵, — писал Джефферсон в «Заметках о штате Вирджиния» (1780—1781). Иными словами: пусть каждый молится как хочет или не молится вовсе, поскольку это не задевает *моих* интересов.

Результатом подобной политики стало то, что самые разнообразные секты расплодились в Америке, как грибы после дождя. Нигде в мире нет такого бесчисленного множества независимых друг от друга церквей и конгрегаций, как в США. Здесь нашли себе приют и методисты, и анабаптисты, и пятидесятники, и мормоны, и духоборы, и шейкеры и т. д. и т. д. В этом американский индивидуализм не только проявляется, этим он и поддерживается.

Индивидуализм Эмерсона во многом вскормлен американской протестантской традицией. Напомним, что среди предков философа было восемь поколений священников, и сам он в молодости несколько лет читал проповеди с кафедры одной из бостонских церквей. Следует также указать, что трансцендентализм в Америке — движение отчасти религиозное: он возник из оппозиции унитарянству, которое в свою очередь стало реакцией на ортодоксальный пуританский кальвинизм. Это движение — от пуританства к унитарянству, а затем к трансцендентализму — вело ко все более глубокому разрыву с кальвинистским учением об изначальной греховности рода че-

³⁵ Американские просветители. М., 1969, т. 2, с. 68.

ловеческого. В результате личность все более раскрепощалась, религия приобретала все более светский характер, и культ человека начинал соперничать с культом бога.

Итак, существовала целая совокупность разнообразных факторов, в силу которых индивидуализм занял в американском национальном сознании исключительно важное место. Эти факторы: почти беспрепятственное развитие буржуазных отношений в их концентрированном «чистом» виде, особенности освоения фронта, специфическое положение американского фермерства, порождавшее соответствующую социальную психологию, исторически сложившаяся тенденция к децентрализации государственной власти, длительная протестантская традиция — определили и черты национального своеобразия американского индивидуализма, его отличия от европейского.

Заметим, что более сильное, чем у европейцев, индивидуалистическое начало в американском сознании проявилось уже в момент основания американской республики. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить лозунги, под которыми совершались революции в США и во Франции, Декларацию независимости, с одной стороны, и Декларацию прав человека и гражданина, с другой.

Прежде всего обращает на себя внимание различие в названиях двух этих документов. Вполне естественно, конечно, что американцы выдвигали на первый план идею национальной независимости своей страны от Британской метрополии; однако, поскольку речь в Декларации идет не только о праве американской нации на самоопределение, но и о человеческих правах вообще, бросается в глаза настойчивое подчеркивание американцами прав личности и отсутствие упоминания о том, что во французской Декларации вынесено в само заглавие: о неразрывности представления о человеке не только как об отдельной личности, но и как о гражданине, т. е. члене общества.

Один из важнейших идеологических документов американской Войны за независимость, написанный Томасом Пейном, носит название «Права человека». Этот трактат оказал несомненное влияние на деятелей французской революции. То обстоятельство, что в своей собственной Декларации они сочли необходимым дополнить понятие «человек» понятием «гражданин», говорит о бо-

лее ярко выраженном общественном идеале в их сознании³⁶.

Во французской Декларации носительницей всей полноты власти объявлялась нация (*Le principe de toute souveraineté réside essentiellement dans la nation*). Нация, в свою очередь, рассматривалась как единое и неделимое целое, обладающее нерасчлняемым «общественным волеизъявлением» (*volonté général*). В американской же Декларации на первое место выдвигались «неотчуждаемые права» личности; что касается власти, то правительства «учреждались», согласно тексту Декларации, во имя обеспечения и поддержания этих индивидуальных прав.

Французская революция начертала на своем знамени: «Свобода, равенство, братство». Лозунг американской революции несколько иной: «Жизнь, свобода и стремление к счастью». Общее в обоих лозунгах — «свобода». Правда, о равенстве в американской Декларации тоже говорится очень торжественно («все люди созданы равными»), но вот о братстве — ни звука. С другой стороны, у французов ни слова не сказано о «стремлении к счастью».

Совершенно очевидно, что для отцов — основателей американской республики идея братства источником вдохновения не служила.

Как известно, Джефферсон, составляя текст Декларации независимости, исходил в своем перечислении неотчуждаемых прав личности из формулы Джона Локка, гласившей, что человек имеет право «на жизнь, здоровье, свободу и собственность»³⁷. Замена Джефферсоном в этом перечне права на собственность правом на стремление к счастью ставится ему, как правило, в огромную заслугу. Впрочем, некоторые современные историки пытаются обвинить его в неискренности, утверждая, что он произвел эту подстановку в чисто тактических целях, стремясь привлечь на сторону революции неимущие слои населения. Как бы там ни было, и те, кто считает

³⁶ Еще у Руссо, в отличие от американских просветителей, «общественное состояние» предполагало передачу всех прав личности в пользу общества (*Руссо Ж.-Ж. Трактаты*. М., 1969, с. 161).

³⁷ Reason (...) teaches all mankind, who will but consult it, that being all equal and independent, no one ought to harm another in his life, health, liberty or possessions.— *Locke J. Two Treatises on Civil Government: Treatise II*. L., 1888, p. 191.

поправку Джефферсона гениальным озарением, и те, кто подозревает автора Декларации в лицемерии, не подвергают сомнению одного: безусловного превосходства — в этическом отношении — счастья над собственностью.

Однако, если вдуматься, превосходство это не столь уж бесспорно, так как понятие «стремление к счастью» (*The pursuit of happiness*) допускает чрезвычайно широкий спектр толкований. Для одного индивидуума счастье состоит в том, чтобы нажить миллион, для другого — добиться власти, для третьего — вволю поесть и попить и т. д. до бесконечности. Представления людей о счастье могут быть самыми неожиданными. Но даже и не в таких утрированно вульгарных формах, как вышеперечисленные, а и в самых что ни на есть высоких «счастье» (*happiness*) вряд ли может рассматриваться как цель человеческой жизни, достойная «борьбы» за него (*pursuit*). Трудно представить себе, чтобы Сократ, Платон, Джордано Бруно, Шекспир или сам Джефферсон руководствовались в своей жизни всего лишь «стремлением к счастью». Индивидуалистическая, а в конечном счете даже эгоистическая подоплека «права на стремление к счастью», как оно определено в джефферсоновской Декларации, значительно снижает, если вообще не сводит на нет его этическую ценность.

Французские революционные деятели обошлись в своей Декларации без «счастья». Зато они включили в число своих лозунгов «братство» — вот это, действительно, их вековая заслуга перед человечеством.

Итак, индивидуализм в американской национальной психологии изначально был выражен сильнее, чем у любого из европейских народов. Эмерсон, таким образом, не создавал традиции — он развивал ее, придавая ей философски законченную форму. Однако индивидуализм в США отличался весьма своеобразным характером.

В исторической ретроспективе он имел в Америке несколько иную социальную основу, чем в Европе. Как уже отмечалось, носителем индивидуалистической психологии здесь выступало прежде всего мелкое фермерство. Это обстоятельство имело два важных последствия: одно положительное, другое негативное, хотя и тесно связанное с первым.

Положительной стороной было то, что американский индивидуализм намного дольше, чем в Европе, сохранял эгалитарную демократическую основу, которая вообще

была присуща этой идеологии на раннем этапе ее существования. Как мы увидим далее, индивидуализм сопутствовал таким прогрессивным течениям американской общественной жизни, как аболиционизм, популизм, движение за женское равноправие, макрейкерство и т. д. Благодаря своей относительно широкой демократической основе индивидуализм в США не дошел в процессе исторического развития до таких крайне реакционных форм, как нищезанятость и тем более фашизм. Элементы нищезанятости, обнаруживаемые в философии Эмерсона, остались там как бы в зародышевой, дремлющей форме, не получив сколько-нибудь существенного развития.

В то же время именно сравнительно демократический характер американского индивидуализма XIX и предшествующих столетий способствовал тому, что в Америке надолго сохранились иллюзии относительно возможностей буржуазной демократии. В массовом американском сознании эти иллюзии далеко еще не изжиты до сих пор. Глубоко укоренившимся влиянием индивидуалистической психологии в немалой степени объясняются такие факты американской истории и современности, как позднее проникновение в США идей научного социализма, более слабое, чем в ряде европейских стран, влияние этих идей в массах, захват власти в большинстве профсоюзов реакционно настроенной верхушкой и т. д. Далеко не случайно, что именно Америка взяла на себя роль лидера в борьбе против прогрессивной идеологии нашего времени.

3

Американская литература, как чуткий барометр, отразила всю сложность и многообразие проблем, связанных с развитием индивидуализма в США — и не только отразила, но и во многом способствовала их осознанию (как мы проследили это на примере Эмерсона) и критической интерпретации (как это будет видно на других примерах).

Доктрина «self-reliance» во всей многогранности ее аспектов и импликаций заняла важное место в творчестве американских романтиков. Торо, Фуллер, По, Готорн, Мелвилл, Уитмен — все они так или иначе откликнулись на выдвинутую Эмерсоном концепцию, поскольку в ней были выражены некоторые существеннейшие мо-

менты общественной и духовной жизни нации.

Что касается Торо, то он в целом принял эту доктрину; однако он, во-первых, радикальным образом развил и усилил содержащееся в ней демократическое начало; во-вторых, попытался претворить ее в активном действии в соответствии со своими убеждениями и, в-третьих, тесно связал ее с борьбой против рабства и других форм социальной несправедливости.

Подобно Эмерсону, Торо видел в отдельной личности начало всех начал и противопоставлял ее обществу и государству. «Нации! Что такое нации? — восклицал он в трактате „Жизнь без принципа“ (1863). — <...> Они кишат, как кучи насекомых. Историк напрасно пытается сохранить память о них. Такое множество людей существует ради одного человека. Мир населен отдельными личностями»³⁸. Как и Эмерсон, Торо предпочитал обществу одиночество: «Мы живем в тесноте и спотыкаемся друг о друга и от этого, мне думается, несколько теряем друг к другу уважение <...> Я нахожу полезным проводить большую часть времени в одиночестве. Общество, даже самое лучшее, скоро утомляет и отвлекает от серьезных дум. Я люблю оставаться один. Ни с кем так не приятно общаться, как с одиночеством»³⁹.

Выше всего в человеческой личности Торо ценил ее самобытность, самостоятельность, непохожесть на других. «Мне хотелось бы, — высказывал он свою мечту, — чтобы на свете было как можно больше различных людей и чтобы каждый старался найти свой собственный путь и идти по нему, а не по пути отца, матери или соседа» (47). Хуже всего, когда человек безропотно подчиняется чужим мнениям, от кого бы они ни исходили — от облеченных властью лиц или от большинства окружающих. Согласно Торо, нет ничего на свете позорнее конформизма. «Большую часть того, что мои ближние называют хорошим, я в глубине души считаю дурным, и если я в чем-нибудь раскаиваюсь, так это в своем благонравии и послушании» (10).

Самое ценное, чем обладает человек, — его бессмертная душа. Дух человека, его внутренний голос требуют, по мысли Торо, как и по мнению Эмерсона, полного

³⁸ *Thoreau H. D. The Selected Works. Boston, 1975, p. 819.*

³⁹ *Торо Г. Д. Уолден, или Жизнь в лесу. М., 1962, с. 89 (далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте).*

к себе доверия. Пусть это грозит опасностями и может даже повлечь за собой не одну трагедию, ничто не должно смущать человека, вдохновляемого идеей «self-reliance». «Если повиноваться чуть слышному, но неумолчному правдивому голосу нашего духа, неизвестно, к каким крайностям или даже безумствам это может привести, и все же именно этим путем надо идти, но только набравшись решимости и стойкости. Ощущения одного здорового человека в конце концов возьмут верх над доводами и обычаями человечества» (139).

Как и Эмерсон, Торо был уверен, что «self-reliance» не откроет дорогу злу, жестокости, пороку. О нравственной гармонии позаботится всемирный дух, «незримая арфа, поющая над миром».

Поэтому любой человек может безбоязненно следовать своей природе: «Расти на воле, согласно своей природе, как растут осока и папоротник» (133).

Ничто не могло поколебать оптимизма Торо, присущего всем американским трансценденталистам. Он глубоко верил в возможность совершенства человека. Люди рождаются на земле для радости, а не для страдания — это он знал твердо. «Сделать прекраснее наш день — вот высшее из искусств» (60), — писал Торо. Он считал, что американцы да и вообще все люди на земле сами уродуют свою жизнь только потому, что не понимают, в чем их истинное благо. Просветительская струя в американском романтизме очень сильна и у Торо. Цель его уолденского эксперимента состояла в том, чтобы вразумить, просветить своих соотечественников, показать им на наглядном, осязаемом примере, как избавиться от изнурительной погони за мнимым благополучием и достичь гармонии с собственным «я» и окружающей средой.

Здесь Торо пошел гораздо дальше Эмерсона и оказался значительно смелее в своих выводах. Он радикальным образом отверг право собственности и даваемую этим правом возможность пользоваться трудом других людей (все делай сам: сам строй свою хижину, мастера нехитрую мебель, паши землю, сей, убирай, пеки хлеб, стряпай, мой полы, чисти свою одежду и т. д.). Если «self-reliance», так уж «self-reliance» во всем. Теория не должна расходиться с практикой. Нечего перекладывать грязную работу на плечи жены или прислуги. Не годится пользоваться полученным образованием, чтобы уютно устроиться в теплом кабинете и на деньги,

приобретаемые за лекции о «self-reliance», покупать труд бедняков, которые натирают паркет и топят печи в твоём доме и день-деньской копаются в навозе, чтобы вырастить спаржу, предпочитаемую некоторыми философами в качестве пятого блюда за обедом.

Торо явно бросает камень в огород Эмерсона, когда пишет: «У нас сейчас есть профессора философии, но философов нет. Быть философом — значит не только тонко мыслить или даже основать школу; для этого надо так любить мудрость, чтобы жить по ее велениям — в простоте, независимости, великодушии и вере. Это значит решать некоторые жизненные проблемы не только теоретически, но и практически» (12).

Эксперимент Торо по овладению искусством жить в добровольной бедности казался большинству окружающих нелепым чудачеством. Здравомыслящие сограждане смотрели на уолденского отшельника с пренебрежением: ни приличного дома, ни службы, ни семьи, а ведь человеку под тридцать. Пишет какие-то странные книги, которых никто не читает и уж тем более не покупает, проповедует вегетарианство, пьёт одну воду, отрицая даже чай, носит в кармане пузырек с дрожжами, которыми самостоятельно заквашивает тесто в квашне, ходит по городу как-то боком, съезживается от каждого взгляда, брошенного на него из окошка, и наводит проскочить по улице побыстрее, перемахивая через плетни и пробираясь задками и огородами. Ну, не юродивый ли?

Торо довольно скоро почувствовал, что находится в оппозиции ко всей добропорядочной публике. Тут ему потребовался огромный запас «self-reliance», чтобы не усомниться в своей правоте и в одиночестве выдержать натиск «общественного» мнения. Доводы «здравого смысла» не имели в его глазах никакого значения. «Здравый смысл — это смысл спящего, выраженный храпом», — замечал он с пренебрежением. «Мы склонны порой причислять полутораумных к полоумным, потому что воспринимаем лишь треть их ума» (205). Сколько пережитых оскорблений слышится за этой фразой и сколько в ней невокумистости, спокойной уверенности человека, привыкшего всегда и во всем доверять себе.

С практических позиций Торо подошел и к решению вопроса о взаимоотношениях личности и государства. Он был солидарен с Эмерсоном в негативной оценке последнего. Но и здесь, как и во всем остальном, он оказался

радикальнее своего старшего друга. Если Эмерсон считал, что, чем меньше правительство правит, тем оно лучше, то автор «Гражданского неповиновения» (1849) прямо начал свой трактат с заявления: «Лучшим правительством является то, которое не правит»⁴⁰.

Торо никогда не смущало, что высказываемые им взгляды могут не встретить ничьей поддержки. «Каждый, кто более прав, чем его соседи, уже составляет большинство в один голос», — писал он в «Гражданском неповиновении». Количество единомышленников, согласно Торо, роли не играет. «Достаточно иметь на своей стороне бога»⁴¹.

Торо с наивностью ребенка или гения не мог постичь, каким образом один человек может приказывать что бы то ни было другому человеку. Как люди соглашались терпеть чью-то власть над собой? «Самое удивительное в пирамидах — это то, что столько людей могло так унизиться, чтобы потратить свою жизнь на постройку гробницы для какого-то честолюбивого дурака. Они поступили бы умнее и достойнее, если бы утопили его в Ниле, а потом бросили на съедение псам» (39).

Казалось бы, пирамиды — дело далекого прошлого. Но и американская республика не обеспечивала личности, по мнению Торо, всех ее прав. «Даже если мы согласимся, что американец освободился от политической тирании, он все еще остается рабом экономической и нравственной тирании», — утверждал Торо в трактате «Жизнь без принципа». — Стоило ли сбрасывать иго короля Георга, чтобы оставаться под игом короля Предрассудка? Стоит ли родиться свободным, если жить придется несвободным? Для чего нужна политическая свобода, как не для того, чтобы обеспечить свободу нравственную? Какой свободой мы хвастаем: свободой быть рабами или свободой быть свободными?»⁴².

Смысл исторического прогресса Торо видел во все большем и большем освобождении личности: так было при переходе от абсолютизма к конституционной монархии и затем к демократической республике. Торо считал, что движение должно быть продолжено: «Является ли демократия, какой мы ее знаем, последним словом в со-

⁴⁰ *Thoreau H. D. The Selected Works*, p. 789.

⁴¹ *Ibid.*, p. 797.

⁴² *Ibid.*, p. 821.

вершенствовании форм правления? Нельзя ли сделать следующего шага на пути к признанию и обеспечению прав человека?»⁴³.

Протестуя против войны с Мексикой, начатой в интересах южных рабовладельцев, Торо не ограничился письменными и устными выступлениями. Он попытался действовать практически: отказался от уплаты налога. Пусть неуплаченный им доллар не перевесит чаши весов в пользу прекращения войны: достаточно подать людям пример. Сегодня не уплачу налог я, завтра ты, а «если тысяча людей откажется в этом году платить налоги <...> это превратится в мирную революцию, если таковая возможна»⁴⁴.

О различии между созерцательно настроенным Эмерсоном и стремящимся к активному действию Торо красноречиво свидетельствует полулегендарный обмен репликами, который произошел между ними, когда Торо за неуплату налога был посажен в местную тюрьму. Увидев своего друга за решеткой, Эмерсон, как гласит предание, изумленно спросил: «Генри, как ты сюда попал?» Тот ответил вопросом на вопрос: «Уолдо, почему не попал сюда ты?»

Преследования еще сильнее разожгли в Торо дух сопротивления. Если бы местные власти могли предвидеть, чем обернется для них ночь, проведенная Торо в тюрьме, они, возможно, воздержались бы от того, чтобы подвергать его аресту. Возмущение Торо посягательством на его человеческое достоинство было беспрдельным. Его, самого свободного из всех когда-либо живших людей, схватили, посадили под замок, заставили есть из казенной миски и подчиняться какому-то полупьяному стражу порядка! «Я понял,— писал Торо,— что государство выжило из ума, что оно всего боялось, как какая-нибудь одинокая женщина, дрожащая над своим столовым серебром <...> и я потерял к нему последние остатки уважения и почувствовал к нему жалость»⁴⁵.

Результатом тюремного заключения Торо стал трактат «Гражданское неповиновение» — бомба замедленного действия, взрывы которой сотрясли впоследствии не толь-

⁴³ Ibid., p. 808.

⁴⁴ Ibid., p. 798.

⁴⁵ Ibid., p. 801.

ко Америку, но и другое полушарие: через Толстого в России и через Ганди в Индии.

Ганди говорил, что знакомство с «Гражданским неповиновением» произвело на него неизгладимое впечатление. Четырехсотмиллионный индийский народ сбросил иго колониального господства, используя методы борьбы, основные принципы которых были впервые изложены в этом небольшом трактате. Работу Торо высоко оценил также Толстой, найдя в ней мысли, созвучные его собственным идеям о «пассивном сопротивлении». Методы «пассивного сопротивления» Толстой рекомендовал использовать деятелям национально-освободительного движения в Индии. Ганди, как известно, внимательно изучал Толстого и называл его своим «гуру», т. е. учителем. В 1960 г. на симпозиуме в Дели, посвященном пятидесятилетию со дня смерти Толстого, был прочитан доклад: «Торо — Толстой — Ганди: семья, дерево и плод». В этом заглавии образно отражена история развития великой идеи, впервые высказанной американским писателем. Однако в Индии эта история еще не закончилась. Когда в США началось мощное движение борьбы негритянского народа за свои права, вождь движения Мартин Лютер Кинг вновь широко применил методы «гражданского неповиновения». Кинга называют иногда «черным Ганди». Методы «гражданского неповиновения», доказавшие свою высокую эффективность, использовались в США и в ходе движения протеста, направленного против войны во Вьетнаме. Так идеи Торо совершили в XX в. путешествие через весь земной шар и с триумфом вернулись на родину.

Борьба, в которую вступил Торо в результате своего конфликта с американской политической системой, вскоре потребовала от него некоторого отхода от принципов индивидуализма. В период уолденского эксперимента, который был задуман им как своего рода параллель и в то же время антипод утопического эксперимента «Брук Фарм», Торо пытался доказать, что идеалы социальной справедливости, вдохновляющие организаторов общины, могут быть вернее и легче достигнуты не на коллективистской, а на индивидуалистической основе. «Дешевле все выстроить самому, чем убедить другого в преимуществах общей стены,— писал он в „Уолдене“.— Обычно сотрудничество между людьми бывает лишь частичным и крайне поверхностным <...> Тот, кто едет один, может отпра-

виться хоть сегодня, а тот, кто берет спутника, должен дожидаться, пока он будет готов, и они еще не скоро смогут пуститься в путь» (47, 48).

Активно включившись в борьбу против захватнических войн и против рабства негров, Торо должен был признать необходимость «сотрудничества». Когда он писал в «Гражданском неповиновении» о «тысяче людей», которые откажутся платить налоги и совершат таким путем «мирную революцию», он тем самым уже отказался от идеи самодостаточности «self-reliance». Чтобы уничтожить систему, подавляющую права человека, необходима человеческая общность, союз, совместные, согласованные действия. Сама жизнь, развитие общественной борьбы в Америке заставили трансценденталистов вносить определенные коррективы в доктрину «self-reliance».

При всем этом аболиционизм в США в значительной мере вдохновлялся трансценденталистской концепцией личности. Так, например, один из первых аболиционистов — У. Э. Чаннинг, автор трактата «О рабстве» (1835), исходил в своей антирабовладельческой проповеди не из экономических или политических аргументов, а из положения, гласящего, что душа каждого человека, как белого, так и черного, есть вместилище высшего божественного начала. Поэтому негр вправе требовать такого же уважения к своей личности, как и всякий белый. Человек, кто бы он ни был, есть представитель бога на земле. Оскорблять человека — неважно, белого или черного — значит оскорблять в его лице бога. Это смертельный грех, и южным плантаторам придется ответить за него и на земле, и на небе!

В аналогичном направлении развивал свои освободительные идеи Теодор Паркер, видный проповедник, аболиционист и трансценденталист, стяжавший себе своими проповедями огромную популярность в Соединенных Штатах.

Паркер также исходил из того, что, поскольку душа негра вмещает в себя частицу сверхдуши, никто — ни рабовладелец, ни конгресс, ни президент — не может иметь над ней ни малейшей власти.

Паркером, как и Эмерсоном, и Торо, решительно отвергались притязания государства на создание законов, соответствующих букве конституции, но противоречащих законам совести. На эту тему он прочел одну из своих лучших проповедей, направленную против Даниэля Уэб-

стера, чьими усилиями в конгрессе был проведен закон о беглых рабах.

Уэбстер, выступив с речью против abolitionистов, обвинил их в отсутствии патриотизма и гражданского сознания. Он утверждал, что вокруг законов можно вести полемику, лишь пока они находятся в стадии обсуждения. Как только законопроект получает одобрение большинства и вступает в силу, обязанность всех граждан, включая голосовавших против, состоит в том, чтобы честно исполнять его. Уэбстер не преминул сослаться также и на Библию, где черным по белому написано, что всякая власть — от бога.

Паркер обрушился на Уэбстера со всей силой своего красноречия. Он выдвинул собственное толкование гражданского долга, основанное на примате индивидуальной ответственности. Как и его оппонент, он обратился к авторитету священного писания, но с прямо противоположной целью. «Я хочу напомнить мистеру Уэбстеру, — заявил Паркер, — один случай, когда закон требовал одного, а совесть совершенно другого. Закон гласил: первосвященник и фарисеи требуют, чтобы всякий, кому известно местопребывание Иисуса из Назарета, довел об этом до сведения властей, чтобы они могли немедленно арестовать его. Итак, по-видимому, гражданский долг учеников Иисуса Христа состоял в том, чтобы выдать своего учителя <...> И среди них, действительно, нашелся один мужественный и проникнутый чувством гражданской ответственности человек, который донес на учителя римскому центуриону <...> По мнению наших республиканских политиков, Иуда только честно исполнил свои конституционные обязанности. Он взял за это тридцать сребреников, что в американской валюте составляет пятнадцать долларов; мне кажется, что наш янки сделал бы это за десять⁴⁶. Эта плата была им вполне заслужена <...> Мы сильно ошибаемся, называя Иуду Искарота предателем. Какой он предатель? Он — патриот, он сумел подавить свои личные пристрастия, он поддержал закон и конституцию, он сохранил единство страны. Слава ему!»⁴⁷.

Паркеру, как и многим другим abolitionистам, приходилось начинать свою деятельность в одиночку, на соб-

⁴⁶ Десять долларов составляли сумму вознаграждения, полагавшегося по закону за каждого пойманного беглого раба.

⁴⁷ *Parker Th. The Rights of Man in America. N. Y., 1969, p. 117—118.*

ственный страх и риск, поскольку на первых порах противники рабовладения составляли среди населения США ничтожное меньшинство. Так, например, Уильям Ллойд Гаррисон, основатель газеты «Либерейтор», был вначале ее единственным сотрудником, исполнявшим обязанности редактора, корректора и наборщика. В дальнейшем, по мере роста антирабовладельческих настроений, движение разрослось и приобрело массовый характер. Многие аболиционисты (среди которых были и трансценденталисты) начали искать возможности примирения индивидуального начала с коллективным.

Одним из них стал У. Г. Чаннинг. Корень всех общественных зол заключался, по его мнению, в разобщенности человеческих интересов. Именно эта разобщенность вела к распространению нищеты и преступности, к разрушительным войнам, попранию человеческого достоинства негров и т. д. Чаннинг полагал, что ошибочность преобладавших в Америке представлений о свободе заключалась в подчеркивании эгоистически понимаемого личного интереса. Важнейшей задачей XIX в. он считал соединение интересов общества и личности, для чего, как ему казалось, нужно было вернуться к идеалам раннего христианства и научиться исполнять главнейшую евангельскую заповедь — любить своего ближнего, как самого себя.

Эмерсоновскую доктрину «доверия к себе» подверг резкой критике Орест Браунсон, входивший в число участников трансцендентального клуба (Браунсон был весьма противоречивой фигурой: выступая в раннюю пору своей деятельности за интересы нарождавшегося американского пролетариата, против эксплуатации и угнетения, он в то же время отстаивал право частной собственности и отвергал все проекты общественного устройства, не предусматривавшие его сохранения).

Браунсон писал, что ни один из социальных вопросов не может быть разрешен с помощью «доверия к себе, опоры на себя, контроля над собой, воспитания самого себя». Личность, предоставленная самой себе, может с большим или меньшим успехом решать только свои индивидуальные проблемы. Для решения общественных вопросов необходимы общественные усилия. Браунсон называл индивидуалистическую философию аморальной и обвинял Эмерсона в скрытом атеизме.

Критики Эмерсона, которые вели полемику с ним,

не выходя за пределы буржуазно-демократической идеологии, пусть даже в ее наиболее либеральных формах, не могли осознать классовой природы индивидуализма и понять диалектический характер заключенных в нем противоречий. Чаннинг, например, не смог провести четкой границы между тем позитивным, что несло в себе учение об автономных правах личности, и отрицательными последствиями, которые в антагонистическом обществе влекло за собой следование принципам индивидуализма.

Необходимо указать также, что критика индивидуализма велась в Америке не только с демократических, но и с крайне реакционных позиций, на которых стояли южные рабовладельцы и представители их интересов.

Одним из наиболее влиятельных из них был Джордж Фитцхью, опубликовавший в 1850-е годы немалое количество книг и статей в защиту рабства («Консервативный принцип», «Социология для Юга, или Упадок свободного общества», «Все каннибалы!, или Рабы без хозяев» и др.). Фитцхью стремился доказать, что существующая на Севере экономическая структура, основанная на принципе личного интереса и неограниченной конкуренции, во всех отношениях уступает методам ведения хозяйства, принятым на Юге, где разнузданный эгоизм собственника якобы сдерживался его заинтересованностью в поддержании благополучия рабов. Согласно Фитцхью, разница во взаимоотношениях рабочего и предпринимателя, с одной стороны, и раба и плантатора, с другой — заключалась в том, что в первом случае индивидуальные интересы обоих были диаметрально противоположны, тогда как во втором они в какой-то степени совпадали. Раб прежде всего хотел, разумеется, жить, и хозяин стремился поддержать в нем жизнь, поскольку за раба платятся деньги и смерть его плантатору невыгодна. Раб, естественно, желал быть здоровым, в том же был заинтересован и его владелец, так как от больного польза невелика. Раб хотел быть сытым, и хозяин щедро кормил его, чтобы поддержать в нем силы и работоспособность. И так далее в том же духе. В противоположность этой «идиллии» на Севере предпринимателю вовсе не было никакого дела до интересов рабочего: он выжимал из него все соки, выбрасывал на улицу и нанимал другого.

На Юге, согласно Фитцхью, отношения раба и рабовладельца не омрачались непрерывной борьбой за пер-

венство, завистью и раздорами. И тот и другой твердо знали свое место и прекрасно отдавали себе отчет, что никакие силы, божественные или человеческие, не в состоянии изменить выпавшего ему жребия. Поэтому оба жили по крайней мере в относительном спокойствии. На Севере же каждый фермер, рабочий и ремесленник мечтал осуществить обещанный ему «шанс», выбивался из сил, проникался ненавистью к более ловким и удачливым, а в конечном счете «шанс» все-таки ускользал от него, поскольку желающих попасть на хорошие места всегда неизмеримо больше, чем этих мест.

Господствующий на Севере индивидуализм, утверждал Фитцхью, вел к разобщению людей; каждый добивался независимости и в результате получал унылое одиночество. На Юге одни зависели от других — пусть так, но отношения зависимости — это все же человеческие отношения, хоть чем-то связывающие людей, и они лучше всеобщей раздробленности, вражды и ненависти друг к другу.

Сходным образом вели критику индивидуализма и другие южные идеологи: Д. Ф. Холмс, Д. Кэлхун, Т. Дью, У. Грейсон, Д. Хэммонд и др. Их аргументация не умерла вместе с ними — в XX в. традиции подобной критики были продолжены школой южных «агровых». Идеализацию патриархальных отношений, где заведомое неравенство компенсируется человеческой близостью и теплотой, в противовес индивидуалистической пустыне, где равенство все равно остается миражом, а человечности нет и в помине, — такого рода идеализацию можно обнаружить и в произведениях писателей южной школы, в частности Фолкнера. Поскольку опасения южан, что поголовное стремление к «self-reliance» может оборвать все нити, связывающие людей друг с другом, оказались далеко не беспочвенными, традиция южной критики северного индивидуализма до сих пор сохраняет свое значение. Порой к ней присоединяются даже писатели-негры, например Джеймс Болдуин, что, конечно, вовсе не означает, что они, так же как и представители южной школы, готовы хоть в какой-то мере оправдать институт рабства или расовое неравенство.

До тех пор пока на американском Западе оставались свободные земли, требовавшие освоения, символом Американца с большой буквы, воплощавшего в себе характернейшие черты национального характера, в том числе,

и может быть в первую очередь, «доверие к себе», независимость, самостоятельность, таким символом служила фигура труженика-пионера, продвигавшегося с плотничьим топором в руках к Тихоокеанскому побережью.

Певцом этого Американца стал Уолт Уитмен, чья поэзия как бы отразила своим свободным дыханием и раскованным ритмом необозримость пространства американского континента. Я славлю себя и воспеваю себя — так начинается Уитмен центральное произведение «Листьев травы» — «Песню о себе»:

*Я божество и внутри и снаружи, все становится
свято, чего ни коснусь и что ни коснется меня,
Запах моих подмышек ароматнее всякой молитвы,
Моя голова превыше всех библий, церквей и вер <...>
Я стал бредить собою, вокруг так много меня, и
все это так упоительно.*

В этом предельно экстатическом выражении идеи святости человеческого «я» Уитмен как бы перелагает философию Эмерсона на язык поэзии. Все в этих строках кажется крайним проявлением индивидуализма, но лишь читатель, незнакомый с эмерсоновской традицией «доверия к себе» в американской культуре, может воспринять их как «чудовищную похвалу самовлюбленного эгоцентрика»⁴⁸, по выражению К. Чуковского. В контексте же эмерсоновской традиции уитменовское «славлю себя» означает «славлю Человека».

Отношения Уитмена с Эмерсоном были довольно сложными. Эмерсон одним из первых и очень немногих приветствовал появление «Листьев травы». Первоначальное восторженное отношение Эмерсона к стихам Уитмена более чем понятно: философ нашел здесь собственное кредо, выраженное в прекрасной поэтической форме. Индивидуализм, являвшийся для Эмерсона синонимом гуманизма, именно таким и предстает со страниц «Листьев травы».

Однако Эмерсона вскоре насторожила настойчиво звучащая языческая нота в стихах Уитмена. Место «законов духа» здесь явно стремились занять «законы плоти». Это послужило причиной постепенного охлаждения философа к поэту.

В свою очередь Уитмен, который, без сомнения, испы-

⁴⁸ Чуковский К. Мой Уитмен. М., 1969, с. 31,

тал большое влияние Эмерсона, мало-помалу пришел к выводу, что философ сам до конца не понимает смысла своей проповеди. Эмерсон казался ему слишком осторожным, слишком рафинированным и утонченным интеллектуалом, живущим в мире игрушечных страстей, не выходящих за рамки приличия и благопристойности.

Кроме того, как ни странно, автор «Песни о себе» обвинил создателя «Доверия к себе» в том, что Эмерсон учит своих читателей восхищению собственной личностью. В статье «Кипи Эмерсона (их теневые стороны)» Уитмен писал: «Под влиянием его произведений вы в конце концов перестаете благоговеть перед чем бы то ни было и благоговеете лишь перед собой. Вы уже не верите ни во что — только в самого себя». Впрочем, в конце статьи Уитмен несколько реабилитировал философа: «Главное достоинство Эмерсоновой доктрины заключается в том, что она порождает гиганта, который разрушает ее. Кто захочет быть всего лишь учеником и последователем? — слышится у него на каждой странице. Никогда не было учителя, который предоставлял бы своим ученикам такую безграничную волю идти самостоятельным путем»⁴⁹.

Самостоятельный и в то же время связанный с Эмерсоном и трансценденталистской философией путь Уитмена привел его в стан наиболее пламенных приверженцев демократии. Прославление «я» без всяких усилий сочеталось у него с воспеванием плебейской массы, неисчислимых «листьев травы». В поэзии Уитмена отчетливо проявилась и одна из противоречивых черт, которая отмечалась многими наблюдателями американской жизни: при всем своем индивидуализме американцы как-то инстинктивно тянутся к единообразию. Листья травы почти неотличимы друг от друга, при взгляде на них может возникнуть парадоксальная мысль: в Америке есть индивидуализм, но нет индивидуальностей. Это, разумеется, преувеличение, но какая-то тенденция такого рода в американской жизни все же существует.

Уитмен сумел перешагнуть черту, которая осталась непереступаемой для Эмерсона: он сделался певцом человеческого единения, слияния отдельных «я» в грандиозное братство, товарищество. Эмерсон находил космическое, пантеистическое единство лишь в природе; Уитмен

⁴⁹ Уитмен У. Листья травы. М., 1955, с. 335, 337,

увидел или страстно захотел увидеть его также и в обществе.

В то время как Торо и Уитмена объединяла с Эмерсоном оптимистическая вера в совершенство человека и достижимость мировой гармонии, другие американские романтики — По, Готорн, Мелвилл разошлись с трансцендентализмом прежде всего по этому вопросу

Эдгар По, в чьих произведениях индивидуалистические мотивы звучат не менее сильно, чем у Эмерсона, остался, однако же, совершенно невосприимчив к доктрине «доверия к себе». [Выросший и получивший воспитание на Юге, По чувствовал себя чужаком в Новой Англии; ее интеллектуальные традиции не вызывали в нем отклика, он воспринимал их как нечто для себя постороннее.

По рано познал, какие бездны себялюбия, жестокости могут таиться под внешне благопристойной оболочкой, и не питал ни малейших иллюзий относительно совершенства некоего гипотетического и абстрактного «человека вообще». По зло высмеивал оптимизм трансценденталистов, казавшийся ему наивным. Не было у него и их веры в потенциальные возможности американской демократии. Короче говоря, он прошел мимо философии Эмерсона как бы по касательной, едва задев ее своей язвительной критикой.

Сложнее было отношение к трансцендентализму Готорна и Мелвилла. В отличие от По они выросли на той же новоанглийской почве, что и трансценденталисты. Но в их сознании жила и более старая, чем трансцендентализм или унитариянство, новоанглийская интеллектуальная традиция — пуританский кальвинизм. Доктрина «первородного греха» не являлась для них мертвой религиозной догмой: слишком много «греха» видели они в окружающем их мире.

Готорн был чрезвычайно далек от культа человеческого «я». В отличие от многих писателей-романтиков он никогда не ставил в центр своего повествования исключительную личность. Может создаться впечатление, что доктрину «доверия к себе» он обходит молчанием. Однако проблема «личность и общество» отнюдь не находилась на периферии его внимания; в таких произведениях, как «Алая буква» (1850) и «Роман о Блайтдейле» (1852), она явственно выдвигается на первый план. В «Алой букве» конфликт между героиней и обществом разрешается — при всей очевидной несправедливости пу-

ританской общины к Эстер Принн — отнюдь не в соответствии с весьма распространенной романтической схемой: герой (или героиня) возвеличивается, общество предается проклятию. Готорн исследует проблему намного тоньше и глубже. Эстер сама в глубине души отчасти согласна с приговором, который ей выносит община, ибо она воспитана в том же духе, что и окружающие ее люди. Отдалившись от общества, она, однако же, не порывает с ним духовных связей: напротив, пережитые страдания делают ее мудрее и даже снисходительнее к людям. Эстер становится другом, советчицей и утешительницей всех несчастных и обездоленных и из «грешницы» постепенно превращается в глазах людей, некогда осудивших ее, почти в святую. Но — увы! — «святой» так же далек от «обычных» людей, как и «злодей»: один находится в одиночестве наверху, другой в одиночестве внизу. При всем смирении и отсутствии гордыни Эстер не может избавиться от полученного тяжким опытом нравственного превосходства. Община прощает ее, но возвратиться назад к людям Эстер уже не в состоянии.

В «Романе о Блайтдейле» Готорн задается вопросом о возможности существования совершенного общества. Он приходит к отрицательному ответу на этот вопрос, и причиной его пессимистического вывода становится осознание невозможности совершенства человека. Не случайно руководитель фаланстера Голлингуорт в качестве главной своей цели ставит перевоспитание преступников. Героиня романа Зенобия сетует: зачем заниматься какими-то аномалиями, когда в большинстве своем человечество состоит из вполне нормальных людей, не разумнее ли позаботиться о них? Но Голлингуорт (как и Готорн) знает: всякое преступление есть лишь крайняя форма выражения того, что спрятано в «нормальном»; поэтому пока на свете существует хоть один преступник, нет никаких гарантий, что не появится второй такой же, а после третий, четвертый, десятый и т. д. Попытки Голлингуорта заканчиваются провалом, но не потому, что преступники оказались неперевоспитуемыми, а потому (и вот где проявилась поразительная глубина готорновской мысли!), что не на высоте оказался сам педагог: власть развращает его, в нем развиваются деспотические наклонности и в результате прекрасно задуманный фаланстер разваливается.

Таким образом, Готорн как бы предостерегает от чрезмерного «доверия к себе» и в то же время указывает своим друзьям-реформаторам, откуда им следует ждать опасности.

Для Мелвилла полемика с доктринами трансценденталистов превратилась в одну из центральных тем его творчества, и в частности романа «Моби Дик» (1851).

Трудно согласиться с теми, кто утверждает, будто Мелвилл поставил перед собой задачу развенчать теорию «доверия к себе» и успешно выполнил ее. Все обстоит намного сложнее: Мелвилл и восхищается этой теорией, и признает (с горечью, доходящей до отчаяния) ее полную и абсолютную несостоятельность. Да, Мелвилл восхищается капитаном Ахавом, которого он недаром называет «небогобоязненным богоподобным человеком». Он готов восславить его так же, как Эмерсон восславляет своего Человека с большой буквы, героя всех его лекций и трактатов.

Ахав жаждет уничтожить мировое зло, это ли не великая цель? Но он из породы «небогобоязненных богоподобных», которые сами устанавливают для себя свое добро и свое зло. Он самовластно решает, что средоточие зла есть белый кит, а подвиг добра — его уничтожение. На проверку же оказывается, что в самом Ахаве заключено не меньше зла, чем в Моби Дике. И гибелью своей Ахав доказывает горькую истину: напрасно ищет человек источники зла вне себя, напрасно посвящает всю свою жизнь борьбе с этими мнимыми виноватыми, которых сам же придумал. Не там надо искать, не так бороться. Но как? Мелвилл не отвечает на вопрос, но суть его спора с Эмерсоном в том, что он по крайней мере его ставит, тогда как Эмерсон даже не подозревает о существовании вопроса.

И По, и Готорн, и Мелвилл ведут полемику с доктриной «self-reliance» прежде всего в философском, этическом и психологическом планах.

Однако принцип «self-reliance» требовал определенного отношения к себе в сфере непосредственной социальной практики. Как уже отмечалось ранее, в XIX в. лозунг индивидуальной свободы использовали в своей борьбе представители различных демократических движений: аболиционизма, фурьеризма, а также движения за женское равноправие. Наиболее видной представительницей последнего была Маргарет Фуллер, принимавшая

активнейшее участие в деятельности трансцендентального клуба. Маргарет Фуллер хорошо понимала, что, помимо борьбы за экономические и политические права, женщина должна активно бороться и за свое психологическое раскрепощение. «Земля ждет своей королевы», — писала она в работе «Женщина в XIX столетии» (1845). Чтобы стать королевой земли, женщине, по мнению Фуллер, следовало научиться превыше всего ценить свою духовную свободу, повиноваться своему внутреннему голосу, светить собственным, ни от кого не отраженным светом. Женщина должна освободиться от всех старых представлений о своей якобы от века присущей ей «природе», от закостенелых понятий о «женственном» и «неженственном» — все это навязано ей со стороны. По-настоящему женщина еще не проявила себя. Да и могла ли она раскрыть свое «я» в условиях патриархата? Патриархат даже не столетиями, а тысячами подавлял ее личность, отнимал свободу, лишал инициативы. Девочек с колыбели готовят только к роли жен и матерей, дают им крайне поверхностное образование: музыка, танцы, рукоделие, иногда иностранный язык (широкое образование, которое получила сама Фуллер, было по тем временам редчайшим исключением). Сколько способностей, талантов, дарований погибло и погибает под грузом кастрюль, горшков, люлек, пеленок, сковородок. И хуже всего то, что сами женщины доверчиво позволяют убедить себя, будто их счастье состоит в отказе от собственного «я». Нет, существа женского пола, которых создает современное общество, писала Фуллер, еще не женщины, это «дети-переростки». Женщина в истинном смысле слова появится только тогда, когда она перестанет довольствоваться ролью чьей-то спутницы и пойдет своим собственным путем, ни на кого не оглядываясь.

Книга Фуллер была встречена градом насмешек. Особенно шокировало публику ее предположение, будто наступит такое время, когда каждая женщина сама будет выбирать себе профессию и, если захочет, сможет стать, например, капитаном морского судна.

Со времени выхода в свет книги Фуллер прошло почти полтора столетия. Женское демократическое движение в США, многим ей обязанное, добилось немалых успехов. Однако в условиях буржуазного общества оно все еще не смогло осуществить некоторых самых элементарных требований, например равной платы за равный труд.

Препятствия, стоящие на пути развития женского движения, вызывают у многих его нынешних деятельниц настроения горечи и озлобленности, которые приводят порой к самым невероятным крайностям. Так, например, в недрах американского феминизма вынашивается глобальный план: повсеместно ликвидировать мужчин и «создать сугубо женское общество, которое, как предполагается, будет представлять собой земной рай: прекратятся войны (женщины не воюют), исчезнут тирания и деспотизм (женщины редко стремятся к лидерству), снизится преступность (женское общество менее криминогенно), пойдет на убыль алкоголизм (женщины пьют умереннее) и т. д. и т. п. Эта «лучезарная» мечта соединяется с верой в прогресс биологической науки, предсказывающей возможность воспроизводства рода человеческого без какого бы то ни было участия его мужской половины. При этом, согласно теоретическим выкладкам, на свет могут появляться только девочки — как раз то, что нужно для создания феминистской утопии. В результате осуществления этого проекта достигается полное обретение женщинами «self-reliance».

Но вернемся в XIX век.

Одним из последних общественных движений в США, где индивидуализм еще был способен играть до некоторой степени положительную роль, был популизм. Целью популистов и связанных с ними сторонников единого налогодобложения была борьба против зародившихся в Америке трестов и монополий. Популисты объединились под лозунгами джефферсоновской демократии: они требовали отмены привилегий для крупных собственников, поощрения мелких фермеров и предпринимателей, прекращения вмешательства администрации в экономическую деятельность. «Мы прежде всего индивидуалисты», — писал в «Новой декларации прав» (1891) Хемлип Гарленд, выступая от имени популистов. Гарленд обвинял правительство в патернализме, в поощрении крупного капитала, в наступлении на права мелких собственников. Популизм был последней вспышкой мелкобуржуазных иллюзий американского фермерства, еще не подозревавшего о том, что в недалеком будущем ему придется почти полностью исчезнуть из экономической жизни страны, уступив место крупным сельскохозяйственным концернам.

На рубеже веков идеология индивидуализма была

взята на вооружение представителями монополистического капитала, сконцентрировавшими в своих руках огромные богатства и захватившими рычаги политической власти. Мы уже упоминали, что среди почитателей Эмерсона оказался Генри Форд. Культ личного успеха сочетался теперь с пришедшими из Европы идеями социалдарвинизма, теорией выживания наиболее приспособленных, естественного отбора, борьбы за существование и т. д. Сущность этой новой исторической фазы индивидуализма была ярко раскрыта в «Трилогии желания» Драйзера. Она представлена также в ряде произведений Фрэнка Норриса и Джека Лондона.

В XX в. принципы индивидуализма как позитивного кредо, связанного с идеями свободы и демократии, окончательно изживают себя. Борьба за прогрессивные идеалы начинает вестись уже под другими лозунгами.

Однако индивидуализм как характерное явление американской жизни продолжает приковывать к себе внимание писателей США или по меньшей мере отражаться в их творчестве. Идея «self-reliance» настолько глубоко укоренилась в американском сознании, что легче, кажется, найти одного-двух писателей, которые обошли ее стороной, чем перечислить всех, кто так или иначе ее коснулся. Перечислять, в сущности, пришлось бы почти всех крупных художников США и прошлого, и нынешнего столетий. Недаром многие критики (назовем хотя бы известного у нас У. Аллена, автора книги «Традиция и мечта») видят одну из основных особенностей литературы США в том, что американские писатели в отличие от европейских никогда не стремятся к панорамному изображению общества. У американцев нет писателей, которые подобно Бальзаку, Теккерею или Толстому со скрупулезной точностью воспроизводили бы картину общественной жизни во всей ее целостности, на всех срезах и уровнях. Писатели США (и не только романтики, для которых это естественно, но и реалисты) чаще всего фиксируют внимание на отдельной личности, изображая общество в качестве ее антагониста и не вдаваясь в его детализацию. Это справедливо уже для Марка Твена: его «Приключения Гекльберри Финна» (1885), заложившие фундамент реализма в США, меньше всего можно назвать «энциклопедией американской жизни». Плот, на котором путешествует Гек,— символ его оторванности от общества и «цивилизации». Все попытки воспитать

Гека в духе законности и благочестия оканчиваются крахом: он мечтает только о том, чтобы удрать на индейскую территорию и зажить там на свободе в полном одиночестве. Эта мечта, восходящая еще к куперовскому Натти Бампо, сохранила в глазах американских писателей необычайную притягательную силу вплоть до наших дней. Достаточно вспомнить героя романа Сэлинджера «Над пропастью во ржи»: намаявшись в каменной пустыне Нью-Йорка, он создает в уме спасительный план: бежать в лесную глушь и провести всю свою жизнь в «домике у ручья», подальше от людей.

Генри Джеймс, испытавший сильное влияние европейского реализма, так и не смог, однако, в полной мере усвоить его принципы. В своих статьях он не раз восхищался способностью Бальзака и Тургенева изображать «все классы общества», в мельчайших подробностях воссоздавать движение сложного «социального механизма». Джеймс пытался следовать их примеру, но безуспешно: всякий раз горизонт заслонялся тончайшим исследованием психологии отдельной личности.

Героиню романа Джеймса «Женский портрет» (1881) Изабель Арчер в американской критике нередко называют «внучкой Эмерсона». Причина состоит не только в том, что Изабель в своих речах порой почти дословно воспроизводит выдержки из сочинений философа. Она пытается и жизнь свою построить по законам «доверия к себе», но все ее попытки, как свидетельствует роман, терпят крах в столкновении с реальной жизнью.

Даже столь непритязательная героиня Джеймса, как Дэзи Миллер, гибнет, в сущности, оттого, что слишком верит в свою независимость: ее американская привычка к «self-reliance» наталкивается на ожесточенное сопротивление европейского аристократического общества, скованного вековыми традициями и предрассудками.

Космический размах в изображении «я» — характернейшая черта романов Томаса Вулфа. Это давало повод критикам обвинять его в непомерном эгоцентризме как проявлении юношеской незрелости. Гораздо справедливее было бы видеть в этом продолжение традиции, идущей от Эмерсона и Уитмена.

Важным явлением в литературе США XX в. стали попытки преодоления индивидуализма, сформированные с новой исторической реальностью. Различные способы и результаты подобных попыток можно проследить на твор-

честве таких писателей, как Дос Пассос, Хемингуэй, Драйзер.

В произведениях Дос Пассоса начала 30-х годов ясно видно стремление вырваться за рамки изображения индивидуального бунта против существующей системы. В 20-е годы Дос Пассос писал об одиноких вспышках протеста; в период «грозовых тридцатых» галерея его персонажей пополнилась образами руководителей и рядовых участников организованной борьбы американского пролетариата. Однако в последующие годы Дос Пассос утратил не только пафос рабочей солидарности, но и присущий ему в более ранние годы дух бунтарства. Поражение республики в Испании, свертывание прогрессивного движения 30-х годов в США — все это духовно подломило Дос Пассоса, превратив его в заурядного конформиста.

По-иному протекала борьба с индивидуалистическим началом в творчестве Хемингуэя. В 20-е годы это начало явственно преобладало в его произведениях, как и у всех других писателей «потерянного поколения». Атмосфера 30-х годов, участие в антифашистской борьбе привели к решительному повороту во взглядах Хемингуэя. Устами своего героя Гарри Моргана он высказал глубоко прочувствованное убеждение: «Человек один не может ни черта». Однако до конца жизни Хемингуэй этого убеждения пронести не смог. Хотя крутые повороты истории не сломили в нем, в отличие от Дос Пассоса, духа борьбы, протест его вновь приобрел традиционно индивидуалистический характер. Повесть «Старик и море» как бы возвращает Хемингуэя к одной из тем мелвилловского «Моби Дика»: к пафосу одинокой борьбы человека с враждебными ему силами — борьбы, в которой человек терпит поражение, но отказывается признать себя побежденным.

Наиболее прямым и целенаправленным оказался творческий путь Драйзера. В его ранних произведениях индивидуалистические настрояния дают о себе знать очень сильно. Однако опыт Октябрьской революции, поездка в Советскую Россию в 1927 г. подготовили писателя к восприятию совершенно иной идеологии. Правда, в книге «Драйзер смотрит на Россию» (1928) сочувственное отношение к строительству нового общества еще сочетается у автора с заявлениями, где он считает необходимым подчеркнуть свое индивидуалистическое кредо. Тем

не менее это кредо было им вскоре отвергнуто. В сборнике новелл «Галерея женщин» (1929), в публицистике 30—40-х годов, в романе «Стоик», опубликованном посмертно, Драйзер приходит к развенчанию идей индивидуализма. Закономерным итогом жизненного пути писателя стало его вступление в Коммунистическую партию США в 1945 г.

Своеобразное преломление проблема индивидуализма нашла у Фолкнера. Фолкнер отчасти продолжил позитивную сторону критики индивидуалистической раздробленности с позиций патриархального идеала Юга. Откровенные индивидуалисты типа Джейсона Компсона, Сатпена, Сноупса безоговорочно осуждаются писателем и приводятся к полному моральному банкротству. Нравственную стойкость демонстрируют только те персонажи, которые возвышаются над своими узкоэгоистическими интересами и отстаивают понятия, связанные с той или иной формой человеческой общности.

Нельзя не упомянуть о критике индивидуализма в его эмерсоновском варианте с модернистских позиций. Т. С. Элиот, например, безошибочно определил уязвимую сторону той гуманистической традиции, которая опирается на индивидуалистическое начало.

В стихотворении Элиота «Суини эректус» читаем:

*История, по Эмерсону, —
Продление тени человека.
Не знал философ, что от Суини
Не тень упала, а калекa*⁵⁰.

Суини для Элиота — средоточие всех человеческих пороков. Ирония поэта направлена против эмерсоновского прекраснотушения, восхищения абстрактным «человеком», далеким от грешной земной реальности. Однако единственное, что Элиот может противопоставить отвлеченному индивидуалистическо-гуманистическому идеалу, — это возврат к авторитарным формам светской и церковной власти.

В общественной жизни США последних десятилетий проблемы индивидуализма, свободы личности являются предметом острой идейной борьбы. В американской литературе все стороны этой борьбы, и в особенности ее нравственный аспект, находят самое живое и непосред-

⁵⁰ Элиот Т. С. Бесплодная земля. М., 1971, с. 36.

венное выражение. Один из наиболее тревожных вопросов, который в той или иной форме ставится в большинстве произведений современных авторов (Стайрона, Чивера, Беллоу, Апдайка, Болдуина, Гарднера, Рота, Оутс и т. д.), — это вопрос о связи между традиционным национальным кредо «self-reliance» и захлестнувшей страну стихией вседозволенности. Как правило, эта дилемма остается открытой, так как в буржуазном обществе писателю нелегко преодолеть привычные индивидуалистические каноны мышления. Очевидным остается одно: историческое саморазрушение концепции, которая, несмотря на отдельные заложенные в ней позитивные моменты, не выдержала проверки временем и действительностью.

М. М. Коренева

Романтическая поэтика Готорна

М.М.

Энг

Готорну не довелось изведать горечь непризнания. Непонимание, трагически повлиявшее на творческий путь его крупнейших собратьев по перу, Мелвилла или По, не было его уделом. Произведения писателя встретили, ~~ка-зались бы~~, отклик у современников, среди которых ~~особенно высоко оценили его как раз~~ По и Мелвилл.

Так, По, трижды обращавшийся к творчеству Готорна, писал, что среди современных американских писателей он «обладает самым чистым слогом, самым тонким вкусом, самой полезной эрудицией, самым тонким юмором, самой большой трогательностью, самым светлым воображением, величайшей изобретательностью»¹.

Не скупится По на похвалы и в более ранних отзывах: «Об «Историях» м-ра Готорна мы бы сказали — и категорически, — что они принадлежат к высшей сфере Искусства — Искусства, послушного гению самого высшего порядка. Нам известно немного произведений, которым критик может расточать более чистосердечные похвалы, нежели эти «Дважды рассказанные истории». Как американцы мы гордимся этой книгой»².

Восторженно писал о творчестве Готорна и Мелвилл, осмелившийся поставить американского писателя рядом с Шекспиром, ~~перед которым его преклонение было по-истине безгранично~~. Красноречиво само сопоставление имен: Готорн, один из современных литераторов Америки, которая едва лишь заявила о себе на литературном поприще, и Шекспир, один из «мастеров великого Искусства Говорить Правду»³. Но Мелвилл не только оценил значение творчества Готорна, чьи книги, по его словам, «будь они написаны в Англии столетие назад, совер-

¹ Эстетика американского романтизма. М., 1977, с. 131.

² The Centenary Poe. L., 1949, p. 471.

³ American Literature: Tradition and Innovation/Ed. by H. T. Meseroles, W. Sutton, B. Weber. Lexington, Mass., 1969, vol. 1, p. 1597.

шенно затмили бы многие из тех ярких имен, которые мы ныне почитаем по традиции»⁴. Он угадал природу художественного дарования Готорна, своеобразие его художественного видения. Мелвилл уловил глубинную связь писателя с Новой Англией, ее историей, мыслью, пуританским духом, во многом определившую характер творческих устремлений Готорна. Подобное проникновение в суть готорновского творчества стало возможно благодаря его несомненной созвучности художественным и вообще духовным исканиям самого Мелвилла, на развитии которого Новая Англия оставила неизгладимый отпечаток.

Высоко отзывался о произведениях Готорна и его бывший однокашник Лонгфелло, первым, по-видимому, обративший внимание на поэтическую природу художественного дарования, отметивший национальную окраску его произведений, приветствовавший его обращение к темам национальной истории, а также современной повседневной жизни.

Не заглух интерес к творчеству Готорна и после его смерти. Именно ему — первому среди американских писателей — была посвящена книга, в которой рассматривался весь его творческий путь. Книга, изобилующая массой похвал, была написана не кем иным, как Генри Джеймсом.

Созвездие имен, которых привлекло творчество писателя, говорит само за себя. И все же путь его был далеко не безоблачным. Подобные высказывания были редкими исключениями, тонувшими в общей атмосфере безразличия. «Сладких звуков одобренья» писатель дождался лишь в пору творческой зрелости, да и они прозвучали одиноко. На протяжении двух десятилетий, когда Готорн опубликовал множество рассказов в газетах и журналах и выпустил два сборника новелл, «Дважды рассказанные истории» (1837 и 1842, по существу последний можно считать новым сборником, так как его состав был расширен вдвое) и «Мхи старой усадьбы» (1846), он встречал со стороны критики лишь равнодушные. Не ее ли безразличием объясняется и та малая плодovitость Готорна, в которой его нередко упрекают современные исследователи. Только твердый и упорный дух мог не

⁴ Ibid., p. 1601.
20 См.: Hawthorne: The Critical Heritage/Ed. by J. Donald Crowley. L., 1970, p. 55—59, 80—83.

сложить крыльев при виде подобного равнодушия. Об этом по существу говорил Генри Джеймс, отмечая в этом «мечтателе» «нечто простое и мужественное»⁶.

Готорн чувствовал, что слово его падает в пустоту. «Тебе ж нет отзыва». Отсутствие признания порождало у писателя неуверенность в своих силах, сомнения в правильности избранного пути. Так, в очерке «Таможня», предпосланном роману «Алая буква» (1850), он писал, что «никогда не чувствовал сердечного понимания, необходимого писателю, чтобы его разум мог принести обильный урожай»⁷.

Американские исследователи склонны объяснять подобные высказывания Готорна неудовлетворенностью тем, как была встречена его новеллистика, и надеждами поправить положение, обратившись к жанру романа. Однако, думается, он размышлял вовсе не о преимуществах того или иного жанра. Писателя глубоко тревожило и задевало отсутствие подлинного интереса к его творчеству среди читающей публики, ее безучастность к произведениям, которые он год за годом предлагал ей. Красноречиво свидетельствует об этом предисловие к выпущенному в следующем же после «Алой буквы» сборнике рассказов «„Снегурочка“ и другие дважды рассказанные истории» (1851).

«Но было ли когда-либо, — с горечью восклицает Готорн, — чтобы малейшее признание публики так томительно оттягивалось, как в моем случае? Я сидел у обочины жизни, словно заколдованный, и вокруг меня поднялась поросль, потом кусты превратились в молодые деревца, а те — в настоящие деревья, пока, казалось, не осталось никакого выхода из глухой чащобы моей безвестности»⁸.

Как явствует из предисловия, писателя удручало и то, что в силу сложившихся условий его собственное развитие как художника в какой-то момент застопорилось. Он писал: ранние рассказы «едва ли не дотягивают до уровня лучшего, на что я способен сейчас. Зрелый осенний плод не многим вкуснее ранней падалицы. Было бы поистине удручающе думать, что лето жизни прошло, принесся не

⁶ James H. Hawthorne. Garden City. N. Y., n. d., p. 16.

⁷ Готорн Н. Алая буква. М., 1957 (далее цитируется по этому изданию).

⁸ Hawthorne N. The Works of Nathaniel Hawthorne: In 15 vols. Cambridge, Mass., 1883, vol. III, p. 387.

больше продвижения вперед и совершенства, чем обозначилось здесь» (курсив наш. — М. К.)⁹.

Обстоятельство это не прошло незамеченным. В частности, По представлял Готорна публике, как по существу *непризнанного* писателя, повторяя свою мысль из статьи в статью: «...м-р Готорн автор „Дважды рассказанных историй“, не находит признания в прессе и у читателей, и если его вообще замечают, то лишь для того, чтобы „красной похвалою осудить“»¹⁰.

Привлекая внимание американцев к творчеству мало ценимого тогда Готорна, те, первые, посвященные ему работы и сами в какой-то мере содействовали своеобразному закреплению мнения о нем как о писателе, в известном смысле оправдывающем недостаточно высокое суждение, сложившееся о нем. По и Джеймс во многом предопределили надолго вперед как сами оценки творчества Готорна, данные последующей американской критикой и литературоведением, так и общий характер подхода к нему.

Статья Мелвилла, к сожалению, на многие десятилетия выпала из критического оборота: ее постигла та же участь, что и все литературное наследие писателя.

По воспользовался повеллами Готорна для развития своей теории эффекта, которой творчество Готорна, ~~как он прекрасно понимал~~, явно не соответствовало. По объявил его лишенным подлинной оригинальности, а причиной его представил ~~злоупотребление Готорна аллегорией~~: «В защиту аллегории (как бы и в каких бы целях к ней ни прибегали) едва ли можно сказать разумное слово. Она в лучшем случае обращается к фантазии — то есть к нашей способности согласовывать самые неподходящие друг к другу вещи, реальные и нереальные, не более связанные, чем нечто и ничто, гораздо менее родственные, чем предмет и его тень. <...> Одно ясно — если аллегория когда-либо устанавливает какой-то факт, то целый уничтожения вымысла. <...> В лучшем случае аллегория мешает тому единству впечатлений, которое для художника дороже всех аллегорий на свете. Однако наибольший вред она причиняет самому важному в художественном произведении — правдоподобию»¹¹.

⁹ Ibid., p. 388.

¹⁰ Эстетика американского романтизма, с. 122.

4 ¹¹ Там же, с. 126, 127.

Выделив те свойства аллегории¹², которые, по его мнению, губительны для произведения искусства, По указывает на аллегоричность, присущую творчеству Готорна, из чего вывод о закономерности его непризнания вытекает уже со всей непреложностью: «...он оказывается однообразен в худшей из возможных областей — в той области, которая всего дальше от Природы, а следовательно, от ума, чувств и вкусов широкого читателя. Я имею в виду аллегоричность, которая доминирует в большинстве его сочинений»¹³.

Когда забытый современниками По после своеобразной канонизации во Франции вновь вернулся на родную землю, американская критика, словно стремясь загладить вину перед великим соотечественником, ударила в другую крайность. Неразборчивой и запоздалой восторженностью, не исключавшей, однако, прежнего его неприятия среди определенных кругов, окрашено отношение не только к По — поэту и новеллисту, но и к По — литературному критику. Среди других было широко подхвачено и его суждение об аллегории, прочно укоренившееся в исследованиях творчества Готорна. Отголоски его слышны и в наши дни.

В основе негативной в сущности оценки Готорна, которую мы встречаем, к примеру, в работах Р. П. Блэкмура, безусловно, лежит восходящее к По понимание аллегории. Критик видит в аллегории препятствие к постижению действительности, своего рода защитное средство, позволяющее перевести ужас жизни на язык вымысла. Утратив реальные очертания, ужас оказывается преодолен, но преодолен лишь по видимости. На место мелвилловского «великого Искусства Говорить Правду» встает, в интерпретации Блэкмура, искусство лжи, цель которого — «спастись от действительности подобных вещей и защитить себя от жизни». Характерно, что «действительность подобных вещей» определяется этим ис-

¹² В свою очередь, По опирался на теорию аллегории Кольриджа, оказавшую влияние на многих романтиков. Согласно Кольриджу, аллегория свойственна замена «действительных персонажей» персонализациями, в чем он видит причину «неустойчивости читательского интереса», тогда как «стоит только автору индивидуализировать аллегорического персонажа, чтобы завладеть нашим вниманием, как он перестает быть аллегорией» (Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 298).

¹³ Эстетика американского романтизма, с. 126.

следователем как «наше желание быть гопимым, отверженным, изничтоженным, проклятым»¹⁴. Произведения Готорна, толкуемые как средство самозащиты от жизни, предстают в его интерпретации «волшебными легендами».

«Некоторые говорят, — пишет Блэкмур, — что Готорн был велик в постижении зла; я же думаю, что он скорее изучал то, как его избежать или же как пренебречь им, поставив между злом и столкновением с ним ширмы своих рассказов»¹⁵.

Блэкмур стремится доказать несостоятельность художественного метода Готорна, обосновывая это прежде всего (без указаний на источник заимствования) готорновским типом аллегории. Естественным итогом подобных рассуждений явилось утверждение о том, что для современного человека творчество писателя по существу утратило какое бы то ни было серьезное значение: «Готорн кажется скудным по мысли, скудным по стилю, скудным по своим приемам, которые суживают его видение (...) Хорошо, что он так далеко от нас»¹⁶.

Ряд неверных толкований Готорна восходит и к небольшой блистательной книжечке Г. Джеймса. Джеймс дал анализ его творчества, замечательный не только тонкостью проникновения в суть отдельных произведений Готорна, его персонажей и конфликтов, в особенности его стиля, но и целостностью восприятия и законченностью концепции. Многие сближали Джеймса-художника с Готорном, под воздействием которого сформировались его собственные эстетические принципы. Но многое уже и раздвигало их. Не как писателей разных поколений — как писателей, представлявших различные методы в американской литературе. За Готорном стоял уходящий в прошлое романтизм, за Джеймсом — едва народившийся, совсем еще не окрепший реализм. С позиций последнего Джеймс и рассматривал наследие своего предшественника.

Знакомый с работами По, Джеймс повторил его упреки, касавшиеся аллегории — основного, по его мнению, недостатка готорновской новеллистики. Но главное, с его точки зрения, то, что «Готорн — приходится повторить это снова — отнюдь не был реалистом», по моему мнению,

¹⁴ Hawthorne N. The Celestial Railroad and Other Stories; Signet Classics, p. 293.

¹⁵ Ibid., p. 296.

¹⁶ Ibid., p. 297.

он был недостаточно реалистом» (курсив наш. — М. К.)¹⁷.

Предложенное Джеймсом «прощание» с романтизмом не отмечено ни той яростью отрицания, ни той резкой бесповоротностью суждений, с какой обрушился впоследствии Марк Твен на Фенимора Купера. Сказалась, повторяем, близость писательских индивидуальностей. Но так или иначе Джеймс судит о Готорне, исходя из требований и принципов реализма.

Представляя Готорна читателю, Генри Джеймс писал уже на первых страницах книги: «Он был столь скромным и утонченным гением, что мы можем вообразить, как он отрекается от единственной чести представительства, видя мучительное несоответствие своего легковесного литературного багажа широким условиям американской жизни. С одной стороны, Готорн, такой тощий, невесомый, непритязательный, с другой — мир Америки, такой огромный, многообразный и солидный, что автору «Алой буквы» и «Мхов старой усадьбы» могло бы показаться, что мы оказываем ему плохую услугу, сопоставляя его с масштабами великой цивилизации»¹⁸.

Мысль, лежащая в основе этого противопоставления, стала одним из лейтмотивов книги. Отрыв от реальности и вследствие этого известная разреженность романного пространства вольно или невольно выдвигаются в качестве главного признака творческой манеры писателя.

Обращаясь к «Записным книжкам» Готорна, Джеймс считает необходимым подчеркнуть в них ту же скудость в воссоздании социального окружения писателя, его среды. Как он утверждает, картина нарисованной Готорном жизни с этой точки зрения и здесь отличается «необычайной невыразительностью — странной бедностью красок и бедностью деталей <...> Нас поражает огромное количество отсутствующих факторов, и эта холодность, эта узость, эта невыразительность, если вновь прибегнуть к моему определению, предстают так живо, что чувство, которое мы испытываем, это прежде всего сострадание к романисту, искавшему темы в подобной области»¹⁹.

Джеймс, несомненно, стремился быть предельно объективным в отношении предмета своего исследования. Справедливо указывая на особенности формирования аме-

6 ¹⁷ James H. Hawthorne, p. 60.

¹⁸ Ibid., p. 10.

¹⁹ Ibid., p. 42.

риканского общества, в малом историческом опыте нации он прозорливо увидел причину, затруднившую развитие отечественной литературы, переживавшей период становления, тогда как от нее нетерпеливо требовали шедевров, порождаемых зрелой национальной культурой. Джеймс был глубоко прав, когда писал: «...цветок искусства расцветает только в богатой почве... необходимо много истории, чтобы породить малую толику литературы... необходимым сложный механизм, чтобы привести в движение писателя. До сей поры американской цивилизации приходилось заниматься не разведением цветов, а другими делами, и прежде, чем произвести на свет писателей, она разумно позаботилась о том, чтобы обеспечить их тем, о чем писать»²⁰.

Ограниченность социального видения Готорна поставлена Джеймсом в прямую историческую связь с особенностями формирования американской нации. Однако этому взгляду недоставало, как уже говорилось, историчности в подходе к эстетике.

Суждения Джеймса и По, с их сильными и слабыми сторонами, составили в основном фундамент последующих исследований о Готорпе. Разумеется, были среди них работы, авторы которых, опираясь на все наиболее ценное, что содержалось в работах их знаменитых предшественников, пытались пойти дальше в понимании художественного мира Готорна, его значения для американской литературы. В числе последних нужно назвать Ф. О. Маттисена, Х. Уаггонера и некоторых исследователей самого последнего времени. Но американской критикой в целом это делалось все же слишком робко. Почтение к авторитетам сковывало научную мысль.

Как ни странно, прочно и надолго утвердилась в американской критике «забывчивость» в отношении романтической природы творчества Готорпа. Не преодолела она и по сей день. Американские исследования перегружены бесконечными упреками в недостатке «правдивости», в отсутствии реальной полноты жизни, достоверности в передаче жизненных явлений. Немало способствовало этому также то обстоятельство, что в обоснование критических суждений о творчестве Готорпа приводились сопоставления главным образом с современными ему английскими романистами.

²⁰ Ibid., p. 10.

Традиция эта утвердилась еще при жизни писателя. За ней, несомненно, лежало стремление как можно скорее сравниться с литературой «старой родины». Сама возможность подобных сопоставлений косвенным путем подтверждала значительность успехов юной американской литературы. Однако выбор объектов сопоставления был не совсем удачен. Еще в 1842 г. Орестес Браунсон сравнивал в своей статье «создателя „Кроткого мальчика“» с «создателем „Крошки Нелл“», утверждая, что Готорн, «если постарается, может при некоторых усовершенствованиях быть для литературы своей страны всем, чем является Боз для литературы Англии»²¹.

Традиция укрепилась — Готорн продолжал сравнивать с Диккенсом, Джордж Элиот, Тrollopom, т. е. писателями, представлявшими иную художественную систему — мир реалистического романа. В принципе подобные соотнесения возможны, но при условии, что учитываются существенные различия методов романтизма и реализма. Рассмотрение же этих разнородных явлений и попытке часто ведется так, словно речь идет о принципиально аналогичных вещах. Такие сопоставления, по сей день широко распространенные в англо-американской критике, лишь усугубляют отмеченную выше односторонность подхода, отдаляя возможность исторически и эстетически правильной оценки.

Взамен новых подходов по большей части предлагались перемены старого, со все теми же советованиями по поводу аллегории и слабого знания жизни, которые, как правило, соединялись в рамках одного исследования с традиционным набором определений, пополняемым соответственно веяниям литературной моды.

Наглядной иллюстрацией могут служить работы профессора Паркса, ~~который~~ писал: «...чего недостает системе готорновского общества — это ощущения общества как своего рода органического целого, к которому принадлежит индивидуум и в котором он занимает предназначенное ему место. Поскольку у него отсутствует понятие социального развития и традиции, у него отсутствует также и соответствующая метафизическая концепция естественного универсума как упорядоченного единства, гармонически отвечающего человеческим идеалам»²².

²¹—Hawthorne: The Critical Heritage, p. 86.

²²—Hawthorne/Ed. by A. N. Kaul. N. Y., 1966, p. 27—28.

[Не обходится Паркс и без упоминаний аллегории, которая не устраивает критика, так как не «дотягивает» до символизма. «...Его произведениям,— пишет Паркс,— недоставало силы и энергии. Тщательно и изысканно построенные, они были бесцветны, лишены драматизма и почти бесстрастны. Проблема, которой был одержим Готорн, это проблема одиночества. Он стал усматривать в одиночестве чуть ли не корень всего зла, сделав его темой многих своих рассказов. Но разработка этой темы у Готорна всегда была чересчур парочита и искусственна, он выражал ее в аллегории, а не в символах и потому был не в состоянии сказать о ней что-нибудь, что углубляло бы наше понимание человеческой природы или общества, в котором жил Готорн»²³.

[Еще более резкое истолкование получил этот вопрос в статье Айвора Уинтерса «Проклятие Мола, или Готорн и проблема аллегории» (1938), оказавшей большое влияние на ход дальнейших исследований творчества писателя. Подобно предшественникам он видит в аллегории определяющее качество художественного дарования Готорна, который, обратившись к прошлому Новой Англии, нашел превосходный материал для ее воплощения. И так, создав „Алую букву“, Готорн создал великую аллегорию, или, если сначала обратиться к аллегорическому восприятию жизни, на котором основывалось раннепуританское общество, мы почти можем сказать, что он создал великий исторический роман»²⁴. Однако, по мнению Уинтерса, этим романом Готорн исчерпал свои возможности аллегории: «Как только Готорн свел проблему греха к столь общим категориям и довел свою аллегорию до совершенной литературной формы, он, собственно говоря, покончил с грехом раз и навсегда: больше о нем нечего было сказать»²⁵.

[Осуждая привязанность Готорна к аллегории в принципе, Уинтерс в отличие от других авторов, писавших на эту тему, считал, что писатель не мог порвать с ней: «...последуй он совету По и других доброжелателей, современных с ним или посмертных (так! — М. К.), и выброси свою аллегоризацию в окно, нет сомнения, что от его гения не осталось бы ничего существенного»²⁶. Алле-

²³ Ibid., p. 25—26.

²⁴ Ibid., p. 24.

²⁵ Ibid., p. 20.

²⁶ Ibid., p. 11—12.

гория, согласно логике исследователя, оказалась подлинным проклятием Готорна: он не мог ни двигаться к художественному совершенству, сохраняя ей верность, ни по-рвать с ней.]

[Приведенные суждения американских критиков говорят о явном тяготении к прошлому, с одной, однако, существенной оговоркой: если и По, и особенно Джеймс видели в Готорне выдающееся явление американской литературы, то идущие с виду по их стопам новейшие исследователи, будь то Паркс, Блэкмур или Уинтерс, неизменно прибегают к их аргументации в целях прямо противоположных. Они стремятся доказать, что Готорн — слабый писатель, специфическая манера которого обрекла его на полное «посмертное одиночество», что он замкнут навсегда в своем времени, представляя для современных читателей и писателей не более чем исторический интерес.]

[Развитие американской литературы XX в. непреложно опровергает подобную точку зрения. Было опровергнуто и представление о Готорне как о человеке, имевшем — в силу особенностей его натуры — весьма смутное понятие об американской действительности.] Проведенные биографические исследования показали, что образ Готорна — затворника, нелюдима, человека, совершенно оторванного от общества и окружающей жизни, — образ в значительной степени легендарный. Пошатнулось в результате и переходившее из одной работы в другую утверждение о слабом знакомстве писателя с современной ему Америкой.

[Джеймс мог быть тысячу раз прав, когда писал: «...путь Готорна, пожалуй, самый спокойный и лишенный событий, какой только выпадал на долю литератора»²⁷. Но даже и в этом Готорн — скорее предшественник, нежели антипод многих современных писателей. В его послужном списке, верно, нет ничего блестящего, однако таможенник-Готорн стоит в одном ряду с банковским служащим Уоллесом Стивенсом и врачом Уильямом Карлом Уильямсом. Вместе с тем следует обратить внимание на некоторые внешние обстоятельства жизни Готорна. Действительно, почти вся его жизнь прошла в маленьких городах Новой Англии, вдали от шумных метрополий, Парижа, Лондона, которые и в его время притягивали художников со всех концов света. Но именно в одном из

²⁷ James H. Hawthorne, p. 9.

этих заштатных городков он непосредственно соприкоснулся с самым сильным и значительным из идеологических течений, возникавших в Соединенных Штатах на протяжении XIX в., — трансцендентализмом. Здесь же, в Новой Англии, он сотрудничал в газетах и журналах, работал редактором в издательствах, затем служил в таможне, одно время был членом фурьеристской фаланги — колонии «Брук-Фарм». Впоследствии он получил место консула в Ливерпуле, что дало ему возможность познакомиться с Англией, путешествовать по Италии и Франции.

Как ни любил Готорн тишь своего кабинета, он покидал его ради обязанностей службы, которая при всем своем однообразии сталкивала его с новыми жизненными ситуациями, с новыми человеческими судьбами и типами. Многие приходили к нему в годы консульства, прося содействовать их возвращению на родину, целую галерею их выразительнейших портретов Готорн оставил в своих «Записных книжках». Это были люди ничем особенно не примечательные, но они давали писателю пищу для размышлений о человеческой природе и предназначении, о действии нравственных законов и власти обстоятельств. Почерпнутый здесь человеческий и социальный опыт, наряду с опытом книжным и историческим, стал первоосновой его творчества, питал его воображение, ибо фантазии Готорна отнюдь не были чистым витанием в облаках. В фантастическую форму облекались философские, социальные, этические, эстетические вопросы, над которыми билась Америка его времени. Богатство непосредственных впечатлений, обилие конкретных жизненных наблюдений составляют одну из примечательных особенностей художественного метода Готорна, метода романтического, не исключающего, однако, при всем тяготении к аллегории точности и правдоподобия на уровне описания.

«Затворник»-Готорн с большим вниманием следил за жизнью своего века, нередко в непосредственной форме вводя в произведения результаты этих наблюдений — по мнению многих современных исследователей, часто в ущерб собственно эстетическому началу. Он останавливает на какое-то время развитие действия и начинает говорить с читателем уже от собственного лица.

Своеобразие художественного мышления Готорна, связанного с повествовательными традициями Просвещения, вообще допускало сосуществование на равных рассказа в современном смысле слова и различных типов эссе или

скетчей, восходящих к популярному в недалеком прошлом жанру «размышления». Представления писателя о современной действительности выражены здесь прямо и непосредственно. Готорн подходил к ней, как всякий романтик. Непринятие буржуазного общества побуждало писателя искать воплощения идеала в мире грез, фантастического вымысла, а изображение действительности, с ее зловещими, мучительными для сознания художника чертами, приобретало фантастический облик, далекий от реального мира.

Готорн видел, что утвердившиеся в Америке отношения фактически уничтожали провозглашенные революцией принципы равенства; заняв место отмененной революцией жесткой сословной иерархии, господство денежного мешка по существу устанавливало не менее жесткие разграничения. Однако прозрев в тирании доллара один из основных законов жизнедеятельности американского общества, писатель не примиряется с ним как с некоей исторической данностью. Готорн усматривает в его всецелое нарушение закона Природы, «лишь внешнее обстоятельство», «искусственный знак», как он определяет его в «Процессии жизни».

«В одной части процессии,— говорится в рассказе,— мы видим обладателей земельных поместий и денежного капитала, с суровым видом держащихся друг друга на том чудовищном основании, что им случилось занять одинаковое место в книге сборщика налогов. Едва ли с большим основанием шествуют вместе представители ученых профессий и ремесел. Нельзя отрицать, что таким образом люди выделяются из массы и объединяются в различные классы соответственно определенным видимым связям; у всех есть какой-нибудь искусственный знак, который мир, и прежде всего они сами, привык считать за истинное свойство. Фиксируя внимание на таких внешних проявлениях сходства или различия, мы теряем из виду ту реальность, посредством которой природа, Фортуна, судьба или Провидение установили включающее всех людей братство — отнести к нему каждого есть великий долг человеческой мудрости»²⁸.

«Искусственное состояние», когда, не без иронии отмечает Готорн, достоинство человека определяется его ме-

²⁸ Hawthorne N. The Complete Works. Boston and N. Y., 1882, vol. II, p. 236 (далее цитируется по этому изданию).

стом в книге сборщика налогов, привело к дальнейшим искажениям естественных отношений, которым подверглась даже физическая природа человека. Тон повествования приобретает здесь саркастический оттенок: «Одни болезни — это болезни богатые и ценные, приобретаемые лишь по праву наследования или же добываемые за золото», другие — болезни бедноты. Принятой обществом искаженной системе соответствует на другом полюсе, согласно Готорну, реальное братство перед лицом горя и смерти: «Горе, с присущим ему достоинством и смирением, такой уравнитель, что человек знатный и крестьянин, пищий и монарх отбросят свои притязания на внешние титулы без назойливого вмешательства с нашей стороны».

Но уничтожение подлинного равенства «великого братства» людей — весьма существенного понятия для демократа Готорна — не единственное, что восстанавливает писателя против «могущественных капиталистов». Так, не убоявшись явного прозаизма, он назвал их в рассказе «Новые Адам и Ева». В их господстве писатель видит крайнее воплощение грубого материализма, отталкивающего его в современном обществе. В беззастенчивом меркантилизме — главная причина унижения и осквернения духа. Эта оппозиция «дух — материя» одна из ведущих и наиболее значимых в творчестве Готорна и закреплена на разных уровнях повествования. Погоня за материальными ценностями искажает человеческую природу, ожесточая сердца, разрушая нравственные устои, восстанавливая людей друг против друга.

Изображая посещение банка новыми Адамом и Евой, пребывающими в блаженном неведении относительно истинной природы современного общества, Готорн саркастически описывает покоящуюся на ложных основаниях «искусственную систему».

Подобные пассажи не редкость у Готорна, который, не боясь показаться неэстетичным, любил, пользуясь современным языком, говорить «открытым текстом». Обращение к прямому высказыванию как средству характеристики социальных отношений существенно отличает поэтику Готорна от поэтики, скажем, Мелвилла или По. Хотя пафос их творчества един, острое неприятие буржуазной действительности у По и Мелвилла выражается преимущественно имплицитными средствами. Тогда как в силу особенностей мировосприятия По организующим центром

его художественного мира стали проблемы эстетики, для Готорна, который пользовался даже архаическим выражением «описатель нравов» как синонимом слова «писатель», аналогичную роль играли мораль и нравы современного общества.

Не ограничиваясь изображением Америки как царства чистогана, Готорн указывает на тесную связь с ним национального американского характера. Когда, например, в рассказе «Деревянная статуя Драуна» герой говорит, что создал скульптуру не ради денег, его приятель недоумевает: «Янки и отказывается от случая сколотить состояние! Он сошел с ума, и вот откуда эти проблески гения». Автоматизм реакции свидетельствует не только о наличии сложившегося стандарта отношений между обществом и индивидом, но и о закреплении его в чертах национального характера, как он представлен в одном из региональных вариантов.

Конфликты современной действительности осмысливаются Готорном как конфликты именно буржуазного общества, а разочарование писателя порождено присущими этому обществу социальными отношениями, трагически отзывающимися в области духа. Готорн выделяет и другие, более конкретные черты, отличающие новый уровень развития американской цивилизации, например технический прогресс, который уже тогда с особой силой заявил о себе именно в Америке. В новелле «Чертог фантазии» Готорн назвал изобретательство «особенно характерным» для США.

Писатель-романтик не замыкал свой художественный мир границами прошлого или чисто фантастического. Американская жизнь середины XIX в. представлена в его произведениях многогранно. Мы найдем здесь не только исполненные таинственной власти фамильные портреты, но и такое техническое чудо своего времени, как дагерротип, не только овейанный поэзией очаг или камин, но и прозаическую печь новейшей конструкции, не только «длинную процессию экипажей, которые все до единого, как Золушкина карета, сверкали великолепием красок и позолоты»²⁹, но и вереницы вагонов, где «пятьдесят человек сидят как бы одной семьей под длинной и узкой вагонной крышей»³⁰, и петербеливо сопящий и фыркаю-

²⁹ Hawthorne N. The Marble Faun. N. Y., a. o., 1961.

³⁰ Готорн Н. Дом о семи фронтонах: Новеллы. Л., 1975.

щий паровоз, который «в своем стремлении вперед пролетал над реками, прорезал леса, пронзал сердце гор и мчал от города к поселку в пустыне, а там — снова к какому-нибудь далекому городу. Словно метеор, только заметил — и уж не видать, а гулкий грохот все стоит в ушах»³¹.

Отношение Готорна к техническому прогрессу было двойственным. Он признавал, что совершенствование техники и связанное с ней фабричное производство способны внести в жизнь известный комфорт и сделать доступным то, что ранее оставалось недостижимо. Вместе с тем, считал он, как человека, так и общество ждут неизмеримо большие потери, нежели приобретения. Отсюда — неизменно скептическое отношение писателя к перспективе технического прогресса, вдохновлявшего многих его современников. Среди них в первую очередь нужно назвать Уитмена, чья поэзия, сопрягавшая технический прогресс с совершенствованием общественных отношений и духовным освобождением человека, черпала в них заряд оптимизма. Описание поезда — редкий пример переключки Готорна с подобными настроениями, вдохновившими его на создание глубоко поэтичного образа.

Готорн не ограничивался общим для всех романтиков указанием на имеющий трагические последствия разрыв связи с Природой. Он не довольствуется одной лишь констатацией факта или сетованием по поводу его последствий, проявляет большую оригинальность в подходе к явлению и его интерпретации.

Остановимся для примера на рассказе «Поклонение огню». Открывается он знаменательной фразой: «Почти повсеместная замена открытых каминов безрадостной и строгой печью — поистине великая революция в общественной и домашней жизни, равно как и в жизни уединенного учебного». Как видим, писатель не усомнился в возможности использовать столь значащее слово, как «революция», в отношении, казалось бы, тривиального факта. Дальнейший ход рассуждений убеждает в правомерности подобного словоупотребления. Мелкая бытовая подробность становится в его истолковании первым звеном в цепи необратимых социальных изменений. Расшатывая сложившиеся семейные привычки, искоренение камина подрывает

³¹ Hawthorne N. The Complete Works, vol. II.

вырабатывавшуюся веками мифологему семейного очага, приводя в завершение к подрыву «воплощенной в кирпиче и растворе божественной идеи, обладавшей постоянством нравственной истины».

В рассуждениях Готорна нетрудно уловить разделяющую романтиками мысль о том, что с развитием цивилизации, с отходом от первичноестественных форм и отношений, присущих «золотому веку» — естественному состоянию, происходит падение нравов и деградация человеческой природы. Рассказ дает возможность проследить ход мысли писателя: от единичного, сугубо материально-бытового факта Готорн протягивает нить к духовной субстанции, выводя ее затем в сферу социального бытия.

Еще один пример несколько иного рода, но помогающий уяснить ту же мысль: В «Легендах губернаторского дома» («Дважды рассказанные истории», 1842) Готорн противопоставляет прежний город современному: «Дома стояли одиноко и независимо, не так, как теперь, когда их раздельное существование сливается в сплошные ряды за фасадом утомительного подобия, по каждый, обладая собственными чертами, словно порожденный личным вкусом его владельца, а все в целом представляло живописную неправильность, отсутствие которой навряд ли компенсируется любыми красотами современной архитектуры»³².

В этом выразительном противопоставлении «утомительного подобия» и «неправильности» обращает на себя внимание то, что «неправильность» наделяется эстетическим достоинством. В очерке «Старая усадьба», которым открывается сборник «Мхи старой усадьбы» (1846), по существу тот же контраст лежит в основе противопоставления продукции современного промышленного производства и примитивных изделий индейцев, «столь грубо отделанных, что почти кажется, будто форму им придал случай. Огромное их очарование состоит в этой грубости и индивидуальности каждого предмета, столь отличного от изделий цивилизованного машинного производства, которое создает все по одной мерке»³³.

Но Готорн не был бы Готорном, если бы довольствовался в своем подходе лишь эстетическими категориями. Сфера повседневного бытия не была у него отделена от

³² Hawthorne N. Twice-Told Tales. Boston; N. Y., a. o., 1907.

³³ Hawthorne N. The Complete Works, vol. II.

сферы духа, они связаны единством стоящей за ними надмирной и надличной высшей идеи.

Однообразие, унификация, единая мерка — удел не только творений рук человеческих в машинный век, но и самого человека, над которым нависла угроза нивелировки, уподобления единому образцу. Едва ли не первым в американской литературе определил Готорн эту бурно прогрессирующую болезнь века. Однотипные дома, однотипные предметы, однотипные, унифицированные люди — так выстраивается закономерность, выведенная писателем на основе наблюдений над окружающей действительностью. Но цепь не замыкается. За осознанием закономерностей жизни следует провозглашение неприятия подобной судьбы, собственной неподвластности ей. Иной формы противостояния доминирующим общественным тенденциям, кроме сохранения духовной независимости, Готорн-романтик не знал.

Союзницей человека в его попытках отстоять самостоятельность личности, неповторимость духовного облика выступает природа. Описывая в новелле «Следы на морском берегу» («Дважды рассказанные истории») день, проведенный вдали от городского шума и суеты, на берегу океана, Готорн в заключение пишет, что не растворится «в неразличимой людской массе» и сохранит «свою неискраженную индивидуальность».

Обилие конкретных деталей, насыщенность описаний реалиями, подмеченными в жизни, не знаменовали, однако, перехода к реализму. Как и появление паровоза на одном из знаменитых полотен Уильяма Тернера, присутствие подобных примет современности в произведениях Готорна само по себе не означало отказа писателя от романтизма. Они создают эффект правдоподобия. Вспомним, о необходимости правдоподобия говорил (как раз в статье о Готорне) и Эдгар По. Как в романтическом, так и в реалистическом произведении оно составляет одно из условий диалога автора и читателя, хотя мера правдоподобия и отводимая ему на разных уровнях повествования роль в том и другом случае различна. Цель писателя-романика — не правдоподобие нарисованной им картины, а воплощение истины, которую он открывает, осмысливая единичное явление, ситуацию, судьбу в свете универсальных категорий.

Вопреки распространенному, особенно в Америке, тезису Готорн оставался романтиком не в силу ограничен-

ности представлений о современной Америке. Романтическое видение определило характер воплощения в творчестве писателя его представлений о действительности.

Готорн был современником Бальзака и Диккенса; развертывавшиеся перед их взором социальные явления — при всей их национальной специфике — в сущности во многом сходны. И если он не разделял эстетических устремлений европейских романистов, то отнюдь не из-за недостаточного знания действительности. Не были препятствием и социальные предрассудки — в отличие, скажем, от Бальзака, личные симпатии Готорна не связаны ни с каким сходящим с авансцены истории классом, а его социальные, этические и эстетические идеалы — с прошлым. Если он отдавал предпочтение романтизму, то потому, что последний представлялся ему высшей формой выражения истин бытия.

Реализм, по мнению Готорна, мог дать много в плане воссоздания внешней, объективной стороны действительности. Но здесь, собственно, и кончаются его возможности. Красноречиво говорится об этом в знаменитом письме к Дж. Филду, где Готорн использовал в качестве контраста произведения английского писателя Тrollope. Тот, в свою очередь, отталкиваясь от данного письма, изложил свои воззрения на творчество американского писателя-романтика в статье «Гений Натаниэля Готорна» (1879).

«Довольно странно, — писал Готорн издателю Филду, — по в силу своего личного вкуса я питаю склонность к типу романов, совершенно отличных от тех, какие способен написать я сам. Попадись мне книги наподобие моих, написанные другим, я не думаю, чтобы я был способен их одолеть. Читали ли Вы когда-нибудь романы Энтони Тrollope? Они в точности отвечают моему вкусу; написанные под впечатлением говядины и вдохновленные элем и действительно настолько реальные, словно какой-то исполин выворотил громадный кусок земли и поместил его под стеклянный колпак, и все его обитатели занимаются своими повседневными делами и не подозревают, что их выставили напоказ»³⁴.

Правда, современные исследователи предпочитают относить это высказывание, имеющее довольно ироническую окраску, не к самому Тrollope, а к популярной книжной продукции того времени. Но в любом случае данная Го-

³⁴ Hawthorne: The Critical Heritage, p. 514.

торпом характеристика не утрачивает своей силы. Собственные художественные принципы он противопоставляет системе реалистического романа, будь то в примитивном варианте популярной беллетристики или в более утонченной форме, представленной произведениями Тrollopа. В любом выражении она оказывается непримлемой для Готорна. В пользу такого понимания данного суждения говорит и дважды повторенное здесь слово «novel», тогда как собственные крупные произведения он неизменно называл «gothance».

Обоснованию своих взглядов на искусство и задачи романиста Готорн посвятил предисловия к «Дому о семи фронтонах» (1851), «Роману о Блайтдейле» (1852) и «Мраморному фавну» (1858). В каждом из них не только проводится четкая граница между романтическим и реалистическим романом, но и подчеркивается превосходство первого над вторым.

«Когда писатель называет свое произведение Романтическим,— говорит он в предисловии к „Дому о семи фронтонах“,— вряд ли нужно пояснять, что он желает выговорить себе известную свободу как в отношении манеры, так и материала, на которую не считал бы возможным притязать, объявив, что пишет Роман. Последний род сочинений, как принято считать, ставит целью предельнейшую верность не только вероятному, но и возможному и обычному движению человеческого опыта. Первый же (как произведение искусства он должен строго подчиняться законам и непростительно грешит, отступая от правды человеческого сердца) вполне вправе передать эту правду в значительной мере согласно выбору или воображению самого автора»³⁵.

Развивая далее эту мысль в предисловии к «Роману о Блайтдейле», Готорн отвергал сопоставление с повседневной действительностью в качестве истинного критерия оценки романтических произведений. Свой выбор он обосновывал необходимостью «воздвигнуть подмостки в некотором отдалении от больших дорог обычных путников, где создания его ума могут предаваться своему фантастическому лицедейству, не подвергаясь слишком близким сравнениям с действительными событиями реальной жизни. В старых странах, где беллетристика известна давно, романисту-романтику (...) разрешаются вольно-

³⁵ Hawthorne N. The House of the Seven Gables. N. Y., a. o., 1961, p. VII.

сти, допустимые в отношении повседневности ради большего эффекта <...> Атмосфера — вот что необходимо американскому романисту-романтику. В ее отсутствие создания, рожденные воображением, вынуждены выступать в одной категории с реальными смертными; необходимость, благодаря которой обычно мучительно режут глаз пошедшие на них картон и краски»³⁹.

Выступив поборником жанра романтического романа, Готорн рассматривал его не как нечто застывшее, раз и навсегда определившееся в своих основных параметрах, общих и частных характеристиках. Не мертвый канон, подлежащий неукоснительному повторению, а живая форма, способная к развитию и совершенствованию, — так понимал он свой излюбленный жанр. Соответственным образом проходила и эволюция его творчества. Готорн не только прекрасно использовал возможности жанра для воплощения своего видения, но и значительно преобразовал его, раздвинув рамки его возможностей. Все сказанное о романе в равной мере приложимо к рассказам Готорна. Хотя писатель, развивая свою концепцию литературы, апеллировал исключительно к жанру романа, по существу он отстаивал принципы романтического письма, как такового, в противовес реалистическому.

Особенности творчества Готорна — романиста и новеллиста — вытекают, с одной стороны, из специфики развития американского романтизма и творческой индивидуальности писателя — с другой. Различие исторических судеб, духовного опыта Западной Европы, где романтизм возник и приобрел свои характерологические черты («старые страны»), и Соединенных Штатов, за плечами которых к началу XIX — романтического — века насчитывалось менее двадцати лет самостоятельного развития, предопределило своеобразие американского романтизма по сравнению с европейским.

Если обратиться к периоду возникновения романтизма, то в одном из самых ранних романтических произведений обращает на себя внимание ситуация, сразу же ставшая классической. Разочарованный, отчужденный от своего круга герой отправляется за океан, где на берегах Америки, на фоне девственной природы встречается с «новым», «естественным» человеком, воплощенным в образе «благородного дикаря». Такие очертания приобрел ро-

³⁹ Hawthorne N. The Blithedale Romance. N. Y., 1962, p. 21—22.

мантический конфликт в романах Шатобриана, где американская экзотика лишь подчеркивает исключительность судьбы и личности героя. Впоследствии место подобных скитаний не ограничивалось дебрями американских лесов; страдальца, отринувшего привычный мир, можно было встретить и на Востоке, и на пиратском корабле в Средиземном море, и на уединенном острове в океане, и на вершинах Альп. Но сам мотив бегства, принявший форму добровольного удаления героя в иные края и обусловленный исключительно его отчуждением, закрепился в качестве одного из формообразующих компонентов романтического конфликта.

На американской почве он не мог разрабатываться в своей изначальной форме. То, что из Европы выглядело экзотикой, по другую сторону Атлантики — вместе с «благородными дикарями» и «дикой природой» — было повседневностью. Исключительные условия приходилось искать в чужом краю или в иной организации конфликта. Возможно, отчасти поэтому, отчасти в силу особенностей формирования нации, сложившейся в результате переселения за океан выходцев из различных стран, когда бегство стало неотъемлемой частью национального опыта, оно не обрело в системе американского романтического мышления столь важного идеологического значения, и этот мотив не получил здесь — сравнительно с литературой европейской — существенного развития. Любопытно, однако, что классический романтический мотив занял важное место в реалистическом романе от Твена и Генри Джеймса до Хемингуэя и Стайрона.

Мотив бегства своеобразно преломился в американской литературе в романтике первооткрывательства, в самобитной поэтике литературы фронта. Однако в ней он сразу же раздвоился. Рядом с темой бегства от цивилизации естественно возникла тема ее распространения. Осуществлялось продвижение цивилизации тем самым героем-первопроходцем, который искал от нее спасения в бегстве. Подобная двойственность необычайно усиливала внутренний драматизм конфликта, получивший наиболее выразительное воплощение в цикле романов о Кожаном Чулке.

Ближе других подошел в американской литературе к воплощению классического романтического мотива бегства, пожалуй, Мелвилл, хотя и у него он получил своеобразную трактовку в результате соединения с жанром романа-путешествия. Можно рассматривать в русле


этой традиции и «Уолден...» Торо, но удаление от мира представлено в книге с позиций столь активного утверждения нравственного императива, что расхождение с традицией ощущается несравненно сильнее, чем сходство.

И все же дистанция, отделяющая художественное пространство произведения от окружающей действительности, была необходима американским романтикам так же, как и европейским.

«В отдалении все становится поэзией: далекие горы, далекие люди, далекие обстоятельства. Все становится романтическим»³⁷, — писал Новалис, определяя одно из основных положений романтической поэтики.

Эти воззрения разделяли и американские романтики. Так, Торо видел в «самом далеком и прекраснейшем „воплощение“ божественной интуиции», благодаря которой мечта становится «нашим единственным реальным опытом»³⁸.

О необходимости «соответствующего расстояния» говорил в приведенном выше предисловии к «Роману о Блайтдейле» и Готорн. А в очерке «Таможня» «странность и отдаленность» предметов от своего постоянного облика в залитой лунным светом комнате выступает необходимым условием, позволяющим действительности и фантазии «встретиться и слиться друг с другом».



Для Готорна основным средством отдаления мира художественного произведения от повседневной жизни стало не географическое пространство, а дистанция времени. Отдав предпочтение историческому повествованию, Готорн подключился к уже сложившейся литературной традиции, которая по очевидным причинам привлекла романтиков и собственно с них и начиналась по-настоящему. Следуя ей, он создал множество рассказов, среди которых особенно выделяются «Седой заступник», «Майский шест на Мерри-Маунт», цикл «Легенды губернаторского дома», «Эндикотт и красный крест» («Дважды рассказанные истории»), «Юный Браун», «Дочь Раппачини» («Мхи старой усадьбы»), «Мой сродственник, майор Молино», «Главная улица», «Старые новости» («„Снегурочка“ и другие дважды рассказанные истории», 1851). Подлинным венцом произведений Готорна, созданных в этой традиции, стал

³⁷ Цит. по кн.: Мани Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976, с. 26.

³⁸ Thoreau H. A Week on the Concord and Merrimac Rivers. L.; Toronto, n. d., p. 149.

роман «Алая буква». Многие исследователи считают его вершиной творчества писателя.

Джеймс писал об «Алой букве»: «Она проще и завершеннее других его романов, с большим совершенством достигает того, что ставит себе целью, и отмечена тем трудным подпадающим определению очарованием, какое мы все встречаем в произведении художника, когда он впервые достиг своей вершины,— своеобразной прямоотой и естественностью воплощения, забвением своего читателя и свежестью интереса к теме»³⁹.

В романе, действие которого происходит в пуританской Новой Англии, повествуется о женщине, осужденной пожизненно носить на груди алую букву, служившую знаком ее прегрешения. История эта занимала Готорна задолго до написания романа. Впервые женщина с алой буквой на груди появляется в рассказе «Эндикотт и красный крест» (1837). Фигурирует она и в его записных книжках.

В сознании художника постепенно вырисовывались и другие участники драмы. 27 октября 1841 г. Готорн записит в дневник: «Символизировать нравственный или духовный недуг телесным; так, когда человек совершит какой-то грех, это может привести к появлению язвы на его теле; разработать»⁴⁰.

Запись эта явно содержит зерно будущего образа второго участника драмы — Артура Диммсдейла. Но отчасти ее можно отнести и к образу Роджера Чиллингуорта, который под влиянием сжигающего его чувства мести становится все безобразнее. И уже впрямую о нем: «История о последствиях мести, которая превращает в дьявола того, кто ее совершает»⁴¹.

Однако сдвиг времени, отделявшая события романа от современности, отнюдь не настраивала писателя на то, чтобы изображать их в идиллических тонах. В интерпретации исторического материала Готорн пошел, в сущности, против сложившейся в романтизме традиции истолкования истории. Романтизм мыслил прошлое как антитезу настоящему, неприемлемому ни для героя, ни для автора. Прошлое наделялось всевозможными положительными чертами, презираемыми и осуждаемыми современ-

³⁹ James H. Hawthorne, p. 94—95.

⁴⁰ Hawthorne N. The American Notebooks/Ed. by R. Stewart. New Haven, 1932, p. 89.

⁴¹ Ibid., p. 121.

ным обществом, и часто выступало воплощением общественного, этического или эстетического идеалов автора. Романтическая идеализация прошлого могла выражаться в изображении его как «золотого века», новой Аркадии, средневековой вольницы и т. д. Тем же целям служила и его эстетизация, когда минувшие эпохи рисовались как царство красоты и гармонии.

На фоне традиционного романтического исторического романа «Алую букву» выделяет всякое отсутствие идеализации прошлого, что характерно и для всей новеллистики Готорна. Скорее наоборот, в отношении к нему безоговорочно доминируют цитации осуждения. Это создает впечатление объективности автора в подходе к изображаемому в романе событиям в противовес превалявавшей в романтизме подчеркнутой субъективности повествования. Подобное впечатление складывалось не самопроизвольно, а было результатом сознательных усилий писателя, который используя для этой цели ряд художественных приемов. В их числе — настоятельные отсылки к «первоисточнику» романа, представляющего будто бы всего лишь переложение подлинных записок, составленных неким надзирателем таможни мистером Пью. В свое время этот прием был довольно распространен. Если верить авторам, большинство произведений составляли «рукописи, найденные в бутылке», в старом сундуке, на чердаке или в крайнем случае полученные в наследство от ~~опочивших родственников или знакомых~~. Не довольствуясь общим указанием, Готорн вводит для большей убедительности и «вещественное доказательство» — измятый клочок алой материи, который оказывается той самой «алой буквой». Ее появление, вдохновляюще подействовавшее на автора, призвано еще более укрепить читателя в мысли, что ему предстоит познакомиться не с вымышленной, а подлинной историей. Существенная роль отведена контексту, в котором подапы эти факты. «Алую букву» предваряет развернутый автобиографический очерк, повествующий о службе Готорна в таможне в годы, предшествовавшие созданию романа. Писанные «с натуры» портреты сослуживцев, не вызывающая сомнений достоверность биографических сведений, наконец, самый тон повествования, то доверительный, то окрашенный легкой самоиронией, располагают к восприятию всех последующих событий как подлинных, усиливая объективность звучания произведения в целом. Стремление к объектив-

ности повествования, вступавшее в противоречие с субъективной направленностью, заложенной в жанрах романтической прозы, к которым обращался Готорн, во многом определило своеобразие его художественного видения. Неудивительно, что на родине писателя и поныне не утихают споры, относиться ли его к числу романтиков или реалистов, хотя бы и неудавшихся.

Нигде у Готорна соединение противоположных тенденций не вылилось в такой совершенной и естественной форме, как в «Алой букве». С первого мгновения, как Эстер с младенцем на руках появляется на эшафоте, установленном на ~~центральной~~ площади ~~города~~, где на нее устремлены взоры толпы, ~~собравшейся поглазеть на публичное наказание преступницы~~, пуританская община предстает не просто как мир необычайно суровый и ограниченный, а как мир беспощадной жестокости, несвободы, подавления личности. «То, что они называли „Свободой“, — писал Готорн в рассказе „Главная улица“, — так напоминало „железную клетку“»⁴². С полным правом приложимы слова писателя и к пуританской общине в «Алой букве».

Готорн отдавал должное первым поселенцам, отмечая присущую им силу духа, искренность веры, твердость убеждений, несгибаемость воли. Однако он отчетливо видел и другие стороны пуританского характера — религиозный фанатизм, эмоциональную скованность, догматизм мышления, непоколебимую уверенность в собственной непогрешимости, которые у него, наследника пуританской традиции, вызывали открытое неприятие. Размышляя о судьбах Новой Англии со времён первых поселений, о смене поколений, несущей неизбежные перемены, Готорн считал это движение благотворным прежде всего потому, что оно все глубже и глубже закрепляло разрыв с пуританским прошлым, пуританскими правами, идеологией, мышлением и моралью.

Он писал в «Главной улице»: «Сыновья и внуки первых поселенцев [...] не могли взрасти в небесной свободе; возможно, мы еще и не сбросили всех неблагоприятных влияний, которые среди множества добрых достались нам в наследство от наших предков-пуритан»⁴³.

⁴² Hawthorne N. The Works..., vol. III.

⁴³ Об отношении Готорна к пуританству см.: Коренева М. Новая Англия: Три столетия из жизни нации. — В кн.: Проблемы становления американской литературы. М., 1981, с. 76—86.

Особый характер жестокости пуритан отчетливо проявляется при сравнении сцены наказания Эстер с аналогичным эпизодом «Собора Парижской богоматери». У Гюго выставленный у позорного столба Квазимодо тоже встречает откровенную враждебность собравшейся на площади толпы. На несчастную жертву сыплется со всех сторон град камней, сопровождаемых улюлюканьем, бранью, пасмешками. Вид его страданий вызывает лишь приступы неистового веселья, его просьба о помощи — хохот. И тем не менее во всей этой сцене есть что-то инстинктивно-естественное, ритуально-праздничное, словно в это время совершался древний обряд жертвоприношения, обещавший его участникам очищение и спасение. Гюго связывает поведение толпы с «состоянием первобытного неведения, морального и умственного несовершеннoleтия»⁴⁴.

Именно в этом и коренится различие картин, созданных воображением Готорна и Гюго. Место «первобытного неведения» занимает у американского романтика трезвая, расчетливая жестокость *сознания*. Притом сознания не примитивного, не полуразвитого, но горделиво претендующего на проникновение в высшие тайны человеческого и божественного закона, на неоспоримую моральную правоту. Заложенное в нем убеждение в собственной непогрешимости, непрерываемой правоте, объединяющее всю пуританскую общину, многократно усиливает тяжесть их обвинений и представляется Эстер самой невыносимой частью наказания. Перед лицом монолитного осуждения, которое к тому же преподносится как санкционированное свыше, исходящее не из человеческого, а из божественного закона, смех кажется ей более предпочтительным.

С необычайным тщанием воссоздает Готорн жизнь пуританской общины XVII в., уделяя внимание как ее устройству и управлению, так и общей мрачной атмосфере — неизбежному следствию проклятия, наложенного на человеческое естество пуританской доктриной. Тщательность проработки социально-исторического фона, в свою очередь, усиливает эффект достоверности, к которому изначально стремился писатель.

Этому способствует также переосмысление традиционной для романтической литературы исторической перс-

⁴⁴ Гюго В. Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1953, т. 2.

пективы. Обращаясь к прошлому, писатель-романтик в буквальном смысле слова противопоставлял его настоящему, представляя движение истории как движение по нисходящей, приводящее к полному общественному упадку. Готорн решительно порывает с подобным истолкованием истории. В «Алой букве» господствует убеждение, опирающееся, несомненно, на национальный исторический опыт, что мрачным временам пуританства придет конец, что нацию ждет не упадок, а духовное возрождение, далекой провозвестницей которого и была героиня романа. Скептик-Готорн отнюдь не склонен рассматривать современность в радужном свете, напротив, она порождает у него самые мрачные раздумья, приобретающие откровенно трагическое звучание. И все же несовершенство окружающего мира не обесценивало завоеваний революции и всего того, что позволило американцам «отодвинуться еще на один шаг дальше» от прошлого.

Особый интерес представляло для Готорна пуританское сознание. Писатель не только сумел ярко обрисовать его как нечто целостное, в совокупности идейных и этических компонентов, сформировавшихся под влиянием кальвинистского учения о греховности человеческой природы и неизбежности божьей кары. В «Алой букве» он привел в движение самый механизм пуританского сознания. Для этого он воспользовался одной из наиболее специфических его черт — знаковостью и символикой, сделав их важнейшим компонентом художественной структуры романа. Как реальные пуритане видели в каждом событии и явлении воплощение божественной воли, утверждая дуализм мира, в котором за внешней оболочкой — бесконечным многообразием форм земного бытия — открывается мир непреложных божественных законов, так и герои Готорна воспринимают происходящее как выражение предопределения. У видимого для них всегда есть сокровенный, скрытый смысл, и наоборот, скрытое, тайное в конце концов непременно должно стать явным, должно дать о себе знать неким знаком. Помимо этой, не зависящей от их воли, самопроизвольной эмблематики, открывающей им суть божественного промысла, пуритане установили вторую, собственную систему знаков, служащих своего рода сигналами первой. Такова, например, алая буква, призванная служить символом греха Эстер. Аналогичная роль отведена в романе дочери Эстер — малютке Перл. Готорн предельно сближает знак с персо-

нашем: расшитое золотом алое платье девочки-эльфа делает ее похожей на ожившую алую букву. Да и во всем ее облике и поведении пуританская община склонна усматривать проявление ее греховного происхождения, не задумываясь над тем, что, быть может, в остракизме, которому подвергнуты мать и дочь, коренится причина «дикого» поведения и необузданного нрава девочки.

В ходе развития действия система знаков множится. Алая буква появляется на груди священника Диммсейла — знак его соучастия в грехе, за который понесла наказание одна Эстер, и одновременно тайных мук, которые снедают его душу именно потому, что он это скрыл. Наконец, в сцене покаяния Диммсейла вводится знак небесный. ~~Надо заметить~~, смысл знака может быть неясен ни герою, ни всей общине, ~~как невозможно сказать~~, означало ли небесное сияние одобрение или осуждение Диммсейла. Готорн вновь очень точно передает характер пуританского мышления: как показывают дневники ранних пуритан, к примеру дневник Уинтропа, они нередко оставляли вопрос о смысле знака открытым, довольствуясь лишь самим знамением. Иногда с течением времени значение знака могло меняться, как изменилось значение алой буквы на груди Эстер. Простые люди «начали смотреть на алую букву не как на символ того единственного проступка, за который она несла такое долгое и тяжкое наказание, а как на напоминание о множестве добрых дел, совершенных ею с тех пор. <...> алая буква приобрела значение креста на груди у монахини».

В результате в романе складывается система, напоминающая сложнейшую систему отраженных зеркал, в которых предмет двоится, троится до бесконечности, с той лишь разницей, что каждый раз он возникает в новом символическом обличье. Разветвленная сеть эмблематических значений охватывает основное действие и круг главных персонажей романа, но далеко не ограничена имп. Лес, площадь, тюрьма, пуританское мышление — все имеет свой знак.

Столь адекватного воскрешения духа иной исторической эпохи посредством воссоздания самой системы ее мышления литература — и не только американская, но и европейская — еще не знала. Значительность художественных достижений Готорна становится особенно очевидной при сопоставлении «Алой буквы» с «Пуританами» Вальтера Скотта. При несомненной близости исходного

материала конечный результат в том и другом случае разительно не схож. Пуританство интересует Скотта как одно из важнейших направлений политической борьбы XVII в., одновременно привлекавшее и отталкивавшее его. Для него неизмеримо важнее соотношение пуританства с другими силами на арене исторической схватки, нежели его собственная сущность и характер. Поэтому такие характерологические черты пуританского сознания, как знаковость и провиденциализм, остаются у Скотта на периферии художественной структуры романа и привлекаются лишь в качестве стилистических красок. Для Готорна же именно пуританское сознание во всех его проявлениях представляло первостепенный интерес. Глубокое художественное постижение его сущности также усиливало эффект достоверности повествования.

Вместе с тем своеобразие пуританского мышления передается в «Алой букве» сочетанием различных повествовательных пластов. Последние находятся в сложной нерархической соотнесенности, являясь одновременно отражением друг друга и выражением всякий раз на ином уровне смысла романа. Эти пласты, или уровни, распадаются на конкретно-событийный, аллегорический, символический, фантастический и отчасти иронический. В последнем случае имеется в виду не общая ироническая окраска повествования, передающая авторскую оценку персонажей или событий. Речь идет о той иронии, которая разрушает ощущение абсолютного тождества изображенного и изображаемого. Она подчеркивает условность повествования, не проистекающую из специфики особых приемов, а присущую литературе как виду искусства сравнительно с безусловностью жизни, напоминающая читателю, что перед ним не «кусочек земли», помещенный «под стеклянный колпак», где «все его обитатели занимаются своими повседневными делами», а рожденное воображением художника произведение.

Обратимся для примера к эпизоду публичного покаяния Диммсдейла. Открыто признавшись в совершенном грехе, он разрывает платье, чтобы все могли убедиться, что и на его груди пылает роковая алая буква, наделенная в системе романа, как уже говорилось, символическим значением. В данном эпизоде алая буква становится частью аллегии, олицетворяя нравственные муки священника, обретающие конкретно-физическое воплощение — телесной раны, язвы, перед которой беспильно

искусство врачевателя. К тому же эта незаживающая рана якобы уподобилась по форме и цвету алой букве, которую осуждена носить до смерти его возлюбленная. Сходный способ изображения внутреннего мира героя встречается у Готорна довольно часто. Наиболее близкий пример — новелла «Эгоизм, или Змея в груди», в которой развешивающую душу героя язву эгоизма Готорн материализует в образе поселившейся в его организме змеи, деппо и пощю грызущей его внутренности.

Однако в приведенном эпизоде, как нередко и во всем романе, Готорн по существу отказывается от прямого описания того, что открылось на обнаженной груди священника взору присутствующих. Читатель знает лишь, что это повергло в ужас не только толпу очевидцев, но и самого автора: «Но было непочтительно описывать то, что открылось»⁴⁵.

Писатель не ограничивается, следовательно, простым сближением различных типов повествования. Он предлагает далее несколько версий интерпретации события: одни из его очевидцев видели алую букву, другие, не менее внимательно следившие за происходящим, — нет. Как и в эпизоде почной вигилии Диммсдейла на эшафоте, когда небо раскроила гигантская молния, Готорн в конечном счете как бы предоставляет окончательный выбор самому читателю, заведомо подчеркивая условность описываемых им событий, персонажей, судеб. Намеренно устранившись от безоговорочного решения дилеммы, сохраняя в передаче действия элемент недосказанности, неопределенности, писатель вновь добивается усиления эффекта достоверности повествования, обращая внимание на восприятие происходящего. Самоочевидно, что там, где сознание всецело находилось в рамках пуританства, жива была и характерная для него знаковость: оно непременно должно было «увидеть» эмблему греха на груди священника. Там же, где связь эта была расшатана, результат был обратным. Подобное изображение событий позволяло современникам писателя, чье восприятие, которого он не мог не учитывать, было отравлено скепсисом по отношению ко всякого рода чудесам, знакам и знамениям, отнести аллегорию на счет воспроизведенного в романе исторического сознания.

13 ⁴⁵ Hawthorne N. The Scarlet Letter. N. Y., a. o., 1950, p. 238.

Но позволяло, конечно, лишь по видимости, поскольку как раз аллегория и была в «Алой букве» основным средством воплощения романтического видения. Если на первичном уровне сохраняется двойственность в передаче событий («видел» — «не видел»), необходимая для усиления эффекта достоверности и объективности, то на уровне развития сюжета, образов персонажей и т. д. нет и следа двойственности. Все направлено к единой цели — поддержанию аллегории. Подобное построение говорит не только о большом мастерстве писателя, но и о значительном усложнении всего жанра романтического романа, которое было достигнуто в «Алой букве».

Проблема типов повествования в системе готорповского романа подробно рассмотрена в книге Ричарда Бродхеда «Готорн, Мелвилл и роман» (1977). Исследователь считает наличие повествовательных уровней, различающихся принципами художественной организации материала, характерной особенностью их произведений, где многозначность зависит не от действительности, которая воссоздается в произведении, а от «тех способов, какими эта действительность воплощается»⁴⁶. Ни тот, ни другой писатель, подчеркивает Бродхед, не стремится затушевывать принципиальные разногласия повествовательных пластов, чтобы придать своим романам видимость единой повествовательной структуры.

Однако при рассмотрении типов повествования, составляющих структуру романов Готорна и Мелвилла, Бродхед исходит из того, что они принципиально самостоятельны и, кроме момента взаимодействия, фактически независимы друг от друга. Их взаимодействие выступает, по мысли исследователя, единственным объединяющим фактором в системе романа обоих писателей.

Думается, подобный подход не может обеспечить верного прочтения творчества названных писателей и понимания своеобразия использованных ими художественных структур в силу забвения самого существенного элемента этих структур — романтического видения, лежащего в основе произведений Готорна и Мелвилла. Именно оно является организующим началом, которым в конечном счете определяется характер взаимодействия различных типов повествования, соседствующих в их

⁴⁶ Brodhead R. H. Hawthorne, Melville and the Novel. Chicago; L., 1977, p. 16.

произведениях. Именно оно обеспечивает целостность их художественного мира при разнородности элементов, его составляющих. Художественная система произведения допускает присутствие противоположных ей по знаку элементов: романтического в реализме (Диккенс), реалистического в романтизме (Готорн), — что, однако, не меняет сущности самой системы.

Каким же образом соотносит Готорн различные типы повествования, оставаясь в рамках романтической прозы? Что в его системе не позволяет произведению превратиться в произвольное, хаотическое нагромождение компонентов и изолированных друг от друга, самостоятельных типов повествования?

Категорией, которая позволяет апализировать все эти вопросы, является конфликт, рассматриваемый как «в полном смысле структурная (т. е. смысловая и формальная) категория, ведущая нас в глубь художественного строя произведения или системы произведений»⁴⁷. Но художественному конфликту принадлежит еще более важная роль: он «соотносит и координирует разнообразные моменты в различных плоскостях художественной структуры»⁴⁸.

Выше уже говорилось о том, как решал Готорн проблеме воплощения романтического конфликта в историческом романе. Как проявляет себя конфликт на других уровнях структуры?

Один из основных и наиболее характерных признаков романтического конфликта — особое положение главного персонажа, романтического героя. Это требование выполнено Готорном в «Алой букве» неукоснительно. Суровым пуританским законом Эстер выброшена за пределы общины, и, хотя и продолжает жить в своем прежнем доме на окраине Бостона, она в полной мере может быть названа изгнанницей. Ее сторонятся, как отверженной. И однако, писатель избрал такое обоснование и такую форму воплощения отверженности своей героини, которые усиливают как раз неромантические аспекты повествования. Поставивший ее вне закона «грех» — именно та категория, которая вобрала в себя самую суть пуританского сознания. Конкретизация одного из компонентов конфликта становится, следовательно, в романе дополнитель-

14 ⁴⁷ Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма, с. 15—16.
15 ⁴⁸ Там же, с. 16.

ным средством характеристики общества, сформировавшегося в Новой Англии в первые годы после переселения в Америку, и потому усиливает историческую достоверность повествования.

Интересно в этом плане остановиться также на описании внешности героини. Оно поистине замечательно. Готорну не только удается передать поразительную красоту Эстер — портрет этот, словно один из пророческих портретов в новелле Готорна, точно оживает перед читателем. Черные глаза, роскошные темные волосы, разметавшиеся по плечам, величественная осанка, высокая, крупная фигура, исполненная благородства и достоинства, огня и живой, пылкой страсти.

Чтобы в полной мере оценить мастерство Готорна, следует сравнить портрет Эстер хотя бы с портретами героинь Эдгара По. В облике Лигейи писатель выделяет «очертания высокого белого лба — он был безукоризнен — о сколь же холодно это слово, ежели говоришь о столь божественном величии! — цветом соперничал с чистейшей слоповой костью», глаза, которые были «намного больше обыкновенных человеческих глаз», «красоту баснословных мусульманских гурий», и — вновь глаза: «О эти глаза! Эти огромные сверкающие божественные очи!», ставшие для героя рассказа «двойными звездами Леды». В облике героини другой новеллы, Мореллы, — «прозрачные пальцы», «меланхолия, мерцавшая в ее глазах», «очертанья высокого лба»⁴⁹.

Различие этих портретов очевидно. Если отбросить патетику, отражающую нервическую взвинченность повествователя у По (принцип построения портретов его героинь определяется не ею), нетрудно заметить, что в одном случае мы имеем дело с индивидуальным портретом, в другом — с типовым портретом романтической героини⁵⁰.

Цель настоящего сопоставления не утвердить превосходство одного художника над другим, а показать возможность альтернативных решений, открытую перед писателем-романтиком. Каждый из портретов является

⁴⁹ По Э. А. Полн. собр. рассказов. М., 1970.

⁵⁰ Подобный портрет можно встретить и у Готорна. Самый яркий пример — образ Сильф Этеридж из одноименной новеллы, где открыто декларирован романтический конфликт: «Твоя мечта грубо разбита. Проснись, Сильф Этеридж, проснись навстречу правде!» (*Hawthorne N. The Works, vol. III*).

составной частью целостной художественной системы, наиболее адекватен общему строю произведений, из которого он извлечен, а также эстетическим устремлениям автора. По давал в портретах героинь своего рода сгустки характерно романтических черт, акцентируя принадлежащее не личности, а типу. Готорн, напротив, стремился к трансформации романтизма посредством ослабления сложившихся, наиболее типичных его черт. Поэтому и в портрете Эстер общепсихологические признаки вытесняются индивидуальными.

Однако Готорн поступает так далеко не со всеми персонажами даже и в «Алой букве». В образах других он в отличие от Эстер как раз подчеркивает черты, повторяющие общие приметы романтических героев, как, например, в портрете и характеристике Роджера Чиллингуорта. Начиная от описаний его внешности, где особенно выделяются сверкающие красным светом глаза, и кончая действиями, с помощью которых он осуществляет месть возлюбленному Эстер, целиком подчинив себе его сознание, усугубляя неотступными терзаниями муки больной совести, — все в облике этого персонажа обличает злодея. Причем устанавливается характерный параллелизм внешнего и внутреннего, что весьма типично для романтизма.

Как герой, так и злодей в романтическом произведении представляет собой фигуру исключительную, экстраординарную. Это проявляется в увеличении масштаба — сравнительно с повседневно житейским — его личности и поступков. Воплощенный романтический злодей, Чиллингуорт закономерно приобретает обличье дьявола. Подобная характеристика еще более закрепляет за ним место в драме, где дьявол есть реальность пуританского сознания, и одновременно указывает на определенные связи этого образа с фольклорной традицией, идущей от христианского Средневековья.

Представляя Чиллингуорта так, как его воспринимает народное сознание, Готорн совершает своеобразный перенос характеристики. Читатель видит Роджера первоначально не глазами пуританской общины. Прибегая к описанию Чиллингуорта к категориям народного сознания, писатель исходно предлагает его оценку в виде авторской, лишь впоследствии подкрепляя ссылками на мнение пуританской общины. Напротив, в образе Эстер, которую Готорн сразу же позволяет видеть с двух точек зрения, и ее окружения, и автора, элементы, указывающие на

подобную связь с народной традицией, отсутствуют. В противостоящих в конфликте романа персонажах Готорн подчеркивает, с одной стороны, типичные черты романтического героя (Чиллингуорт), с другой — индивидуальные, придавая особую окраску их столкновению. Хотя Чиллингуорт исходит из сугубо личных мотивов и действует совершенно независимо, в своей мести он фактически сливается с пуританской общиной. Это лишь еще ярче оттеняет положение Эстер как романтической героини, отчужденной от окружения, как носительницы иного типа сознания, не приемлющего пуританской косности и жестокости.

Основным средством характеристики Эстер (а также Диммсдейла) является психологический анализ, в котором Готорн достигает необычайной тонкости и глубины. От его внимания не ускользают малейшие движения ее души. Писатель улавливает не только общий строй мыслей героини, смену настроений, но и мимолетные импульсивные порывы, обуревающие эту страстную натуру. Примером может служить упоминавшаяся сцена у позорного столба. С большим искусством перемежая общие планы, охватывающие всю заполненную народом площадь, с изображением внутреннего мира героини, Готорн убедительно показывает превосходство Эстер над ее окружением.

В этой почти статичной сцене скрестившиеся взгляды толпы и Эстер воплощают острейшую по своему драматизму схватку двух различных типов сознания, в которой каждое отстаивает собственное понимание мира. Поединок лишен какого бы то ни было выражения во внешнем действии — отсутствует даже словесная перепалка противников (~~не говоря уже о сражении с оружием в руках, о поединке, турнире, битве, которые так любила живописать романтическая литература. Сравнение с «Пуританамп» В. Скотта вновь разительным выявляет своеобразие готорновского подхода к изображению конфликта~~). Перенос столкновения Эстер и пуританской общины в плоскость сознания сближают трактовку романтического конфликта у Готорна с соответствующими моментами в позднейшей литературе.]

Однако психологизму Готорна присущи и черты, отличающие его от психологизма реалистического романа. Прежде всего он ограничен — сравнительно с аналогичными явлениями в произведении реалистическом — сферой приложения. Это выражается не только в том, что

психологизм в «Алой букве» является достоянием лишь центрального персонажа или персонажей, тогда как остальные выглядят весьма условными фигурами, в которых почти ничего нет, кроме «картона и красок». Но и в самих главных героях он связан лишь с тем, что позволяет охарактеризовать их в отношении к центральному конфликту. Этим достигается необычайная интенсивность в передаче эмоциональных состояний, благодаря которой персонажи, прежде всего. Эстер и Диммсдейл, предстают как живые фигуры.

Однако напряженность переживания еще не означает полноты характеристики. Все, что читатель знает о героях, ограничено лишь одной стороной личности, связано с их «грехом», который фактически выступает эквивалентом целостной личности. Это, безусловно, отличает психологизм Готорна от психологизма реалистического романа, что подметил еще Г. Джеймс. «Персонажи,— писал он именно по поводу «Алой буквы»,— представляются мне не характерами, а выразителями, весьма живописно скомпонованными, единого состояния ума...»⁵¹

О том же, в сущности, говорил в своей статье и А. Уинтерс: «...у Готорна было мало способности к созданию человеческих характеров, недостаток, связанный с его прочими недостатками и достоинствами: даже персонажи в «Алой букве» неудовлетворительны, если подходить к этой книге, ожидая увидеть роман (novel)»⁵².

Мера справедливости обоих суждений заключена в этом последнем слове: верно отмечая черты, присущие психологизму Готорна, и Джеймс и Уинтерс подходят к «Алой букве» как к реалистическому роману, на основе которого и выносят окончательную оценку. Предостерегая будущих читателей от подобных ошибок, Готорн намеренно неоднократно заострял в своих предисловиях внимание на различии двух типов романа: романтического и реалистического, из которых его неизменно привлекал первый.

Есть и еще существенное отличие. Современные критики нередко упрекают писателя в прегрешении против одного из основных законов современной прозы, который формулируется так: «не рассказывай — покажи». Действительно, психологизм в произведениях Готорна почти

16 ② James H. Hawthorne, p. 98.

17 ② Hawthorne/Ed. by A. N. Kaul, p. 21.

целиком строится на описании, которое, в свою очередь, опирается на анализ душевных движений, мотивов поступков и поведения персонажей. Крайне редко он непосредственно выявляет себя в драматической ситуации. По существу не используется для отображения внутреннего мира героя и его речь.⁵³

В связи с этим стоит заметить, что опора на описание — свойство, присущее не только Готорну, но и всей романтической прозе, на уровне которой достижения Готорна в воспроизведении психологии героев особенно значительны. Недаром сам он назвал «Алую букву» психологическим романтическим романом. Реалистическая же литература, безгранично расширив возможности психологического письма — по сравнению с романтизмом — за счет его непосредственного воплощения в действии, отменила вместе с тем и прежних его форм, основанных на описании. Как правило, в современном романе встречается сочетание двух форм.

Для Готорна-художника путь к постижению сути явлений лежал именно через психологию личности. Красноречиво писал он об этом в очерке «Старая усадьба», открывающем сборник «Мхи старой усадьбы». Размышляя о поле, вид на которое открывается из окон старого дома, поле, где состоялось одно из первых сражений революции, кардинально изменившей судьбу нации, писатель вспоминает бытующую в этих краях легенду об одном из его участников: «Зачастую я предпринимал в качестве интеллектуального и морального упражнения попытку проследить дальнейший путь несчастного юноши, посмотреть, как терзалась его душа, запятнанная кровью до того, как долгая привычка к войне лишила жизнь ее священной неприкосновенности, когда убить собрата (a brother man) все еще казалось преступным. *Одно это обстоятельство оказалось для меня плодотворнее, нежели все, что рассказывает об этой битве история* (курсив наш.— М. К.)»⁵³.

Признание Готорна свидетельствует о том, на каком основании возводил он свой художественный мир, в каком направлении двигались его художественные поиски. Они не остались в американской литературе без продолжения. Прямым преемником Готорна стал Генри Джеймс, в творчестве которого получили развитие, но на основе

⁵³ Hawthorne N. The Complete Works, vol. II.

уже иного художественного метода, метода реализма, традиции, заложенные в американской литературе именно романтиком Готорном. С ним соединял Джеймса и подчеркнутый интерес к нравственной проблематике, который, надо сказать, и у реалиста-Джеймса порой облакался в формы, окрашенные и фантазией. Ярким примером может служить, скажем, повесть «Поворот винта», где Джеймс отдал явную дань романтическому влиянию. Разумеется, в творчестве Джеймса, основоположника одного из ведущих направлений в американском реализме, психологический анализ неизмеримо усложнился по сравнению с готорновским. И все же не будет преувеличением сказать, что корни современного психологического романа восходят именно к произведениям Готорна, которому он обязан многим своими открытиями и достижениями.

Но усложнялась структура повествования и у самого Готорна, преобразя жанр романтического романа. Такое усложнение не всегда вело к творческим удачам — с точки зрения большинства исследователей ни в одном романе, созданном после «Алой буквы», писатель не достиг равного с ней совершенства, хотя высказывалось и мнение, в частности Ф. О. Маттисеном, о том, что «Дом о семи фронтонах» стоит выше его признанного шедевра. В «Доме о семи фронтонах» как раз наглядно проявилось усложнение повествовательной структуры. Аллегория, игравшая ведущую роль в «Алой букве» как средство воплощения романтического видения, явно отступает на второй план. Она сохраняет место среди средств художественного воплощения замысла: и приходящий в упадок дом, и запущенный сад, и жалкие куры некоей ценной породы — все эти выразительные детали служат аллегорией вырождения некогда могущественного рода Пинчонов, судьба которого поставлена в центр романа. Но в целом роль аллегии в нем заметно ослаблена. Гораздо больше акцентированы другие элементы романтического повествования. В первую очередь это относится к мотиву родового проклятия, получившему довольно большое распространение в литературе романтизма. Усилено по сравнению с «Алой буквой» значение фантастического, таинственного в структуре романа, хотя Джеймс находил избыток фантастичности даже и в первом романе Готорна.

Блестящее, глубоко оригинальное решение приобре-

тает в «Доме о семи фронтонах» традиционный мотив бегства. Правда, он намечался вскользь в «Алой букве», но, вероятно, потому, что любовная интрига не играла в ней сколько-нибудь существенной роли, он так и не получил там развития и остался на уровне неопределенных мечтаний героев. Не выдвигается этот мотив на передний план и в «Доме о семи фронтонах», где он замкнут одним эпизодом. Не являясь стержнем действия романа, он становится, однако, его кульминацией. Разработка здесь этого мотива замечательна не только необычайным напряжением драматизма, равного которому, пожалуй, не встретишь у Готорна, но в первую очередь его новаторским по сути истолкованием. Писатель завершает эпизод, приводивший в восторг многих исследователей, возвращением героев. Дается, таким образом, совершенно нетрадиционное для романтизма решение их судеб, по-новому осмысливается и самый мотив. Бежать некуда. В туманной дали на краю света, вдали от порочного и жестокого мира героя не ждет свобода и безоблачное счастье. В этом отразилось углубление понимания социальных противоречий действительности, сравнительно с временами, когда подобный мотив был введен романтиками в литературу.

Наконец, Готорн вводит вторую повествовательную структуру. Смысл повести Холгрейва, составляющей параллель основному действию, не в том, что с помощью этого приема раздвигаются рамки романа. Она дает возможность совместить различные временные планы — прошлого и настоящего, — благодаря чему получает наглядное воплощение мысль писателя о власти прошлого над человеческой судьбой. Настоящее и прошлое образуют, таким образом, нерасторжимое единство, выйти за пределы которого не дано никому. Вместе с тем временные отношения в структуре романа гораздо сложнее: действие развивается не только, как сказано, в настоящем и историческом прошлом, но еще и во Времени, обретая всезначимость, универсальность звучания.

И это также нашло продолжение в дальнейшем развитии американской литературы. На память приходит прежде всего Фолкнер с его монументальной «сагой Йокнапатофы», которая вобрала в себя не только историю многих восходящих и «игрою счастья обиженных родов» или даже писаную и неписаную историю американского Юга, но и, больше того, движение Времени,

в котором и история континента — лишь краткий миг. Изменения в структуре романа не ограничились в «Доме о семи фронтонах» лишь большим разнообразием сугубо романтических элементов повествования. Словно стремясь уравновесить образовавшийся в результате «крен», Готорн предпринимает очень существенный с точки зрения системы повествования шаг: ставит в центр романа перомантических героев (романтический герой в нем вообще отсутствует). И этим также определяется особое положение «Дома о семи фронтонах» в традиции романтической прозы.

В «Романе о Блайтдейле» вновь перестраивается структура повествования. В центр поставлена группа персонажей, среди которой особенно выделяется истинно романтическая героиня — красавица Зенобия. Вместе с тем степень условности в изображении ее и второй героини романа, Присциллы, значительно выше, чем в «Доме о семи фронтонах» или даже в «Алой букве». Если последнее представляло Джеймсу воплощением «единого состояния ума», то героини «Романа о Блайтдейле» принимают функции аллегории, выступая олицетворением социального положения: одна, Зенобия, поражающая своей пышной красотой, блеском ума и воспитания, окруженная роскошью, — «дочь богатства», другая, бледная, хрупкая и трепетная Присцилла, — «дочь бедности». Сестрами их делают не столько требования сюжета, сколько аллегорические роли. Роковая таинственность, окружающая образ Вестервельта, уравнивается введением реалистически очерченных персонажей, фермера Сайлеса Фостера и особенно старого Мууди, отца Присциллы и Зенобии, в обрисовке которого значительное место отводится гротеску.

Существенно расширяется и социальный фон романа. В отличие от «Алой буквы», где действие охватывает монолитный в своей основе мир пуританской общины, для «Романа о Блайтдейле» характерно чередование эпизодов, передающих неоднородность социального бытия. Сцены в уютном доме писателя-джентльмена Кавердейла сменяются аскетическим антуражем жилища, где расположилась колония идеалистов, вознамерившихся собственным трудом и примером преобразовать мир, идиллической картиной праздника в лесу, прозаической повседневностью фермы, таинственной атмосферой сеансов «дамы под покрывалом», из которых чуткий Кавердейл

выносит ощущение профанации и дешевой спекуляции на инстинктах толпы, и, быть может, неожиданными в контексте романтического произведения эпизодами в убогой харчевне, где самый воздух, кажется, безнадежно отравлен безысходностью и отчаянием завсегдатаев, среди которых и старый Мууди.

Очевидно, что, обратившись к сложившемуся до него жанру, Готорн в значительной мере преобразовал его, и этой внутренней трансформацией, отвечавшей в опосредованной форме динамике социального развития, и можно объяснить, наряду с другими причинами, особую «живучесть» романтической традиции в американской литературе. Готорн воспринимал романтические повествовательные структуры не как нечто застывшее. Для него это подвижные формы, способные к саморазвитию, открытые восприятию новых, не освоенных литературой явлений жизни, попытка воплощения которых приводит к модификации самих форм и повествовательных структур.¹

Статью «Американская литература и американский язык» Т. С. Элиот посвятил рассмотрению художественных явлений и традиций, способствовавших превращению «литературы, создаваемой на английском языке людьми, которые родились или живут в Америке»⁵⁴, в литературу американскую. В ней он назвал Готорна крупнейшим из писателей Новой Англии. Однако в его похвале был иной смысл. Писатели этого региона, считал он, «гораздо понятнее людям Новой Англии, чем другим американцам; помимо того общечеловеческого, что содержится в их произведениях, они обладают особым свойством пробуждать тоску по родине у выходцев из Новой Англии, живущих теперь в иных краях». Аналогичным образом и творчество Готорна «может быть лучше всего понятно читателям, у которых в плоть и кровь вошел кальвинизм и которых мучает совесть при воспоминании о виселицах для ведьм...»⁵⁵.

Литературу Новой Англии Элиот рассматривает как сугубо изолированное, замкнутое в самом себе явление, не обнаруживая никаких связей, соединяющих ново-английскую литературную традицию с национальной. И совершенно не удивляет его заключение: «Именно в силу

⁵⁴ Писатели США о литературе. М., 1974, с. 172.

⁵⁵ Там же, с. 173.

этих обстоятельств главные вехи формирования американской литературы нужно, на мой взгляд, намечать, обходя Новую Англию стороной»⁵⁶. Такой вывод сам собой предполагает исключение из национальной традиции творчества Готорна, как, впрочем, и других новоанглийских романтиков. Вывод по-своему аргументированный, основанный на реальном знании предмета, подкрепленный творческим авторитетом тех, кто, по мнению Элиота, достоин занять место подлинных зачинателей традиций американской литературы: отчасти Купер, а главное — По, Уитмен, Твен.

Несмотря на аргументированность позиций Элиота, с ним все же трудно согласиться. В предложенном им взгляде на развитие отечественной литературы бросается в глаза факт, что из нее выпадает чуть не весь период романтизма, представленный прежде всего как раз писателями Новой Англии. Этот пропуск может быть, однако, понят скорее, исходя из общих суждений Элиота о романтизме, который как эстетический феномен ценился им весьма низко.

Но вопрос о национальных литературных традициях невозможно плодотворно решить на основе личных пристрастий. Если же обратиться к реальному опыту американской литературы, ясно, что наследие романтизма вошло в него органической составной частью. Причем его значение, возрастая, а не убывая с годами, становится одновременно и все более очевидным.

Переоценка творчества писателей-романтиков, свидетелем которой стал XX в., безусловно, связана с тем, о чем писал, касаясь «Алой буквы», Генри Джеймс: американскому романтизму присуще то особое очарование, когда литература «впервые достигает своей вершины». Поэтому и значение романтизма в американской литературе особое, как в тех национальных культурах, где романтизм воспринимается как вершина национальной литературной традиции (например, в польской литературе).

Глубокие внутренние связи соединяют современную американскую литературу с эпохой романтизма. Что же, собственно, наиболее привлекает писателей XX в. в творчестве предшественников?

Если оставить в стороне переклички тем, конкретных образов, драматических коллизий и положений и остано-

⁵⁶ Писатели США о литературе. М., 1974, с. 173.

виться на эстетических принципах, то, коль скоро речь идет о прозе, прежде всего следует назвать соединение в произведении различных типов повествования. В литературе нашего времени подобная многосоставность характеризуется включением в структуру реалистического произведения мифологического, символического, аллегорического, легендарного и других повествовательных пластов, посредством которых писатель не просто расширяет контекст своего произведения, но и придает ему максимально обобщенное звучание.

Когда, открыв роман Вулфа «Взгляни на дом свой, ангел», мы читаем: «...камень, лист, найденная дверь; о камне, о листе, о двери. И обо всех забытых лицах»⁵⁷, — мы понимаем, что, являясь частью реалистического романа, этот повествовательный прием вошел в него из иной художественной системы.

Когда в своей трилогии Фолкнер вводит эпизод Флема Сноупса и Князя Тьмы, то, органически вписываясь в его произведение, последний также восходит к иной, более ранней повествовательной структуре.

Разумеется, и Вулф, и Фолкнер, и другие американские писатели XX в., сочетавшие в своих произведениях многообразие типов повествования, отвечавших как задачам воссоздания реального человеческого существования и окружающего мира, так и задачам художественного обобщения и универсализации, исходили из опыта всей мировой литературы. Однако в рамках национальной литературной традиции они могли найти опору прежде всего в творчестве Готорна и Мелвилла.

Получили продолжение в американской литературе XX в., как уже говорилось, традиции готорновского психологизма. Это относится как к формам описательно-аналитическим, представленным «Алой буквой», так и к формам воплощения психоскопии, примерами которой у Готорна может служить новелла «Истерзанный дух», с одной стороны, «Следы на морском берегу» или «Воскресенье дома» — с другой. Последняя оказалась особо значима для Генри Адамса и всей последующей автобиографической прозы. Связь с традициями Готорна обнаруживает американская литература и в обращении к гротеску, который занял важное место в художественном мире представителей южной школы, вообще более тя-

⁵⁷ Вулф Т. Взгляни на дом свой, ангел. М., 1971, с. 28.

готеющей к художественным структурам романтизма. Такие готорновские персонажи, как почти утративший разум Клиффорд и вечно нахмуренная Хефсиба, демонический «натурщик» из «Мраморного фавна» или даже неистовый в своей ненависти Чиллингуорт, — прямые предшественники фолкнеровских Сноупсов, Бенджи, Лу-поглазого, героев новеллистики Ф. О'Коннор, Т. Капоте, романов Р. П. Уоррена. Исторически связующим звеном между ними и Готорном явилось творчество Шервуда Андерсона. Обращение к творческому опыту Готорна по-прежнему расширяет сферу возможностей современной американской прозы в постижении тайн бытия и человеческой души.

Герман Мелвилл
и XX век

1

Мелвилл пережил свою известность без малого на полстолетие. Некролог, появившийся через несколько дней после его смерти, извещал о кончине таможенного чиновника, прослужившего двадцать пять лет. Словно бы он никогда и не писал книг, когда-то вызывавших острый интерес по оба берега Атлантики.

К 1891 г. забылись не только споры вокруг ранних мелвилловских произведений¹. Забылись и сами произведения. После провала «Израиля Поттера» (1855) и «Проходимца» (1857) Мелвилл как прозаик исчез из литературы. Как поэт он напоминал о себе еще и в 80-е годы, но никто не заметил ни его сборников небольших стихотворений, ни объемистых эпических поэм — «Клареля» (1876), «Тимолеона» (1883). Да и по сей день его исследователи по большей части едва упоминают о поэтическом наследии Мелвилла, напрасно не придавая ему существенного значения.

Так же обстояло дело и с прозой еще примерно тридцать лет после смерти Мелвилла. Забвение было полным. Разве что Джек Лондон с грустью вспомнил о мелвилловской утопии, когда, путешествуя на «Снарке», добрался в 1911 г. до долины тайпи, где ему предстала картина запустения и вымирания. Лондон набрал на книги Мелвилла случайно, когда подростком перечитал почти все, чем располагала оклендская библиотека. Тогдашние историки литературы если и упоминали Мелвилла, то лишь походя как третьеразрядного беллетриста давно отшумевшей эпохи.

В 20-е годы все переменялось. Начиная с первой биографии Мелвилла, написанной Р. Уивером (1921), «моряк и мистик», как его характеризовал пионер мелвил-

¹ Как установлено, среди анонимных рецензий на «Тайпи» одна принадлежит Уитмену, а другая — Готорну.

ловских штудий, стал возвращаться к новой жизни. Пропыленные фолианты были извлечены на свет, а вскоре их заменили серии комментированных современных публикаций. Книги о Мелвилле теперь появлялись едва ли не с той же периодичностью, что и переиздания его собственных книг.

И чуть ли не каждая работа заключала в себе мысль о драматизме и парадоксальности его судьбы. В самом деле, из всей блистательной плеяды американских романтиков он оказался, быть может, наиболее созвучным, наиболее важным для нашего времени, каким же образом его умудрились просмотреть тогдашние читатели и литераторы?

Впрочем, не все. И столетие назад было несколько людей, сознававших истинный масштаб Мелвилла как личности и как писателя. Прежде всего Готорн. Не напрасно Мелвилл восторгался им в известной статье о «Мхах старой усадьбы», а на титульном листе «Моби Дика» выразил «преклонение перед гением» своего соотечественника, которому он уже успел предречь будущее американского Шекспира. В Готорне он чувствовал устремление к тем же великим целям, которые вдохновляли и его самого.

А Готорн выделял его среди всех литературных современников. Уже после того, как нераспроданный тираж «Моби Дика» сгорел в 1853 г. на складе фирмы «Харпер и братья», и был встречен недоумением да насмешками «Пьер», и не нашел читателя «Израиль Поттер», Готорн занес в свой дневник под впечатлением от беседы с Мелвиллом: «Он обладает высокой и благородной душой и заслужил бессмертие больше, чем все мы».

Запись сделана в 1856 г. Направляясь в Палестину (паломничество даст ему материал для «Клареля»), Мелвилл навесил Готорна, служившего консулом в Ливерпуле. Они провели вместе целый день, бродя по безлюдному побережью за городом и беседуя о вере, о философии. Мелвилл признавался, что его религиозные убеждения непоследовательны, а жизнь в неверии для него мучительна. Готорна тревожили эти настроения. Однако он сумел понять как их неизбежность, так и грандиозность конфликтов, которые развертывались в сознании Мелвилла. «Удивительно, с каким упорством он по-прежнему, как и в дни нашего знакомства, а возможно, даже задолго до этого, пробивается через духовную пустынь, столь

же удручающую и монотонную, как песчаные холмы, на которых мы сидели»².

Готорну было дорого в Мелвилле неукротимое стремление проникнуть в законы мироздания и жизни, не доверяя никаким утешительным иллюзиям и не страшась тягот пути через «пустошь» американской современности к тем духовным вершинам, с которых ясно просматривается весь порядок вещей во вселенной и открывается конечное назначение человека. Для Мелвилла не существовало задач более простых, «локальных». Об этом он сказал еще в «Марди» (1849), вложив признание в уста философа Бабаланьи, самого ему близкого из персонажей этой аллегории: «Мне важна только сущность происходящего, только тайна, лежащая за зримой чертой <...> то, что скрывается за видимостью. Я хочу отыскать центр круга, я должен разгадать непостижимое».

Трудно было предположить, что подобные усилия встретят сочувственные отклики или хотя бы понимание среди деляческой суеи американского «позолоченного века». Обычно здесь видят истоки драмы, которую Мелвиллу выпало пережить в его последние десятилетия. Это типичная драма непризнанного художника, который раз за разом наталкивается на всеобщее глубокое равнодушие к своему творчеству.

Такова была общая судьба романтиков в новую историческую полосу вслед за Гражданской войной. Но конфликт Мелвилла со своей эпохой завязался гораздо раньше. Он определился в годы, когда романтическое движение в Америке переживало апогей. Он дал себя почувствовать во время «американского ренессанса», как назвал Ф. О. Маттисен поразительно богатое для литературы пятилетие (1851—1855), чьими памятниками остались «Алая буква», «Песнь о Гайавате», «Листья травы».

Этому времени принадлежит и «Моби Дик» (1851), однако он не вызвал ни восторгов влиятельнейшего Эмерсона, который с энтузиазмом приветствовал уйтменовский поэтический дебют, ни щедрых похвал отечественных и европейских рецензентов, превозносивших творение Лонгфелло. Высший творческий взлет Мелвилла означал и крушение его литературной репутации, достаточно высокой благодаря «Тайпи» и «Ому». И этот жестокий па-

² Цит. по кн.: *Braswell W. Melville's Religious Thought*. Durham, 1943, p. 3.

радокс навряд ли можно объяснить одними лишь причудливыми колебаниями критических мнений и вкусов публики.

Какая-то преграда стояла между Мелвиллом и его литературным окружением. С дистанции столетия нелегко обнаружить прочные нити, связывавшие Мелвилла с современной ему американской литературой, и установить органичность творческих исканий писателя для тогдашней духовной и художественной атмосферы. Однако у самого Мелвилла не было чувства общности со своими современниками; он ощущал не причастность, а отчужденность, они же, исключая Готорна, единодушно отплатили ему даже не полемикой, а просто отказом с ним считаться. Ведь после «Моби Дика» никто из видных литераторов той поры не отзывался о его новых книгах, не упомянул о Мелвилле ни в печатных выступлениях, ни в частной переписке. Кроме Готорна, лишь Джеймс Рассел Лоуэлл однажды вспомнил в письме о существовании Мелвилла, да еще Лонгфелло несколько раз называл его имя в своем дневнике.)

Похоже, Мелвилла молчаливо вытеснили из литературы задолго до того, как он сам смирился с участью неприметного служащего, который по вечерам сочиняет суховатые, тяжеловесные стихи и заботами преуспевающего родственника-мецената время от времени получает возможность их напечатать, пусть и не питая надежд, что кто-нибудь обратит внимание на его новую книгу.

Исследователи потратили немало сил, пытаясь разгадать причины этой странной изоляции Мелвилла от романтического литературного движения, которое — объективно — нашло в нем своего крупнейшего представителя. Искали объяснений в биографии Мелвилла. Некоторые обстоятельства давали повод для произвольных интерпретаций и попыток изобразить Мелвилла человеком, отмеченным чертами патологии: так, незадолго до смерти он уничтожил письма Готорна, позаботился о том, чтобы не сохранилось ни одной дневниковой записи, помимо путевых впечатлений во время двух европейских поездок, никогда не был откровенен в собственной переписке да и писал неохотно. Особое внимание уделили тому факту, что отец Мелвилла, разоренный неудачными деловыми предприятиями, перед смертью впал в безумие, вспомнили и о самоубийстве сына писателя, восемнадцатилетнего Малькольма.

В результате родилась легенда о непереносимо тяжелом характере Мелвилла и создавалась почва для фрейдистских истолкований как его книг, так и всей его необычной судьбы. Новейший биограф Мелвилла Э. Х. Миллер исходит из мысли, что мучительная смерть отца оказалась для юного Германа глубокой травмой, и последующие шесть-десять лет его жизни — это бесплодные стремления восстановить резко оборвавшуюся связь с отцом, без которого невозможен целостный космос. Произведения Мелвилла — от «Тайпи» до «Клареля» — прочитаны в работе Миллера под знаком потаенного искания «товарища», который заменил бы отца, и столь же грубо эротизированы житейские и литературные отношения писателя, прежде всего с Готорном. «Пьер», в котором характерная для литературы романтизма тема инцеста играет важную сюжетную роль, уже давно привлек самое пристальное внимание литературоведов-фрейдистов. Однако до Миллера подобный анализ еще не был настолько всеобъемлющим и настолько абсурдным в своих конечных выводах. Теперь же Мелвилл изображен прямым предшественником фрейдистских идей, к чему и сводится его значение для современности, а конфликт с американской литературной средой середины прошлого века получает объяснение как несоответствие эротических устремлений несчастного одиночки и общепринятых норм благопристойности³.

Почти за полвека до Миллера один из первооткрывателей Мелвилла Л. Мамфорд, тоже отдавший дань фрейдистским увлечениям, все же проявил гораздо больше проницательности, говоря о побуждениях, которые сделали неизбежным конечное одиночество выдающегося художника. И в книге Мамфорда, впервые напечатанной в 1929 г., немало было сказано о необщительности, замкнутости Мелвилла, будто бы с юности уверовавшего в свою роль пророка и с презрением отвергшего прозаизм текущей жизни. Но Мамфорд хотя бы не игнорирует социальной природы этого столкновения. Предпочитая бытие в мире воображения реальному американскому бытию своей эпохи, Мелвилл сознавал неотвратимость ожидавшего его одиночества, но другого выбора не было: слишком глубоко возмущали его меркантильные идеалы соотечественников и пошлость их повседневного сущест-

³ См.: Miller E. H. Melville: A Biography. N. Y., 1975.

вования. Он отважился на полный разрыв — как По, как Торо. Мамфорд видит здесь прообраз тех бунтов против бездуховной будничности, которые станут характерной чертой американской жизни в XIX в.

Другие романтики не дерзали бросать столь смелый вызов окружающему миру, и их биографии, житийские и литературные, складывались намного благополучнее. Вступали в дело те особенности романтического движения, которые оно приобрело в Америке, не знавшей ни своего Байрона, ни своего Гюго. Мятежный пафос европейских романтиков не находил отзвука за океаном: иной была общественная среда и иные задачи видела перед собой литература. По, Торо, Мелвилл выделялись на общем фоне, самих себя осознавая одиночками среди равнодушной толпы и особенно тяжело переживая характерную для романтического сознания коллизию непризнанного гения и бездуховной, конформистской массы.

Как пишет Мамфорд, американские декорации, в которых разыгрывалась эта драма, придали ей особую окраску — она приобретала непосредственную значимость для судеб всех трех ранних провозвестников разрыва с будничностью и прозаизмом своего мира. Отличительной чертой американцев уже и в ту пору был сухой рационализм, прагматичность мышления, восходящая к пуританскому миропониманию. «Все, что отклонялось от провинциальных понятий о высших ценностях жизни, считали безумием, — указывает Мамфорд. — „Отклонение“ Мелвилла состояло в его интеллектуальной глубине <...> Он не был бунтарем в прямом смысле слова; подобно Торо, он просто развивался не в том направлении, что окружающие, и уходил от своей среды, не забывая, впрочем, захватить с собой материал, который ему требовался»⁴.

Под «окружающими» здесь имеется в виду и литературная Америка той эпохи, и суть конфликта получает у Мамфорда объяснение как несовместимость творческих позиций Мелвилла и его современников: Мелвилл «отклонялся» прежде всего в своем понимании писательского призвания. Конечно, это слишком ненадежный фундамент для возведения на подобной основе здания некоей «мятежной» романтической школы. «Гражданское

⁴ *Mumford L. Herman Melville: A Study of his Life and Vision. N. Y., 1962, p. 69.*

пеповиповение» Торо и интеллектуальные искания Мелвилла имели разные духовные истоки, не говоря уже о позиции чужака, «аутсайдера», которая и впрямь делает По прямым предшественником будущих художников-бунтарей на Западе — от французских «проклятых поэтов» конца прошлого века до американских битников середины нашего столетия.

Реальная история литературы не подтвердила идеи Мамфорда⁵. Впрочем, и конкретный разбор мелвилловских произведений в его книге, по сей день остающейся одной из наиболее значительных в огромной критической литературе о писателе, показал, что причины размолвки Мелвилла со своей эпохой лежали гораздо глубже. Они были сопряжены с мироощущением Мелвилла, и с его проблематикой, и с его художественным видением. Мамфорд первым высказал предположение, сегодня представляющееся бесспорным: хотя в творчестве Мелвилла американский романтизм достиг вершины, творец «Моби Дика» далеко отступал от основных путей, по которым двигалась в Америке романтическая литература, и намного опередил свое время — и как мыслитель, и как художник. Поэтому непонимание и изоляция закономерно оказались его уделом.

Вопрос заключался в том, какие стороны мелвилловского наследия приобрели для нашего столетия особое значение и актуальность, хотя в эпоху самого Мелвилла они-то и порождали представление о второстепенности, архаичности, провинциальности его творчества. Книга Мамфорда появилась на заре возрождения интереса к Мелвиллу, когда еще не прояснилась та роль, которую забытому при жизни писателю было суждено сыграть для литературы XX в. Пятьдесят лет спустя присутствие Мелвилла в современных художественных исканиях ощущается гораздо отчетливее. И тем не менее в таком аспекте его творчество пока не рассматривалось.

Другое дело, что не раз предпринимались попытки резко осовременить Мелвилла, представив его предтечей некоторых философско-художественных концепций, лежа-

⁵ Целым рядом исследователей доказано, что Мелвилл вовсе не был «посторонним» в американской литературной жизни своего времени. В частности, его роль одного из лидеров «Молодой Америки», как и активная его полемика с трансцендентализмом, раскрыты в кн.: Ковалев Ю. В. Герман Мелвилл и американский романтизм. Л., 1972.

щих в фундаменте модернизма. Начало было положено еще Д. Г. Лоуренсом, чей авторитет во многом способствовал стремительному вторжению фрейдистских идей в область литературоведения, как и собственно литературы. Книга Э. Миллера, появившаяся ровно через полвека после известного сборника статей Лоуренса об американских классиках, в сущности, представляет собой лишь слегка подновленный вариант того психоаналитического прочтения, которое стало своего рода нормой в исследованиях о Мелвилле. У него обнаруживали зачатки модернистского восприятия жизни, основывающегося на представлениях об ущербности человеческой природы и конечной обреченности всех усилий изменить мир. Американская критическая литература о Мелвилле изобилует сопоставлениями его опыта с характерными чертами творчества едва ли не всех крупнейших художников модернизма.

Как правило, антиисторичность таких сопоставлений очевидна, но их нельзя назвать сугубо произвольными. Известно, сколь многим обязан модернизм романтическому искусству, от которого он унаследовал и некоторые свои исходные положения. Речь идет, во-первых, об идее расщепленности сознания, по-разному, но настойчиво выраженной множеством романтиков — от Гофмана до По. И, во-вторых, о том «катастрофическом» переживании действительности, которое окрасило произведения романтиков, осветило впервые им открывшуюся и глубоко тревожившую их драму отчужденности, насильственного выравнивания человеческих индивидуальностей в буржуазном мире, подавляющем устремления личности к свободному развитию своих духовных сил.

Органически входя в ту картину мира, которую создавали романтики, оба эти мотива с необычайной глубиной воплотились в книгах Мелвилла — отчасти в «Моби Дике», а особенно в «Пьере», «Писце Бартлби», «Бенито Серено». Так его творчество приобрело значение одного из центральных звеньев, когда более или менее четко стала обозначаться линия литературной преемственности от XIX к XX в.

Но, хотя отдельные коллизии, волновавшие писателя, и в самом деле заняли центральное место в модернистской литературе нашего столетия, настойчивые попытки истолковать наследие Мелвилла в качестве ее предвестия оказывались бесплодными, потому что остаются прин-

ципальные различия в истолковании таких коллизий: «темная половина вселенной», никогда не исчезающая из поля зрения творца «Моби Дика», никогда и не заслоняла другой ее стороны, как на каждом шагу происходит в модернистском творчестве. В модернизме распалась связь трагического мироощущения и героического идеала, которая определяет весь строй художественного универсума Мелвилла, как раз в этом смысле и представляющего законченным, бесспорным явлением литературы романтизма. И как только трагическое обособилось, замкнулось в самом себе, приобрело видимость феномена, не обладающего объективной причинностью и соотносительностью с другими аспектами бытия, — а именно указанный процесс можно наблюдать «по нарастающей» в искусстве модернизма на протяжении всего XX в., — исчезла и общность, о которой говорили и Л. Мамфорд и другие исследователи 20-х годов, устанавливая актуальность Мелвилла для духовных и творческих исканий модернистской литературы того времени.

Уже начиная с Харта Крейна, непосредственно обратившегося к мелвилловским образам в грандиозной по масштабам замысла лиро-эпической поэме «Мост» (1930), из опыта Мелвилла черпали прежде всего художники, преодолевшие модернизм. Мелвилл помогал освободиться от подобных влияний: так было и с Хартом Крейном, и с Чарльзом Олсоном, и с Робертом Лоуэллом — речь идет лишь о тех, кто непосредственно обращался в своем творчестве к образам Мелвилла или к его творческой и человеческой судьбе. И каждый раз обращение к Мелвиллу помогало таким писателям в трудном движении от «горизонта одного» к большим социальным и нравственным вопросам эпохи, к постижению законов истории и коренных специфических черт современного бытия всего американского макрокосма.

Для литературы XX в. Мелвилл оказался исключительно актуальным художником прежде всего оттого, что и философское содержание открытых им конфликтов, и новаторское качество его поэтики приобрели в наш век непреходящее значение. Была особая причина, объясняющая пристальный интерес к Мелвиллу со стороны приверженцев модернизма, на нее указал Ф. О. Маттисен: «Созданные Мелвиллом трагедии в большей степени касаются проблем метафизических и духовных, чем эконо-

мических и социальных»⁶. Работа Маттисена «Американский ренессанс» (1941) сыграла выдающуюся роль в освоенный наследия романтиков, включая и Мелвилла, но и в ней дала себя почувствовать известная умозрительность подхода. Хотя ко времени ее появления уже было ясно, насколько прочными нитями связано мелвилловское творчество с живой американской реальностью середины прошлого века, даже для Маттисена, опровергнувшего многие формалистические интерпретации своих предшественников, все же решающее значение имел общий, отвлеченный смысл основных категорий мышления Мелвилла. Рассматривая «Моби Дика» как «трагедию мстителя», поднимающую одну из «вечных» тем искусства, за каждым мелвилловским образом прослеживая символический смысл, а за каждой мыслью — отголоски философских и теологических споров, восходящих еще ко временам Платона, Маттисен невольно помогал укрепиться мнению о Мелвилле как писателе, далеком от злобы дня, чуждом своей эпохе.

Когда Мелвиллу отводили роль одного из провозвестников модернистского искусства, среди аргументов был и этот: социальные конфликты Америки его эпохи будто бы не интересовали писателя, неизменно остававшегося в сфере чисто духовных проблем и исканий, которая первостепенно важна и для современной модернистской литературы, не дорожащей объемом и пластикой картины: в ней всегда ослаблен, отодвинут на периферию или намеренно деформирован конкретный облик изображаемой действительности. Решительно воспротивился подобным оценкам Хемингуэй, один из писателей XX в., для которых были особенно существенны мелвилловские уроки мастерства. В «Зеленых холмах Африки» имя Мелвилла возникает среди первых, как только разговор между повествователем и его знакомым немцем касается американской литературы прошлого и настоящего. Та «метафизика» Мелвилла, которую считали его высочайшим завоеванием, для Хемингуэя — как раз органическая слабость, мешающая проявиться лучшим сторонам мелвилловского художественного видения. «Были у нас и риторические авторы, которым посчастливилось найти в биографиях других людей или во время путешествий кое-какие сведения о вещах, о настоящих вещах, о ки-

⁶ Маттисен Ф. О. Ответственность критики. М., 1972, с. 102

тах, например, но все это вязнет в риторике, точно изюм в плум-пудинге. Бывает, что их находки существуют сами по себе, без пудинга, тогда получается хорошая книга. Таков Мелвилл. Но те, кто восхваляет Мелвилла, любят в нем риторику, а она у него играет второстепенную роль. Такие почитатели приписывают его книге мистичность, которой там совсем нет»⁷.

Хемингуэй противопоставлял Мелвилла современникам, «обладателям крохотной, засушенной, безупречной мудрости унитариев» — Эмерсону, Готорну. Ясно, насколько он был несправедлив, оценивая творчество писателей, полностью для него неприемлемых. Впрочем, и о Мелвилле он судил не более объективно, чем Толстой о Шекспире. Художественный мир «Моби Дика» точно так же невозможно себе представить без того, что он именует «риторикой», как и без поэтики «настоящих вещей», отвечавшей творческим интересам Хемингуэя.

Однако он проникательно уловил одну из важнейших особенностей Мелвилла как писателя и как мыслителя. Романтическое двоемирие является фундаментальным свойством мелвилловской прозы: реальное бытие у Мелвилла, как и у других романтиков, выступает подчиненным самоценному бытию личности, обитающей в ином, субъективном мире, как бы тяжело такая личность ни переживала свой неизбежный конфликт с окружающей жизнью. Однако о Мелвилле никак нельзя сказать, что реальное у него — лишь производное от идеального и не обладает собственной высокой ценностью в структуре произведения. Быть может, конфликт Мелвилла с современной ему американской литературой определялся прежде всего тем, что философские вопросы бытия и отвлеченные категории этики, неизменно представлявшие для него, как для каждого романтика, главный интерес в литературе, не отодвигали на задний план конкретику изображаемой среды, а постоянное в его книгах испытание умозрительной концепции реальным положением вещей раз за разом побуждало писателя изменять саму концепцию, вступая в спор с характерными для романтиков понятиями о природе, обществе, человеке.

То, что Хемингуэй называет «пзюмом в плум-пудинге», как раз и явилось объективной корректировкой отвлеченных категорий «настоящими вещами», что состав-

⁷ Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1968, т. 2, с. 304.

ляет самую примечательную черту художественного мышления и поэтики Мелвилла. Пластичность созданных им картин — и не только экзотической среды, как в полинезийских новеллах, или жизни на корабле, как в «Белом бушлате», «Редберне», «Моби Дике», но, к примеру, и прозаичной повседневности тогдашнего Нью-Йорка, как в «Писце Бартлби», — была достигнута средствами романтической типизации и неизменно таила в себе элемент «мистичности», не случайно раздражавшей реалиста Хемингуэя. И все же это пристальное внимание к «настоящим вещам» прежде всего и выделило Мелвилла среди его литературных современников, порождая особого рода синтетизм видения, оставшийся уникальным явлением в романтической американской литературе.

XX век вернется к поискам такого синтетизма, объединяющего философскую обобщенность идеи, необходимую условность художественного построения и вместе с тем документальную точность, вещность, пластику изображаемой картины жизни. И хотя теперь синтетизм будет осуществлен иными средствами, опыт Мелвилла приобретет повышенную актуальность как непосредственное предвосхищение современных тенденций в искусстве романа.

Н. Арвин, глубоко исследовавший эту проблему, справедливо отметил, что важнейшим для Мелвилла «были поиски такого прозаического стиля, который характерен особого рода динамическим равновесием между фактом и формой, концепцией и символикой, общим и частным <...> Мелвилла не могли удовлетворить как трансцендентальная аллегория, обычная у тогдашних романтиков, так и предшествовавший ей сатирический бурлеск Рабле и Свифта»⁸. Арвин выпускает из виду жанровые особенности просветительского романа, неизменно интересовавшего Мелвилла, а также огромную литературу путевых записок, морских дневников и беллетризированных географических описаний, сыгравшую исключительно важную роль в его творческом формировании. Однако в конечном итоге существенны не источники, а результаты. Мелвилл разработал особую художественную систему, о которой в письме к Готорну он говорил как о «костяке из действительных фактов», мыслью и воображением

⁸ *Arvin N. Herman Melville: A Critical Biography*. N. Y., 1957, p. 100.

писателя обретающих «плоть, нервы и красоту»⁹. И поскольку «костяком» являлись факты, иной, по сравнению даже с Готорном, оказалась и «плоть» мелвилловской прозы, резко своеобразными — на современном Мелвиллу фоне — выглядели его концепции красоты, этики, общественной жизни.

Они не были ни признаны, ни даже приняты во внимание кормчими интеллектуальной жизни Америки тех лет. Мелвилла ожидало равнодушие. Он рано это понял и был готов принять свою судьбу. Еще в 1849 г. он писал Лемюэлю Шоу, что его «единственное желание — создавать книги, обреченные на провал у публики»¹⁰. Здесь не только свидетельство понимания своего будущего и примирения с ним, но и литературная позиция, творческий принцип.

Когда в 20-е годы Мелвилла открыли заново, выяснилось, что без него невозможно представить себе литературу американского романтизма, хотя его книги резко расходятся с художественными канонами той эпохи и предвещают направление поисков реалистического романа XX в.

2

Сегодня никому не придет в голову оспаривать выдающееся значение мелвилловского художественного наследия, как и специфичность его видения, миропонимания и поэтики. Споры теперь идут о том, какое из его произведений считать решающим в процессе, который Мамфорд назвал «отклонением» Мелвилла от своей эпохи и ее литературной жизни.

Обычно рубежом признается «Моби Дик». Раннее творчество Мелвилла рассматривают по преимуществу как явление, остающееся в основном русле литературного развития 40-х годов прошлого столетия. Иногда исключение делается для «Марди» (1849), где в зародыше содержатся некоторые идеи, впоследствии широко отразившиеся в прославленной книге о Ките.

«Моби Дик», разумеется, вершина Мелвилла. Однако пути к ней писатель начал прокладывать буквально с первых же написанных им страниц. Первый период твор-

⁹ The Letters of Herman Melville. New Haven, 1960, p. 157.

¹⁰ Ibid., p. 92.

чества Мелвилла — это путь к синтетизму, к «двойному зрению», как нередко называют критики основную черту его повествования, сочетающего пафос осмысления мира в обобщенных образах-символах, которые впрямую выводят к понятиям романтической философии бытия, и установку на подлинность, фактическую достоверность описываемых событий. Речь, в сущности, идет о совмещении в границах рассказа двух типов образного мышления: один из них — движение от идеи к частным ее подтверждениям, другой — движение от конкретного к общей мысли¹¹. Достигнутый в «Моби Дике» синтез создал художественную символику, по своему типу оставшуюся уникальным достоянием Мелвилла в романтической литературе США. Ранние произведения были опытами и поисками в направлении такого синтеза, еще не до конца осознанного Мелвиллом как главная задача творчества.

Однако важен сам характер его творческих устремлений, ясно говорящий о неудовлетворенности Мелвилла господствовавшим в его эпоху принципом романтического двоемирия, которое — при всех различиях между крупнейшими американскими писателями того времени — создавало в литературе разрыв между идеальным и действительным, так что субъективный мир героя, мир желаемого, оттеснял на периферию произведений истинный мир. Синтетизм Мелвилла был попыткой преодоления этого разрыва, при котором «романтический характер в процессе своего самоосознания мог отстранять как несущественное, эмпирически ничтожное все то, что не укладывалось в задуманную, возвышенную формулу»¹². Не отступая от самой идеи двоемирия — как для каждого романтика, для Мелвилла она органично выражала глубину конфликта художника и неприемлемой действительности «железного века», — писатель, однако, уже в «Тайпи», «Ому» и «Белом бушлате» подчеркнуто внимателен именно к тому «эмпирически ничтожному», что у других американских романтиков приглушено или вовсе устранено ввиду несоответствия «возвышенной формуле».

¹¹ На большом материале, затрагивающем и романтическую литературу, эта проблема исследована в кн.: Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977.

¹² Гинзбург Л. Я. Указ. соч., с. 68.

Такое внимание, конечно, свидетельствует о специфике миропонимания Мелвилла, определившего и его взгляды на литературу. Даже первые его произведения не укладываются в знаменитое определение романтического художественного гения, содержащееся в предисловии к «Лирическим балладам» Кольриджа и Вордсворта: «Поэзия — это самое интенсивное, веселое и философское произведение человеческого искусства, произведение наиболее всеобъемлющее и абстрактное»¹³. Для Мелвилла «всеобъемлющее» должно быть вместе с тем и конкретным. Подобная перестановка акцентов не может не сказаться и на характере истолкования «всеобъемлющего». В «Марди», аллегорическом романе, построенном в строго традиционной для романтической прозы системе художественных координат и полностью подчиненном «формуле», которая вытесняет «эмпирику», вместе с тем обнаружилось очень серьезное расхождение Мелвилла с доминирующими философскими и этическими концепциями эпохи. Опыт, накопленный в полинезийских повестях с их сильным элементом фактографичности, не мог не сказаться и в произведении, замкнутом областью абстрактных идей, и он сказался уточнением самих идей, полемикой с их принятой формулировкой.

Основным объектом полемики оказался Эмерсон и его философия трансцендентализма.

Известно признание Мелвилла, что непосредственно со взглядами Эмерсона он познакомился лишь в 1849 г., уже закончив «Марди». Однако из этого обстоятельства вовсе не следует, что прежде Мелвиллу оставались неизвестными важнейшие положения конкордского мыслителя и его едипомышленников. Ко времени писательского дебюта Мелвилла эти положения приобрели настолько широкую популярность, что едва ли начинающий прозаик мог оставаться в полном неведении относительно доктрины, во многом определявшей интеллектуальную жизнь Америки 40-х годов¹⁴. Во всяком случае, не может не обратить на себя внимание явная общность многих мыслей, высказанных в «Тайпи» и «Ому», и важнейших идей Эмерсона, как и засвидетельствованный литературной летописью интерес к первым произведениям

¹³ Цит. по кн.: Проблемы романтизма. М., 1971, вып. 2, с. 143.

¹⁴ Того же мнения придерживается Ю. В. Ковалев (см.: Указ. соч., с. 43).

Мелвилла со стороны таких эмерсоновских учеников, как Маргарет Фуллер и Джордж Рипли.

Ю. В. Ковалев пишет о «внутренней связи между многими страницами „Тайпи“ и дневниками Эмерсона. Порой возникает даже ощущение, что отдельные сцены и авторские отступления в повествовании Мелвилла представляют собой художественную иллюстрацию к дневниковым записям знаменитого трансценденталиста»¹⁵. Связь не подлежит сомнению, как не подлежит сомнению и воздействие философии Эмерсона в целом — пусть косвенно — на формирующееся миропонимание Мелвилла. Однако с самого начала существовали и значительные расхождения, открыто выраженные лишь в «Моби Дике», уже после непосредственных впечатлений от лекций и эссе Эмерсона, по наметившиеся еще в полинезийских повестях. Это были расхождения не столько с Эмерсоном, сколько с романтической идеологией, которая заявила о себе в трансцендентализме.

Центральная проблема «Тайпи» — осуществимость руссоистского идеала. Наследие Руссо сыграло исключительную роль и для всего романтического движения, затрагивая, в частности, идеологию американского романтизма, идеи трансценденталистов. Казалось, где как не в Америке, когда-то давшей приют бегущим от цивилизации героям Шатобриана, должны были осуществиться мечты о «естественном» человеке и получить подтверждение мысль, высказанная пламенным руссоистом Бернарденом де Сен-Пьером в «Поле и Виржинии»: «Счастье наше заключается в жизни, согласной с природой и добродетелью». И, подобно чувствительным героям Бернардена, которые над своими хижинами, построенными на Маврикии, вырезали как девиз вергилиеву строку «Здесь совесть чиста, и жизнь здесь не знает обмана», **Г**рани американские романтики — Ирвинг, Купер — были убеждены в том, что приблизившись к природе, став «естественным», человек обретет «среди суровых этих скал изобилие, благодать, чистые, простые и вновь и вновь возрождающиеся наслаждения», в избытке изведанные Полем и Виржинией, когда они решились покинуть «цивилизацию».

Драматизм судьбы куперовского Кожаного Чулка, кажется, должен был бы поумерить эти восторженные

¹⁵ Ковалев Ю. В. Указ. соч., с. 41.

ожидания: Купер осознал иллюзорность своих надежд, и «Прерия», самая грустная из его книг, сказала об этом с горькой прямоотой. Однако ничуть не поколебалось выраженное устами Маргарет Фуллер убеждение, что в «Новой Элоизе» и «Исповеди» заключается «глубокая правда о человеческой природе. Никто не дал так много для духовной жизни нашего времени, как Руссо,— писала Фуллер.— <...> По-настоящему мыслящий человек не может не смотреть на многое его глазами»¹⁶.

Несомненно, для Фуллер, как и для Торо, значение Руссо далеко не сводится к тому, что он выступил апостолом «естественной религии» и противопоставил свободные проявления человеческого чувства рассудочности просветительских героев. Как и Байрон или Гюго, трансценденталисты — особенно те, кто, подобно Торо, был гораздо радикальнее в своих убеждениях, чем Эмерсон, — воспринимали Руссо прежде всего как провозвестника идей 1789 г., не забывая, что некоторые его мысли дословно совпадали с формулами Декларации независимости Джефферсона. «Общественный договор» имел для них значение, по крайней мере, не меньшее, чем «Эмиль», а «естественный» человек понимался не просто как беглец от цивилизации, но прежде всего как интеллектуально сильная личность, которая способна противопоставить убожеству торгашеской морали богатство своего духовного мира и отвергнуть практицистское, ханжеское понимание жизни, чтобы жить по законам своего разума.

В этом смысле последователем Руссо был и автобиографический герой полинезийских повестей Мелвилла — бунтарь, предпочитающий жизнь среди «варваров» общественному порядку и нравственному кредо, которые утвердились в буржуазной Америке. Но идеи Руссо оказались философским обоснованием и совершенно другой романтической школы, выхолостившей из его писаний яacobинский дух, сводя все дело к чувствительности, мечтательности, культу беспримесно «благостной» природы и настроениям бегства от пороков современного общества в экзотические края, населенные благородными дикарями, словно бы свободное и гармоничное развитие человеческой личности было осуществимо лишь вне сферы «порочной» европейской действительности. Всего отчет-

¹⁶ Цит. по кн.: *Паррингтон В. Л.* Основные течения американской мысли. М., 1962, т. 2, с. 505.

ливее выраженное Бернарденом подобное толкование Руссо широко отозвалось в романтической литературе от Шатобриана и Сенанкура до Марлинского. Философия Эмерсона обнаружила объективную близость именно к «чувствительному» руссоизму. Пожалуй, нигде больше в американской литературе не заявил о себе столь песоченно разрыв между идеальным и действительным, как в трактатах и эссе Эмерсона, и желаемое нигде так сильно не потеснило сущее, как в «Природе» (1836), от первой и до последней страницы представляющей собою размышление не столько о том, что есть, сколько о том, что должно быть.

Эмерсон оказался наиболее доверчивым к утопии руссоистского типа, как бы специфично — по сравнению с женовским философом — он ни воспринимал сам феномен Природы. Мелвилл выступил первым серьезным критиком этой утопии. Он поставил под сомнение реальность бегства в природу как пути восстановления гармонии и целостности: при всем восхищении общественным строем и этическими понятиями тайпи герой бежал из их долины, проведя там всего несколько месяцев (сам Мелвилл прожил среди туземцев только три недели). Как повествователь он ввел в свой рассказ «эмпирику» и фактографию, наметив звенья сближения идеала и реальности.

Отсюда своеобразное звучание «Тайпи». Н. Арвин, признавая «Тайпи» прежде всего произведением о «глубокой дисгармоничности» цивилизации, в которой господствует «грубость морали и социальное неравноправие», даже не считает романтическим самообманом выразившееся в первой повести Мелвилла «стремление тонко чувствующей души найти для себя приют, укрывшись среди более счастливых народов или в архаичной культуре». Для критика — это достоверное отражение тогдашних побудительных мотивов общественного сознания. «Тайпи» истолковывается как книга, в которой господствует «принцип реальности»: здравый смысл побудил героя к бегству, и он «не позволил безраздельно отдаться тому привлекательному, что таит в себе первобытная жизнь»¹⁷.

По верному замечанию Ю. В. Ковалева, «Мелвилл создавал картину жизни полинезийских дикарей для сравнения с цивилизацией, а отнюдь не для того, чтобы предложить человечеству путь перестройки социального

¹⁷ Arvin N. Op. cit., s. 54—55, 58.

бытия»¹⁸. Уже здесь проявилось сдержанное отношение Мелвилла к руссоизму, нашедшему своих приверженцев в лице Ирвинга — автора «Рип Ван Винкля» или Купера — автора «Последнего из могикиан». Строй жизни туземцев для Мелвилла не некий безусловный идеал, а только материал для сравнения с нормами цивилизации, раз за разом проигрывающими на таком фоне. Тема столкновения цивилизации и «дикости» решается в двух аспектах, далеко не совпадающих по своему объективному смыслу. Когда Мелвилл сравнивает эти два типа общественного устройства, «дикость» нередко оказывается им идеализирована, чтобы резче оттенить пороки цивилизации. Однако судьба повествователя, очутившегося в этом патриархальном мире, показана без иллюзий, традиционных для романтической утопии, в которой ничто не препятствует герою пережить безоблачное счастье, едва он попадет в светлый мир торжествующих добрых начал жизни. Среди неиспорченных цивилизацией людей герою нет места — не оттого, что он слишком «порочен», а оттого, что слишком велики, практически непреодолимы различия между мелвилловскими беглецами и приютившими их аборигенами Маркизских островов.

Утопия, созданная в «Тайпи», тут же и развенчана мыслью о ее невозможности для человека, воспитанного цивилизацией, как бы искренне ни стремился он освободиться от ее «безграничной тирании» и начать жить на совершенно новых, «естественных» основаниях.

Так уже в «Тайпи» завязывается полемика Мелвилла с некоторыми широко распространенными убеждениями своей эпохи. «Корректив реальности» (Арвин) уже здесь дает себя почувствовать, предвещая будущие тяжелые конфликты, которые воплотятся в произведениях Мелвилла, — характерные конфликты романтического сознания, оказывающегося не в ладу с объективным порядком вещей в мире и с движением времени.

Первой же книгой Мелвилл заявил о себе как романтик. «Тайпи» не только затрагивает одну из центральных тем романтического искусства — столкновение цивилизации и естественности, но и следует отличающей романтизм установке на исключительное, необыденное как единственно достоверное — это был закон романтической типизации. Подчеркнутая экзотичность материала, на-

¹⁸ Ковалев Ю. В. Указ. соч., с. 31.

стойчиво повторяющийся мотив необычности происходящего, мучительная для героя тайна — действительно ли он попал к каннибалам? — и щедрый «местный колорит» — все это обычные атрибуты романтического повествования. История бегства с судна двух матросов от жестокостей, сделавшихся для них непереносимыми, была для того времени достаточно заурядной: Мелвилл, как известно, рассказал в «Тайпи» эпизод из собственной биографии. Но под пером писателя она приобрела характер романтической повести о необычайном и наполнилась отголосками мотивов, широко распространенных в литературе романтизма.

Всего ощутимее объективное созвучие «Тайпи» байроновскому «Острову». Байрон воспел в поэме «век золотой, что золота не знает» и показал, как цивилизация, насильственно ворвавшись в этот идиллический уголок, разрушила «гармонию веков». И у Мелвилла герой попадает в «золотой век» естественной жизни после страданий и несправедливостей, пережитых на корабле «Долли», с радостью открывая для себя цветущую долину, где живут люди, не ведающие эгоизма и злобы, — «благородная эпикурейская колония»: ни войн, ни нищеты, ни стихийных бедствий. Лишь появляющиеся на горизонте очертания «большого каное» непрощенных цивилизаторов — знак беды, какой вообще не ведают туземцы. «Большое каное» — это разоренные, сожженные деревни, разрушенное доверие к миру и к ближнему. «Как часто слово „дикари“ прилагается совсем не к тем, кто его заслуживает».

Мелвилл адресовал свои упреки главным образом не американским, а французским колонизаторам. Он был еще полон надежд на великую будущность Америки. Даже в «Белом бушлате», содержащем для того времени неслыханно резкие социальные обличения, говорится, что американцы — «пионеры мира, авангард, высланный вперед, чтобы через чащи неизведанного проложить дорогу к новому бытию» и что миссия свыше предназначена заокеанской республике, от которой «человечество ждет великих свершений».

Однако объективно под цивилизацией, изображенной в «Тайпи» как царство нищеты, отчаяния и насилия, имелась в виду и американская цивилизация. А созданные Мелвиллом тягостные картины деятельности чужестранцев на полинезийских островах остаются одним из

самых ранних и самых гневных антиколониальных выступлений в мировой литературе.

У Байрона, как у большинства других восприимчивых идей Руссо, утопия оказалась разрушенной под ударами колонизаторов. Мелвилл мог пойти в своей утопической повести по тому же пути. Но он избрал нетрадиционное решение. Перебирая в памяти впечатления тех дней, что он прожил среди тайпи, вспоминая «многочисленные доказательства их доброты и уважения», повествователь, однако, заключит: «Все же в долине я был пленником» — самые мрачные предчувствия не оставляли его, и «глубокая меланхолия» оказалась постоянной спутницей идиллии. Признание, которым много сказано: утопия невозможна не оттого лишь, что грядущая цивилизация рано или поздно положит ей конец, а и оттого, что уже сегодня возникающий барьер оказывается для рассказчика непреодолимым; барьер между человеком и природой, «искушенностью» и «естественностью» или, пользуясь образами Блейка, между «познанием» и «неведением». Для Эмерсона барьер не существовал: он призывал доверчиво «отдаться природе», сбросив с себя груз прожитых лет и снова став ребенком¹⁹.

Через все творчество Мелвилла пройдут размышления над этим тезисом из «Природы». Даже в «Билли Бадде» (1891), законченном за полгода до смерти, Мелвилл вернется к коллизии «простого сердца» и «безнравственности от природы», как бы замкнув цепочку долгих, напряженных исканий истинной правды о природе и о человеке. У самого истока исканий стоит «Тайпи».

В первой же мелвилловской книге сквозит недоверие к романтической философии, которая устами Эмерсона провозгласила, что «природа протягивает руки» человеку и обнимает его, «лишь бы его мысли были не менее величественны»²⁰, а человеку необходимо только доверять природе и голосу своего сердца, чтобы восторжествовали разум и справедливость. В дальнейшем это недоверие усиливалось, и в «Моби Дике» разгорелся открытый спор.

Исследователи по-разному объясняют его причины. Так, Н. Арвин делает упор на полученном Мелвиллом кальвинистском воспитании, рано привившем будущему

¹⁹ См.: Эмерсон Р. У. Природа.— В кн.: Эстетика американского романтизма. М., 1977, с. 178, 181.

²⁰ Там же, с. 188.

писателю мысль о греховности человеческой природы. М. Бауэн говорит о «чувстве изолированности, боли и одиночества», которое писатель «считал важнейшим во всем человеческом опыте», о романтическом дуализме разума и сердца, у Мелвилла осложнявшемся «борьбой богоподобных и низменных начал в самой душе индивида»²¹. Оба литературоведа сближают Мелвилла с Готорном, указывая, что разочарование в трансцендентализме, недвусмысленно выраженное в готорновском «Романе о Блайтдейле», еще больше укрепило органическую связь, без которой были бы невозможны ни мелвилловская статья о «Мхах старой усадьбы», ни посвящение «Моби Дика».

Несомненно, Готорн являлся для Мелвилла самым родственным по духу писателем среди всех современников. Неудачный опыт участия в «Брук-Фарм», наложивший отпечаток на последующее творчество Готорна, не мог не создать еще большей общности между двумя выдающимися художниками: каждый своим путем пришел к отказу от тех принципов, которыми руководствовались трансценденталисты, уповая на совершенствование человека, на целительное повседневное общение с природой и на ассоциацию, построенную по законам, сформулированным Фурье. Готорн, пережив увлечение этими экспериментами, в дальнейшем был еще последовательнее в их критике, чем Мелвилл. Мелвилл же, оставшийся в стороне и не принимавший социальное учение А. Брисбейна и других американских фурьеристов, тем не менее в целом признавал исходный принцип философии Фурье, как известно, послужившей и одним из важнейших питательных источников трансцендентализма: идею мирового единства, где вселенная выступает подобием бога, а человек — подобием вселенной. Не в последнюю очередь воздействием этой концепции, совершенно очевидным, например, в «Марди», объяснялись признания Мелвилла, что он не находит достаточной опоры для ортодоксально религиозного чувства, и настроения, насторожившие Готорна в их последнюю встречу.

Здесь и пролегал основной рубеж их разногласий. Главный, но не единственный. Вспомним: от трансцендентализма как программы социального обновления Мел-

²¹ Bowen M. The Long Encounter: Self and Experience in the Writings of Herman Melville. Chicago, 1960, p. 16, 23.

вилл отказался, не испытав практически, что собою представляет фаланстер. Его позиция относительно главного течения в тогдашней интеллектуальной жизни США определилась раньше, чем у Готорна. Видимо, решающую роль сыграл тот богатый запас впечатлений, с которым Мелвилл возвратился из своих долголетних плаваний на торговых, китобойных и военных кораблях. Он был одним из немногих художников своей эпохи, чье формирование протекало в самой гуще реального, грубо прозаического американского бытия. И это не могло не сказаться на его книгах.

О «Тайпи» сам он отозвался в письме к издателю Дж. Меррею скромно: «Я убежден, что интерес книги почти полностью заключается во внутренних достоинствах самого рассказа,— все остальное, как бы оно само по себе ни было интересно, только мешает ему»²². Мелвилл имел в виду интригующий сюжет, но в перспективе времени «достоинство рассказа» видится в другом — в его фактологической основе, ясно просматривающейся и под теми «наслоениями» философского и моралистического характера, которые, как опасался автор, оттолкнут от его книги читательскую аудиторию. На сей раз опасения оказались напрасными. Повесть имела успех — во многом потому, что Мелвилл умело сочетал документальный по сути рассказ о себе и обширные публицистические отступления, которые вызывают прямые аналогии с прозой Эмерсона и по своему содержанию, и по стилистике.

Однако область идеального уже подвергнута проверке действительностью — начинает складываться синтетизм повествования, воплощающий в себе миропонимание и позицию Мелвилла. Первые читатели «Тайпи» могли воспринять книгу как типичный приключенческий рассказ, в котором правда перемешана с вымыслом. В наше время Ч. Андерсон, проделавший огромную работу по изучению биографии молодого Мелвилла, доказал, что в «Тайпи» и «Ому» преобладает строгая фактология. Обследовав обширную дневниковую литературу, Ч. Андерсон показывает, что Мелвилл в своих описаниях не отступает от реального положения на Маркизских островах и повсюду в Полинезии. Так, о пагубных последствиях деятельности миссионеров еще в 1830 г. писал капт-

²² The Letters of Herman Melville, p. 39.

тан военного корабля «Венсен» Финч, ту же мысль высказывал в 1846 г. Р. Браун в записках о китобойном промысле, с которыми Мелвилл был хорошо знаком, а о радушии тайпи и о красоте их долины с восторгом отзывались французские военные моряки К. Демулен и Ш. Детра (1843), а затем М. Радиге (1859). Возможно, что Мелвилл опирался на двухтомное описание плавания «Венсена», выпущенное в 1831 г. Ч. Стюартом, а также на дневник капитана Дж. Портера, плававшего на «Эссексе» в Полинезию и описавшего это путешествие в 1815 г.²³

В данном случае важна не только достоверность созданных Мелвиллом картин, но и его стремление следовать повествовательным канонам литературы дневников, путешествий, географических записок — документальной литературы того времени. Установка на подлинность, пусть даже она далеко не обязательно совпадает с фактической точностью, приводит к особой образной структуре, в которой доминирует конкретное и реальное. В результате не только изменяется форма художественного обобщения, но и возникает поле непрерывного взаимодействия умозрительной идеи с неподдельной действительностью. Это для Мелвилла было первостепенно важно: подобное взаимодействие служит его рано осознанной задаче испытания реальностью нередко увлекавших его духовных тенденций, которые приобрели широкое распространение в сознании американского общества.

Романтическое двоемирие уже подорвано изнутри признанием реальных сторон жизни и вниманием к ним. Свидетельством служат и «Ому», и в особенности «Белый бушлат».

«Ому» (1847) Мелвилл рассматривал как «продолжение первой книги, только если там описывалась полинезийская жизнь в ее первозданности, здесь она предстает уже затронутой общением с белыми»²⁴. Публицистический элемент «Тайпи» теперь заметно усиливается, утопический — исчезает почти полностью; глава о Тамаи — деревне, избежавшей пагубного общения с колонизаторами, выглядит лишь грустным напоминанием о том, каким райским уголком был когда-то Таити. Книгу Мелвилла

²³ См.: *Anderson Ch. Melville in the South Seas*. N. Y., 1949, p. 77—79, 90—92.

²⁴ *The Letters of Herman Melville*, p. 53.

встретила в штыки американская пресса, и особенно усердствовали в нападках бывшие миссионеры: об их стараниях обратить туземцев в христианство, прибегая к крайней жестокости и обману, в «Ому» рассказано с болью и негодованием. Центральной темой повести оказалось «то зло, которое неизбежно сопутствует появлению белых», — романтическая тема вырождения людей и гибели природы, распада естественной гармонии под натиском бесчеловечных норм цивилизации. Прекрасный мир мечты лежит в обломках — «будущее таитян безнадежно».

Купер на американском материале разработал ту же тему в «Прерии». Писатели США сталкивались с проявлениями сущности «железного века» в самой открытой форме: патриархальные отношения, шла ли речь о жизненном укладе индейцев или о Полинезии до появления колонизаторов, ломались методами предельно жестокими — в литературе, откликнувшейся на этот трагический процесс, усиливался пафос поисков справедливости и человечности. И «Прерия», и «Ому» — произведения, в которых истинная природа буржуазного прогресса показана глубже, чем, например, в романах Скотта с их ностальгией по шотландской старине. Другое дело, что ни Купер, ни Мелвилл не достигли реалистической многогранности изображения и не создали богатства характеров, которые поразили читающую Европу в романах великого шотландца. Действительность статична и в «Ому», персонажи при всей меткости авторских характеристик выписаны в соответствии с романтическим принципом какой-то одной доминирующей особенности и уже не изменяются на всем протяжении действия, да и в целом правда описанных Мелвиллом ситуаций не перерастает в типичность, свойственную реализму.

Однако между «Прерией» и «Ому» есть существенное различие, дающее почувствовать и движение американской литературы в целом, и своеобразие той особой линии ее развития, которую обозначили первые повести Мелвилла. У Купера арена действия оккупирована шаблонными в романтической прозе персонажами любовной интриги и, как всегда, разыгрывается столкновение высокой страсти с коварством и низостью — условная коллизия, вовлекающая в свою орбиту столь же условных, апемичных и бесплотных героев. Романтическое изображение здесь не признает для себя никаких стеснительных

рамок правдоподобия, реальная жизнь с трудом просматривается за нагромождением искусственных ситуаций, которые выстроены в соответствии с романтической доктриной идеального, вовсе не дорожающего «эмпирикой».

Натти Бампо то и дело вынужден рядиться в тогу возвышенного романтического героя, поспевающего всюду, где корыстолюбие и интриганство грозят взять верх над ничем не запятанным душевным благородством. Конечно, все это заметно суживает возможности Купера, когда он изображает подлинную драму своей эпохи: истребление индейцев, гибельное торжество буржуазных норм и принципов над системой отношений, основанной на естественном чувстве справедливости и правды. Уже не приходится говорить о том, что навеки уходящая «другая Америка» сильно идеализирована Купером — и не только из-за его искреннего сочувствия индейцам, но и в согласии с требованиями чисто романтического дуализма, который определяет природу повествований о Кожаном Чулке.)

У Мелвилла дуализм усложнен, скорректирован присутствием в «Ому» фактографической хроники «освоения» Полинезии и столь же фактографического рассказа о повседневном быте и нравах на американском торговом флоте. Сразу же преодолевается свойственное Куперу и другим романтикам устремление к исключительному и особый вес приобретает элемент достоверности. Разумеется, достоверность далеко не абсолютна. Как романтик, Мелвилл дорожит новизной и необычностью материала, и для него художественным фактом оказываются прежде всего красочные или подчеркнуто экзотические подробности таитянского быта. В портретах матросов с «Джульточки» господствует обычная для романтиков одноплановость: все они «трусливые негодяи», унижаемые каждый день и на туземцах вымещающие свои обиды. Да и композиция «Ому» постоянно выдает определенную условность: безыскусная повесть о приключениях матроса в южных морях на поверку скорее предстает трактатом о пагубности цивилизации, и эта идея иллюстрируется соответствующим подбором эпизодов.

И все же построение книги как очерка о действительно увиденном и пережитом (по сравнению с «Тайпи» вторая повесть Мелвилла, вне сомнения, более «документальна») было для своего времени новаторским, оно ословательно поколебало уже складывавшуюся в амери-

канской романтической прозе жанровую традицию. Беллетристика близко соприкоснулась с внехудожественными жанрами и в подобном контакте возникло новое художественное качество: романтическое двоемирие уже не означало разрыва идеального и действительного, область «эмпирики» начала завоевывать в литературе свои законные права.

Это имело далеко идущие литературные последствия. Постепенно все больший удельный вес начнет приобретать в американской прозе тот жанр, который складывается в «Тайпи» и «Ому», — синтез фактографического описания, размышления в духе основных идей эпохи, комментария, публицистической декларации, пейзажа, вставной новеллы, динамичное взаимодействие вымысла и документа. «Уолден...» Торо закрепит жанровое новообразование как одну из национальных особенностей американской литературы. А дальше цепочка преемственности потянется к новелле и к «Налегке» Твена, полинезийским книгам Лондона, к очеркам «Восставшая Мексика» Риды, к «Зеленым холмам Африки» Хемингуэя — вплоть до современности. Стремительный подъем документалистики в последние десятилетия побудил внимательно изучить историю американской литературы в поисках традиции. И книги Мелвилла оказались у самого ее истока.

В частности, и «Белый бушлат» (1849). Вышедшая с подзаголовком «Военный корабль как образ мира», книга показалась автобиографическим романом: Мелвилл сам служил на фрегате «Соединенные Штаты», который здесь описан под именем «Неверсинк». Век спустя Ч. Андерсон разыскал в архивах судовой журнал фрегата, и оказалось, что хроника плавания далеко не совпадает с хроникой описываемых Мелвиллом событий. По мнению Ю. В. Ковалева, этот вывод «начисто уничтожил представление о книге как о документальном автобиографическом очерке»²⁵. Едва ли такая категоричность оправданна. В «Белом бушлате», действительно, нельзя видеть свод сведений для биографии Мелвилла, однако стремление писателя представить свой рассказ как «чистую правду», иначе говоря, как документальное свидетельство, несомненно. Им определяется вся поэтика «Белого бушлата».

²⁵ Ковалев Ю. В. Указ. соч., с. 81.

И если в полинезийских повестях такое стремление еще не было для Мелвилла главным, то теперь оно уже вполне осознано. Имитация документа там, где, по данным Ч. Андерсона, отсутствует фактологическая основа, лишь подтверждает важность, какую писатель придавал этой цели, и свидетельствует о высоком мастерстве — недаром заблуждение насчет автобиографичности романа держалось так долго.

Ю. В. Ковалев указывает три основных источника, из которых Мелвилл черпал материал для «Белого бушлата»: собственные воспоминания, записки и дневники моряков (книги Эймза, Лича, Мак-Налли и др.), морской фольклор. «Белый бушлат» рассматривается в его исследовании на фоне американской маринистики той поры, особенно важны куперовский «Леоцман» и «Два года простым матросом» Ричарда Даны, одного из любимых писателей Мелвилла. Роман Даны был попыткой передать в литературе круг бытия рядового моряка и его взгляд на вещи — задача, сходная с мелвилловской, как сходен и повествовательный принцип, во многом позаимствованный из мемуарных книг и дневников мореплавателей. Мелвилл прочел роман на борту описываемого им фрегата, и, может быть, поэтому впечатление было особенно сильным.

Построение «Белого бушлата» как фактически бессюжетного повествования, несомненно, свидетельствует об определенном воздействии Даны. Но, отступая от канонов романтической прозы, Дана вместе с тем утратил присущие ей черты философской углубленности, символической, метафоричности, и его роман лишился внутренних опор, конструктивных принципов, которые отделяют художественное произведение от простой записи морского распорядка, угнетающего своим однообразием, бездушием и жестокостью к матросской массе. Мелвилл осознал эту опасность чрезмерного фактографизма и, повсюду используя реальные факты или имитируя стихию документальности, вместе с тем строго выдержал на всем протяжении рассказа несколько повествовательных линий, которые обозначены метафорами, несущими в себе масштабное философское обобщение.

Важнейшая из этих метафор содержится уже в подзаголовке: военный корабль как замкнутый в себе мир и как подобие большого мира, лежащего у него за кормой. На первых же страницах книги возникает мысль,

что «корабль не что иное, как кусочек суши, отрезанный от материка; это самостоятельное государство, и командир — его монарх», насаждающий «деспотическую власть, вроде Османской порты». Развиваясь от эпизода к эпизоду, это уподобление придает символический смысл тщательно описанным будням корабельного распорядка.

Бесправие и забитость матросов, бесконечные унижения, которые им приходится терпеть, их почти рабский труд, в конечном счете создающий не отношения братства, а отношения разделенности и озлобленности каждого против всех, — эти страницы навлекли на Мелвилла гнев служак, считавших, что он оскорбил честь флота. По-своему такие выпады были подтверждением документальной достоверности как ведущего принципа «Белого бушлата». Однако символика подняла документальность на уровень емкого обобщения: судьба Белого Бушлата и его товарищей по кораблю равнозначна судьбе рядового человека в мире, где торжествует тирания и нет пределов насилию над свободой и гуманностью.

Море было второй из «сквозных» метафор романа. Сегодня очевидно, что Мелвилл был одним из крупнейших маринистов в мировой литературе, свидетельством является последующая эволюция жанра, в XX в. отмеченная все более глубоким усвоением уроков «Белого бушлата» и «Моби Дика»²⁶. Современники писателя не почувствовали нового художественного качества, которое заключало в себе изображение моря на страницах книг Мелвилла. Между тем новизна сразу же ощутилась, если сопоставить романы Мелвилла и с книгой Даны, изобилующей банальностями насчет экзотичной и красочной морской стихии, и особенно с куперовским «Лодоманом».

У Купера морские пейзажи были яркими, мастерски написанными, однако служили всего лишь красивой декорацией, на фоне которой «бесстрашные моряки» — по сути, всего лишь статисты в разыгрываемой авантюрной пьесе — демонстрируют отвагу и щедрость сердца. Мелвилл сделал море полноправным участником действия; его главным принципом стала ассоциативная связь между вольной морской стихией и побуждениями, поступками, духовными исканиями персонажей, общность и расхож-

²⁶ Немало интересных мыслей о значении этих уроков высказано, в частности, Виктором Конечким в его повести-дневнике «Среди мифов и рифов» (Л., 1976).

дение двух, дополняющих друг друга миров: мира природы, каким он открывается на океанском просторе, и мира личности, чье бытие крепчайшими узами соединено с жизнью моря. Устами Джека Чейза в «Белом бушлате» выражено это новое видение, которое глубоко раскроется в «Моби Дике»: «Уйти в море, чтобы потерять из виду берег, было для многих решающим испытанием, — одним оно сделало истинными поэтами, а самозванцев развеяло в прах; ибо, видите ли, океан не проведешь — он живехонько выбьет фальшкиль из-под носа обманщика. Он каждому в точности говорит, чего тот стоит <...> Жизнь моряка — вот та проба, которая открывает все подспудные стороны человека».

Мелвилл стремился передать эту жизнь в ее истинном содержании. В конце книги она заметил, что о моряке судят, наблюдая его на берегу, а ведь «море — единственное место, где его можно узнать по-настоящему», и роман написан, чтобы «настоящее» стало всеобщим достоянием. Давая почувствовать второй, символический план «Белого бушлата», писатель добавляет: «Но мы видим, что военный корабль не что иное, как этот наш старомодный мир на плаву с людьми самого различного склада и исполненный самых странных противоречий...».

Двуплановость «Белого бушлата» — ближайшее предвестие синтетизма, которым отмечено повествование в «Моби Дике». Уже найдены звенья, соединяющие фактографичность и символику. В лучшей книге Мелвилла два начала создадут прочнейший сплав. Проза XX в. по-разному, но настойчиво будет стремиться к той же цели.

Непосредственно предвосхитил структуру «Моби Дика» и намеченный в «Белом бушлате» тип повествователя. Матрос по прозвищу Белый Бушлат кажется старшим родственником Измаила. Даже белизна его куртки, составившая рассказчику столько несчастий, обладает символическим значением, предвосхищающим символику «Моби Дика». Белое — мета отчужденности Бушлата от других матросов, печать трагичности, какой полна его судьба. Бушлат (наряду с Чейзом) — единственный, кому открыт философский смысл плавания, и он оказывается чужаком среди команды «Неверсинка». Это первая попытка Мелвилла обрисовать тип американского мечтателя, которого «тошнит от пыли и смрада городов» и угнетают «глухие шаги пешеходов, бредущих по скучному

пути своему от колыбели до могилы». Романтик, отправившийся в море, чтобы ощутить себя не жителем прозаичного Нью-Йорка, а «гражданином вселенной», Бушлат в своих грезах бороздит морскую синеву, как звезда, плывущая в синеве неба, свободный от «мелочных сухопутных забот и трудов».

Но все, что ему представлялось вольностью скитальческой жизни, оборачивается палочной дисциплиной, «воинскими формальностями и тысячами пороков». Завязывается характернейший для романтизма конфликт. В «Белом бушлате» он не получает разрешения.

В «Моби Дике» аналогичная коллизия разработана намного более многогранно и исход ее иной, в частности потому, что исчезает моралистичность просветительского толка. Она еще сильно чувствуется в «Белом бушлате»: в рассуждениях рассказчика о естественном равенстве людей или в его попытках объяснить порочность души, столь часто открывавшуюся Бушлату на борту «Неверсинка», лишь «органическими пороками» флота «как института».

Год спустя в «Моби Дике» проблема зла получит непоставимо более глубокое решение, а эти идеи, созвучные и положениям философии Эмерсона, будут отвергнуты. Кажется загадочным перелом во взглядах, побудивший Мелвилла к столь решительному разрыву с собственными просветительскими иллюзиями. Исследователи расходятся в объяснении причин. А. А. Елистратова, например, видела в этой перемене следствие болезненной реакции Мелвилла на поражение французской революции 1848 г. и разгром чартизма²⁷. А известный американский литературовед М. Дж. Хофман в книге «Разрушительное видение» (1972), посвященной философской проблематике американского романтизма, говорит об объективном движении всей литературы того времени от «аналогизма» в духе Эмерсона, искавшего примирения между духовным миром и гармонией мироздания, к «негативизму», выросшему из ощущения невозможности подобного соответствия и знаменовавшему собой пафос отчаяния, который вообще является свойством романтического ощущения мира²⁸.

²⁷ См. предисловие А. А. Елистратовой к кн.: Мелвилл Г. Израиль Поттер. М., 1966, с. 11.

²⁸ Hoffman M. J. The Subversive Vision: American Romanticism in Literature. Port Washington; L., 1972, p. 9—10.

Представляется, что и в том и в другом истолковании, хотя они диаметрально противоположны, недостаточно учитывается глубокое своеобразие философского и творческого развития Мелвилла, уже на исходе 40-х годов оказавшегося фактически вне того основного круга идей, которым тогда определялся духовный климат в США и пафос литературы, переживавшей сильное воздействие Эмерсона. «Марди» — произведение, предшествовавшее «Белому бушлату», — позволяет предположить, что конфликт с трансцендентализмом и фурьеризмом, определявшими ход интеллектуальной жизни в США, был ясно осознан Мелвиллом. В «Марди» ощущается и языческий пантеизм Мелвилла, который впоследствии окажется препятствием на пути его сближения с Готорном. В известном смысле можно рассматривать книгу как своего рода декларацию независимости от доминирующих духовных устремлений эпохи.

В творческом отношении это была серьезная неудача, однако о подобных неудачах в посвященной Готорну статье сказано, что они предпочтительнее самого утонченного подражательства: «Наберемся же смелости <...> содействовать всему оригинальному, пусть оно поначалу будет неказистым и грубоватым, как сучья наших сосен»²⁹. По исходному плану «Марди» — еще один роман о морских скитальцах и о Полинезии; написав треть книги, Мелвилл резко изменил замысел, и из-под его пера вышла аллегория, представляющая собою сатирическое обозрение всего тогдашнего мира, отчасти утопию, отчасти философский трактат.

Матросов, дезертировавших с корабля, сменили туземные поэты и философы, вместе с героем они отправляются на поиски пленившей его полинезийской девушки Йилы, которая символизирует высшую гармонию бытия. Посетив с десятков островов — в них без труда угадываются Англия, Америка и другие страны цивилизованного мира, — путники не достигли своей цели и в Серении, которая выглядит желанным для утопистов царством будущего.

Впрочем, весь этот маршрут не столь уж существен перед лицом задач философского характера, которые стояли перед Мелвиллом. Он набросал очерк жизни в Англии (Доминора), напоминающий свифтовские памфле-

²⁹ Эстетика американского романтизма, с. 391.

ты: среди богатейших нив голодные зывают о хлебе. Он создал в «Марди» гротескную, сатирическую картину Америки (Вивенца), где принципы свободы и равноправия не распространяются на людей из племени Хамо, и «труд разучился смеяться», и на Юге вот-вот вспыхнет восстание угнетенных. Но глава о Вивенце свидетельствует, что вера Мелвилла в исключительную историческую миссию своей родины вовсе не поколебалась, хотя он ясно видел отрицательные стороны ее действительности.

Такого рода отклики на тогдашнюю злобу дня многое говорят о взглядах и общественной позиции Мелвилла. Но «Марди» все-таки был прежде всего романом, в котором, по предположению Ван Вик Брукса, нашли прямой отзвук дебаты, происходившие у Эверта Дайкинга, — в те годы его салон был центром умственной жизни Нью-Йорка. Сатирическое обозрение отступало перед исканием ответов на такие философские вопросы, как человек и природа, «естественность» и цивилизация, разум и душа, примирение с действительностью или отрицание ее, — все то, что составляло центр учения Эмерсона и других трансценденталистов. В полемике между основными персонажами — аллегорией — скептиком Бабаланьей, рационалистом Моги, романтиком Йуми — раз за разом возникает центральная тема книги: вопрос о возможности счастья и гармонии на земле. И если для Эмерсона такая возможность была несомненной — возврат к природе пробуждал в личности добрые начала, а слияние с вечностью уничтожало трагизм самой смерти, — Мелвилл пришел совсем к другим выводам: «Блаженства нет вовсе. Единственный род счастья, существующий на островах Марди, — это всего лишь избавление от непереносимых бед и горестей, не больше <...> Грустью порождено безмолвие, царящее в бескрайних просторах вселенной. Вечной скорбью объят весь мир».

Едва ли такие настроения можно объяснить только пессимизмом Мелвилла относительно социальных перспектив Америки, — напротив, в «Белом бушлате» он полон великих надежд, да и в самом «Марди» то и дело чувствуются свойственные его эпохе иллюзии американской исключительности. Дело в конечном счете объясняется мелвилловским восприятием как человеческой природы, так и сущности мироздания: странствуя по архипелагу Марди, его персонажи вновь и вновь убеждались, насколько нераздельны добро и зло и как призрач-

на сама их надежда, будто для Иилы отыщется уголок в мире, объятom «вечной скорбью». Хотя Серения несравненно ближе к идеалу разумно устроенного общества, чем любой реальный фурьеристский фаланстер, каких немало было в Америке, глава, описывающая остров, завершается новым разочарованием. Ни естественность порядка жизни обитателей Серении, последовательно воплощающих эмерсоновский идеал, ни помноженная на рационализм справедливость, которой в полном соответствии с принципами Фурье определяются законы острова, не могут нарушить органического единства добрых и злых начал в человеке и в природе, а в результате бесперспективными оказываются все усилия радикально изменить мир.

Это был итог пережитого и передуманного Мелвиллом в 40-е годы. Ф. О. Маттисен охарактеризовал его восприятие жизни как «особую американскую разновидность меланхолического романтизма»^{29а}. Критик находил подобное умонастроение заведомо бесплодным и лишенным корней в национальной почве, «Моби Дик» был в работе Маттисена истолкован как преодоление скепсиса. Другой видный литературовед — Г. Левин считал, что в тональности финала «Марди» нашел выражение целый пласт американского романтического сознания; проводя параллели с По и Готорном, он назвал свое исследование «Власть мрака» (1958). Такая точка зрения была бы, думается, ближе к истине, если бы Г. Левин фактически не игнорировал особенность мелвилловского пессимизма, которая придавала ему явственные черты вызова как филистерскому самодовольству буржуазной Америки, так и прекрасодушную эмерсоновской социальной программы — черты романтического бунтарства. Оно отозвалось и в «Марди»: «Лучше сгнуться в бездонных глубинах, отважно отыскивая золотую гавань, чем плескаться в пошлом мелководье, пусть даже гавани не достичь никогда». Оно и в «Марди», как прежде в «Тайпи» и «Ому», приобрело характер испытания идеального действительностью, какими бы горькими ни оказывались результаты проверки.

В статье о Готорне, относящейся к этому же времени, есть место, ставшее знаменитым: гением можно признать только художника, обладающего «могучим, глубоким разумом, устремляющим человека в глубины вселенной,

^{29а} Маттисен Ф. О. Указ. соч., с. 79.

как свинцовое грузило влечет леску на самое дно». Подобным разумом и наделен автор «Мхов старой усадьбы». «Хотя с внешней стороны душа Готорна как будто залита мягким осенним солнцем, ее другая сторона <...> окутана мраком, вдесятеро более глубоким»³⁰, чем тень, отбрасываемая предметами в погожее утро. Давно установлено, что фактически статья была манифестом самого Мелвилла. «Моби Дик» воплотил идеи этого манифеста. В ХХ в. была понята и смелость Мелвилла, и его глубина постижения «другой стороны» человеческого опыта, окутанной густым мраком зла, который, однако, никогда не являлся для писателя оправданием нравственной апатии и капитуляции.

3

«Марди» был пробой сил в новой для Мелвилла повествовательной форме — в поэтике эпоса. Первая попытка не принесла желанного результата: морские главы оказались слишком несходны с аллегорическими, во второй части романа исчезло действие, повествование стало тяжеловесным и скучным. Сегодня в огромном массиве идей и образов не просто отыскать блески художественных озарений Мелвилла, позволяющих предощутить богатство и цельность изобразительной гаммы «Моби Дика». И все же предвестия обнаруживаются. Они прежде всего в укрупнении масштаба: события обычного плавания, повседневный распорядок на судне приобретают значимость постижения законов вселенной («стоя на реях, когда корабль несется по океану, ты, словно Манфред, разговариваешь с облаками и дружески обращаешься к солнцу»). Они и в богатстве ассоциативных переходов от будничности к «далеким мирам» и к тем «моментам жизни, когда само бытие кажется приостановленным», и «все чаще задумываешься о вечности». Наконец, они и в упорном, хотя пока еще, как правило, бесплодном стремлении Мелвилла создать из конкретики морского обихода образ-символ, в котором рельефно проступила бы неразрывность противоположных начал мироздания.

«Белый бушлат», где преобладает эмпирическое, как бы уравнивал слишком бесплотный аллегоризм второй части «Марди», хотя и описание однообразного хода

³⁰ Эстетика американского романтизма, с. 381.

жизни на «Неверсинке» таило в себе символику философского обобщения.

«Моби Дик» синтезировал обе эти стихии мелвилловского творчества — эмпирическое и иносказательное. И если в «Марди», говоря словами самого писателя, он устремлялся к «построению вечности из вечностей», т. е. из отвлеченных категорий философии и этики, теперь «вечность» выстраивалась из реальной хроники китобойного промысла, игравшего особенно существенную роль во всей американской жизни, и из реальных противоречий романтического сознания в формах, которые эти противоречия приобрели в Америке.

В художественной ткани «Моби Дика» всего последовательнее был воплощен важнейший принцип эстетики Эмерсона, его мысль, которая и побудила Мелвилла назвать лидера трансценденталистов человеком не просто выдающимся, а исключительным, как бы ни восставал автор «Тайпи» и «Марди» против социальных иллюзий и оптимистического восприятия мира, выраженного автором «Природы». Мысль заключалась в следующем: истинный художник должен не забывать за прозаизмом обыденности поэзии вечного, улавливая мистические мгновения, когда душа человеческая соприкасается с мировой душой и постигает, что слова — знаки естественных явлений, а они, в свою очередь, символы явлений духовных, ибо вся природа — символ духа. Выраженная в «Природе», «Молодом американце», «Поэте» и других эмерсоновских эссе философия глубокой, органичной и многогранной взаимосвязи между «надъестественным» и «переполненной жизнью материальной оболочкой» нашла лишь бледный отпечаток в стихах самого Эмерсона, обычно представляющих собой не более чем иллюстрации идей, которые он высказал на языке философии. На языке искусства эти идеи были выражены прежде всего в двух выдающихся произведениях американской литературы середины прошлого века. Одним из них оказался «Уолден...» Торо. Другим — «Моби Дик».

Известно, что и Торо, и Мелвилл, перенимая из эстетики Эмерсона основной принцип, отступали от нее в частностях. Взгляды Эмерсона на искусство, как и все его учение, сложились под серьезным влиянием немецкой идеалистической философии, его эстетика объективно близка доктрине немецких романтиков. Касаясь суждений Августа Шлегеля, Стендаль в «Истории живописи

в Италии» заметил, что в «сущности на литературу смотрели как на религию, из которых хороша только одна»³¹; эту мысль вполне можно приложить и к эмерсоновским эстетическим постулатам. На практике подобные постулаты означали безраздельное господство того, что сегодня называют семиотичностью: любой художественный факт, включаемый в произведение, должен был бы обладать знаковым, символическим содержанием, уводя к «надъестественному». Задача оказалась невозможной и для самого Эмерсона, когда он обращался к поэтической музе. И Торо, и Мелвилл, обладавшие обостренным восприятием реальной ткани бытия, отходили от сплошной семиотичности еще дальше, хотя она постоянно напоминает о себе и в «Уолдене...», и в «Моби Дике».

Нарушения сформулированного Эмерсоном принципа, который фактически представлял собой разновидность романтической теории художественного двоемирия, в «Моби Дике» оказались настолько существенными, что некоторые исследователи рассматривают книгу как совокупность нескольких романов (морского, социального, философского, аллегорического) в одном переплете. Так, например, поступает и Ю. В. Ковалев, правда все время подчеркивая тесную взаимосвязь каждого из «романов» со всеми другими. Это позволяет исследователю обстоятельно охарактеризовать огромное и многообразное содержание книги, однако ее органика неизбежно оказывается расщепленной. Предпочтительнее, вероятно, говорить о планах единого повествования, рассматривая «Моби Дик» как образец романтического эпоса.

Контуры эпоса проступили не сразу: переписка Мелвилла убеждает в том, что первоначально «Моби Дик» мыслился как своего рода продолжение «Белого бушлата», только вместо палубы военного корабля ареной событий должны были стать шканцы и реи китобойного судна. В окончательном тексте ясно видны следы первой редакции, в которой, по предположению Д. Р. Стюарта, Р. Чейза, Ч. Олсона и некоторых других литературоведов, возможно, не существовало ни Ахава, ни Белого Кита. Рукописи Мелвилла не сохранились, и такие догадки не могут быть документально подтверждены, но косвенные указания в их пользу не столь малочисленны и в опубликованном Мелвиллом тексте: необъяснимое изме-

³¹ *Стендаль. Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1960, т. 6, с. 227.*

нение маршрута «Пекода», превращение Квикега из традиционного «идеального» дикаря первых глав в персонажа аллегории на последних страницах, история рулевого Балкингтона, оборванная на полуслове, труднообъяснимая эволюция Измаила, сорок четыре упомянутых в книге китобоя с корабля Ахава, хотя его экипаж в другом месте определен в тридцать человек, и т. д.³² Установлено, что как раз в период работы над «Моби Диком» Мелвилл впервые прочел семитомного Шекспира. Впечатление оказалось огромным, и в романе можно найти множество его прямых отзвуков. Ч. Олсон говорил, что переработка уже завершенного «Моби Дика» вызвана этим чтением.

Справедливость вывода сомнительна. «Моби Дик» уже был выношен Мелвиллом к концу 40-х годов, а воздействие Шекспира, сколь бы сильным оно ни являлось, могло помочь только осуществлению замысла. Это влияние с несомненностью отразилось на организации повествования, где кульминационные эпизоды написаны в виде драматических отрывков, напоминающих Шекспира. Оно столь же очевидно в принципах психологической характеристики Ахава посредством монологов, где торжествует всепоглощающая великая страсть — отмщение Кити, вызов «всем бедам мира». Оно, по всей вероятности, помогло Мелвиллу определить свое отношение к этому персонажу. Существенно, например, что на полях «Короля Лира» он написал: «инфернальная натура обладает чувством достоинства и чести, нередко неизвестными тем, кто прост и невинен»³³. А пометы на «Антонии и Клеопатре» и «Тимоне Афинском» ясно говорят, насколько Мелвилла захватило шекспировское изображение борьбы добра и зла как двух переплетающихся начал человеческой природы и исторической жизни.

Однако идея «Моби Дика» и ее воплощение все же принадлежали романтизму, а не были достоянием Шекспира. Они явились итогом опыта и размышлений Мелвилла, с первой же своей книги выделившегося приверженностью к изображению той действительности, кото-

³² См.: *Stewart G. R. The Two «Moby Dicks».*— *American Literature*, XXV, N. Y., 1951; *Chase R. American Novel and its Tradition*. N. Y., 1957. Творческая история романа подробно освещена в указанной монографии Ю. В. Ковалева.

³³ См.: *Leyda J. The Melville Log*. N. Y., 1951, vol. 1, p. 290.

рую он знал из первых источников. Характерно, что даже важнейший символ романа — Моби Дик — не порождение авторской фантазии. Легенда о Белом Ките была известна среди обитателей Нантакета еще с XVIII в., а через много десятилетий после книги Мелвилла она нашла неожиданное подтверждение. Ч. Андерсон раскрыл в старых подшивках «Нью-Бедфордского китобоя» рассказ о плавании «Платины», в августе 1902 г. загарпунившей в Атлантическом океане кита-альбиноса, единственного, которого капитан Т. Маккензи встретил за все тридцать пять лет своей морской службы³⁴. Что же касается упоминаемых в романе катастроф, когда киты атаковали нападавшие на них суда, Ч. Андерсон и другие исследователи разыскивали документальные подтверждения почти всех эпизодов, которые Мелвилл ввел в свое повествование.

Таким образом, было поколеблено мнение о бесприемной аллегоричности «Моби Дика», будто бы не имеющего никаких точек соприкосновения с реальной историей и замкнутого миром романтической фантазии. Это мнение установилось еще в 20-е годы после известной статьи К. Ван Дорена «Люцифер из Нантакета», где о романе Мелвилла говорилось, что «поединок Ахава и Моби Дика — символ героической вечной борьбы человека против безразличной, даже враждебной ему природы»³⁵. Такие истолкования, отрывая Мелвилла от исторически обусловленной проблематики американской литературы его времени, создавали образ одинокого гения, ушедшего в метафизические сферы, чтобы указать дорогу современным художникам, для которых абстрактно и непобедимо присутствующее в мире зло.

На самом деле и в «Моби Дике» повсюду чувствуется эмпирическая реальность, которая Мелвиллу важна для его темы ничуть не меньше, чем область идеального, где развертывается центральный конфликт. Решение конфликта определяется столкновением идеального и реального: великая и дерзкая мечта «небобоязненного богоподобного» Ахава разбивается не только из-за всевластия зла, как старались уверить многочисленные интерпретаторы романа, шедшие по стопам К. Ван Дорена, но и

³⁴ Anderson C. Op. cit., p. 36.

³⁵ Doren K. van. Lucifer from Nantucket.— Century Magazine, 1925, Aug., p. 497.

потому, что она не в ладу с действительным положением вещей на борту «Пекода», собравшего под свои паруса все человечество. «Общая мифология» дополнена в романе «частной мифологией», отразившей обыденную действительность и сделавшей роман Мелвилла «зеркалом мира, по меньшей мере зеркалом своего века», как формулирует задачу романа в «Философии искусства» Шеллинг³⁶.

Долгое время господствовало представление, что Мелвилл был «стихийным» художником, не искушенным в философской полемике эпохи романтизма и лишь под старость прочитавшим Шопенгауэра, который укрепил его пессимистические взгляды. После публикации мелвилловских дневников 1849 г., заполненных размышлениями об увиденном в европейскую поездку и о прочитанных книгах, выяснилось, что он был основательно знаком по крайней мере с Кантом и Шеллингом — мыслителями, первостепенно значительными для романтизма как духовного и художественного явления. В «Моби Дике» широко отозвались мысли, вызванные этим чтением. Ю. В. Ковалев убедительно показывает, что «структура сознания Ахава выведена Мелвиллом по кантовской формуле и одновременно направлена к ее разрушению»³⁷, — речь в данном случае идет прежде всего о гносеологии Канта, чья идея конечной непознаваемости истины объективно совпадает с убеждением Ахава, но отвергнута самим писателем. «Интеллектуальное созерцание» Шеллинга гораздо ближе позиции Мелвилла, когда он стремится понять сущность зла, олицетворенного Моби Диком.

Однако Шеллинг был важен для Мелвилла не только как противник Канта в проблемах гносеологии. Еще важнее явилось шеллингово понимание трагического и героического — двух главных философско-этических категорий «Моби Дика». Их содержание у Мелвилла очень близко к шеллингианскому. Факты, которыми располагают исследователи, недостаточны для того, чтобы говорить о непосредственном влиянии. Скорее здесь общая тенденция романтического искусства, постулированная Шеллингом в своей философии и эстетике.

«Моби Дик» оказался, быть может, самым значительным во всей романтической литературе произведением,

³⁶ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966, с. 382.

³⁷ Ковалев Ю. В. Указ. соч., с. 221.

где так последовательно осуществлено шеллингово истолкование сущности трагедии как «действительной борьбы свободы в субъекте и необходимости объективного; эта борьба завершается не тем, что та или другая сторона оказывается побежденной, но тем, что обе одновременно представляются и победившими, и побежденными — в совершенной неразличимости»³⁸. Гибель «Пекода» в схватке с Моби Диком и погружающийся в пучину американский флаг, который прибит к его мачте в последнюю секунду перед тем, как корабль поглотит пучина, не символизируют, думается, ни пессимизма Мелвилла насчет будущего Америки, ни его неверия в борьбу против зла. Это лишь объективная развязка трагической коллизии, в которой для него, как и для Шеллинга, «заключается величайшая мысль и высшая победа свободы» — «самой утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю»³⁹.

Возможно, что такой смысл Мелвилл прочитывал и в финалах шекспировских трагедий. Шеллинг подкреплял свои суждения примерами из древних, даже Еврипида не считая подлинным трагическим писателем, а Шекспира упрекая тем, что у него великое преступление согласуется с благородством нравов и отчасти оправдывается необузданностью характеров. Однако Кольридж и Лэм, чьи мысли о Шекспире Мелвилл хорошо знал, не находили здесь никакого противоречия, и Ахав, в чьей одержимости ясно видны шекспировские черты, органично объединяет шекспировскую концепцию характера с шеллинговым пониманием трагедии как судьбы и как доказательства свободы воли.

Проблема героического решена в «Моби Дике» так, что и в данном случае формула Шеллинга представляется наиболее адекватной объективному смыслу романа. Для Шеллинга герой трагедии — нравственная личность, которая «изнемогает под силами природы и в то же время побеждает через свой душевный строй; существенно, чтобы герой побеждал только через то, что не может быть природным действием или удачей». Чуть выше им приводится еще одна характеристика трагического героя: он стойко переносит любые тяготы судьбы, так как воплощает в себе «безусловное и абсолютное», или же,

³⁸ Шеллинг Ф. В. Указ. соч., с. 400.

³⁹ Там же, с. 403.

пользуясь термином Шеллинга, «по-себе-бытие»; «...он спокойно смотрит вниз на поток мировых событий, уверенный в своих замыслах, не осуществимых никаким временем, но и никаким временем не уничтожаемых»⁴⁰.

Эти грани трагического героя (хотя, конечно, и не в полном тождестве с шеллинговыми определениями) предстают перед читателем «Моби Дика» в лице Ахава и Измаила. Их взаимоотношениями, отнюдь не обязательно воплощаемыми в сюжетном действии, однако не прерывающимися во всем развитии философского плана, главным образом и определен повествовательный мир романа.

Оба они — каждый по-своему — выступают как представители романтического сознания. Человек, наделенный подобным сознанием, повышенно чутко ощущает вполне реальное в условиях европейского и американского XIX в. отрицание личности, которое как социальный феномен впервые открыла романтическая литература. Так было подготовлено постоянное возвращение к опыту романтиков, которое стало чертой художественной жизни следующего столетия, в условиях буржуазного общества столкнувшегося с аналогичным феноменом отчуждения, отрицания индивидуального человека и с его растущей несвободой, — романтики это не только первыми постигли, но и выразили с необычайной остротой переживания в формах поразительной смелости и широты: от лирического стихотворения до эпоса, от мистерии до гротескной повести.

Мелвилл вошел в литературу нашей эпохи как художник, особенно глубоко исследовавший указанную проблематику, болезненно актуальную и для его времени, и уж тем более для последующего. Здесь он стоит в одном ряду с Гофманом при всем резком различии их художественных миров.

Для реалистического искусства драма отчужденности и отрицания личности, как и ответные порывы восстановить безжалостно попираемое право самоутверждения, была интересна не в крайностях, а в своей будничности, не в исключительном, а в повседневном; здесь неонимен опыт Гоголя в «петербургских повестях». Романтизм влекло к масштабности, к безмерности пространства трагедии, к космичности. Очень рельефно это выступило в мистериях Байрона, всего ближе стоящих к комплексу устрем-

⁴⁰ Шеллинг Ф. В. Указ. соч., с. 169.

лений, переживаний, проблем, образов, который входит в «Моби Дик» вместе с капитаном Ахавом. Вызов бытию и месть за униженное человеческое достоинство хорошо знакомы читателям «Манфреда». И форма мести — то же индивидуалистическое утверждение своей свободной воли, не считающейся ни с реальным порядком вещей, ни с неосуществимостью собственных постулатов. А вызов, как и у Байрона, должен быть брошен не меньше, чем всему мирозданию, раз в его фундаменте лежит зло.

Другой вопрос, что и в Ахаве — при всей символической обобщенности этой фигуры — есть вполне земные, реальные черты китобоя из Нантакета, представителя старой квакерской культуры, который осознает свое безбожие не только как отвлеченный интеллектуальный выбор, что характерно для байронических бунтарей — например Каина, но и как факт мучительного разрыва с конкретной духовной традицией и социальной средой, его взрастившей. Даже вывод на сцену столь условный персонаж, Мелвилл не мог отказаться от того недоверия к идеальному и от той приверженности к действительному, что составляет существенную черту его художественного мышления. Примечательно, что в «Моби Дике» область действительного — это не только практичные Старбек и Стабб, не только скрупулезно достоверный рассказ о поэзии и тяготах китобойного ремесла, не только главы об анатомическом строении и повадках китов, показавшиеся нестерпимо скучными первым читателям, но зато по достоинству оцененные, когда Мелвилл через много лет после смерти вернулся в литературу на правах неустаревшего классика. Действительное врывается и в сознание самого Ахава, порождая в нем мучительные конфликты.

Прежде всего это конфликт высокого идеала и ложного пути к его осуществлению, настоятельно заявившая о себе в общественной жизни XIX в. проблема цели и средств для радикального преобразования управляющих действительностью законов. Литература реализма конкретизирует проблему применительно к разному роду движениям и идеям, исходящим из предположения, будто и средства, очень далекие от гуманистической ответственности, пригодны для установления на земле царства равенства и не затронут сущности подобного искания справедливости. Неизмеримо глубже любого другого писателя коллизию осознал и исследовал Достоевский, на

Западе же к ней обратятся уже к концу века — здесь важен опыт Оскара Уайльда, Генри Джеймса, Джозефа Конрада, какие бы заблуждения ни сопутствовали их борьбе против утилитаризма с псевдореволюционной окраской. Для литературы XX в. тема будет одной из самых актуальных и самых трудных.

Романтики подошли к ней первыми, стараясь осознать нравственные уроки французской революции. Здесь еще одна область постоянного взаимодействия искусства нашей эпохи с наследием романтизма. «Моби Дик» на фоне других романтических произведений выделяется не только особой заостренностью проблемы цели и средств, но и своеобразием ее решения. Подобно байроновским мистериям, в его структуре тесно сплетаются пафос непокорности унижающим личность мировым законам и горькое чувство могущества «тьмы», почти обязательно присутствующее во всех произведениях романтиков.

В таком смысле «Моби Дик» можно рассматривать как одну из вершин романтической художественной традиции, для которой тема эпоса или драмы — это жизнь в целом, вечные и глубочайшие вопросы бытия, осмысленные в условной, аллегорической форме, а главное побуждение героя — отыскать разгадку тайны мира, разрешить огромный, всечеловеческий конфликт. И, как во многих других романтических произведениях, в «Моби Дике» духовные борения Ахава настолько масштабны, отмечены такой иступленностью, что оказывается разрушенным стройное и неспешное разворачивание событий и конфликтов, свойственное роману XVIII в. Трагизм происходящего непрерывно нарастает, а вместе с ним растет и внутреннее напряжение рассказа, в котором строгая логика принесена в жертву, чтобы выделить кульминации, эти два мощных эмоциональных взрыва: первое появление Ахава перед экипажем, когда раскрывается истинная цель плавания «Пекода», и безнадежные попытки остановить полубезумного капитана, когда на горизонте он замечает фонтан и свирепую белоснежную голову своего врага. Здесь-то и оказывается для Мелвилла незаменимой шекспировская образность и техника нагнетания трагизма, хотя широко использованная в «Моби Дике» система образов-символов, предзнаменований, зловещих тайн остается достоянием искусства романтизма в гораздо большей степени, чем театра Шекспира.

Обычная для романтиков «шекспиризация» коллизий, по своему объективному смыслу принадлежащих уже не Возрождению, а эпохе романтизма, повсюду дает себя почувствовать в «Моби Дике». Ахав — один из тех романтических персонажей, для которых идея стала всей жизнью, хотя подобная одержимость мыслью делает необратимым трагический финал. У Байрона подобный персонаж оставался замкнутым в границах собственного духовного мира, где и развертывался титанический поединок его свободолюбия с мировым злом; Манфред обитает в горных сферах духа, не оглядываясь на суетную землю. Мелвиллом намечен сходный поворот темы, и не только в монологах Ахава, но и в проповеди отца Мэппла, являющейся прологом к основному действию.

Эта проповедь, хотя в ней и чувствуются отголоски пуританской патетики, полна байронизма: и как вызывающая полемика с библейским толкованием мифа об Ионе, во чреве кита искупающего грех неповиновения, и как пламенный призыв не уклоняться от бурь, не предавать забвению долг бескомпромиссного поиска истины, пусть даже неизбежным становится дерзкий вызов любому Сенатору и Судье. Здесь, собственно, формула сознания Ахава, каким он предстает и в своей исповеди, и в кульминационных эпизодах рассказа.

Однако его битва с грозными губительными силами мироздания, воплощенными в символе Моби Дика, — закованный романтический конфликт — развертывается параллельно другой коллизии: капитан и экипаж, герой и масса, личность и народ. Это типично шекспировская коллизия, и не случайно, что Шекспир присутствует в романе наиболее ощутимо и полноправно, когда на передний план выходит столкновение Ахава со Старбеком, Стаббом, Фласком и другими, по большей части едва намеченными персонажами народного фона. Сама гибель Ахава обретает двойное истолкование: он, как и герои Байрона, не в силах одолеть зло, потому что оно заключено в самом порядке вещей, но он терпит поражение, поскольку остается разобщенным с человечеством: отнюдь не случайность, что на палубе «Пекода» мы видим представителей множества наций и культур тогдашнего мира.

Дело идет не только о развенчании романтического индивидуализма. Точнее говорить о том, что в Ахаве Мелвиллом выражен весь комплекс представлений и

идей, составляющий суть романтического сознания, и это сознание показано на стадии распада, когда неразрешимость его противоречий уже слишком очевидна для писателя, чтобы он искал их преодоления. Мессианиззм, ощущение избранничества — вот главный побудительный стимул мыслей и поступков Ахава. Но здесь и скрывается духовная ущербность, которая в конечном счете прямо скажется на итогах самоотверженного и непримиримого сражения со злом, которое герой Мелвилла ведет до последней страницы романа. Избранничество оборачивается маниакальностью, неукротимое бунтарство духа, если для него несущественна обыденная жизнь с ее привязанностями и обязательствами, на поверку не столько возвышает личность, сколько усугубляет в ней приметы ущербности и одноплановости. Наконец, сами устремления к непреходящим, высшим ценностям, разрастаясь до того, что ими поглощен весь человек, пропорционально увеличивают его значение в собственных глазах, создавая опасные иллюзии вседозволенности по отношению к другим.

Ахав воплощает в себе все эти парадоксы романтического сознания, для которого бунтарство стоит в одном ряду с самодовольством, а чувство своего мессианского назначения дополняется верой в собственную неподсудность — во всяком случае, если ограничиваться нормами этики, признаваемыми в эмпирической жизни среди тех, кто не избран на великий подвиг. Такого рода демонизм будет жестоко развенчан литературным поколением, пришедшим после романтиков⁴¹. Мелвилл был первым из американских писателей, кто наметил, если воспользоваться термином М. М. Бахтина, «прототип идеи», впоследствии создавшей один из важнейших философско-этических узлов литературы реализма. Через Достоевского, через Конрада эта проблематика перейдет к искусству XX в., чтобы образовать в ней особую линию преемственности, без труда просматриваемую и сегодня, идет ли речь о реалистическом исследовании или модернистской мистификации еще Мелвиллом осознанного феномена надмирской и — объективно — внегуманистической ориентации подобного избранника и тираноборца.

Сам Мелвилл, несомненно, наделил своего избранни-

⁴¹ Л. Я. Гинзбург в книге «О психологической прозе» показала это на примере дружбы-вражды Белинского и молодого Бакунина.

ка теми принципами, которые логически вытекали из философии и этической системы Эмерсона. Полемика с трансцендентализмом составляет в «Моби Дике» особый пласт содержания, она многообразна и по своим задачам, и по формам. Особенно настойчиво она возникает в тех главах, где на авансцену, освобожденную Ахавом, выходит Измаил — второй главный персонаж «Моби Дика». Его часто отождествляют с автором. Это ошибка, хотя и понятная: устами Измаила Мелвилл выразил некоторые сокровенные мысли и убеждения. Тем не менее рассказчик и автор не совпадают настолько, что в необходимых местах автор берет функцию повествователя в свои руки, оставляя рассказчика среди персонажей народного фона, — Мелвиллу необходимо, чтобы наиболее важные эпизоды предстали не в восприятии Измаила, а в его собственном освещении.

Многим критикам показалась нелогичной и неоправданной смелая повествователей. В ней видят еще одно указание на незавершенность переработки первоначальной редакции романа. Вероятно, предположение не лишено оснований. Но неверно игнорировать и творческие причины, побудившие Мелвилла непосредственно вторгаться в ход рассказа, когда он приближается к своим высшим точкам.

Легко заметить, что Измаил выступает в романе не столько антагонистом Ахава, сколько его спутником, комментатором его решений и поступков, персонажем народного фона, пусть и разработанным с особой тщательностью и многогранностью. В структуре романа он выполняет функцию скорее шекспировскую, чем байроновскую, однако по своей духовной сущности он как раз принадлежит к числу тех мелвилловских персонажей, в которых наиболее рельефно проступили черты романтического сознания. Здесь открывалось противоречие, быть может замеченное самим Мелвиллом и уж во всяком случае им почувствованное, — поэтому он и не доверил Измаилу вести рассказ в ключевых эпизодах, когда парадоксы и противоречия романтика Ахава обнажаются особенно наглядно. Так, в первой кульминации (речь Ахава перед экипажем, клятва отмщения, скрепленная кровью трех язычников-гарпунеров) Измаил вовсе исчезает из поля зрения читателя, чтобы лишь через несколько глав вновь приняться за рассказ, сообщив, что и он был в этой возбужденной толпе и клялся вместе с нею,

хотя в его душе нарастал страх. И в финальных эпизодах погони мы видим Измаила гребцом вельбота, ничуть не более заметным, чем другие, даже не названные по именам моряки, а повествует сам Мелвилл.

Его «недоверие» к своему персонажу объясняется тем, что в Измаиле слишком много черт, по сути родственных Ахаву и слишком очевиден тот романтизм духовных устремлений, который уже не исчерпывал миропонимания самого Мелвилла. «Моби Дик» был и апофеозом романтического бунтарства, и его развенчанием. В Измаиле приметы романтического сознания столь же очевидны, как и в Ахаве, только перед нами другой тип, другая форма этого сознания: не богоборчество, а мечтательство — тоже как способ утверждения личности в мире, ее отрицанием, и тоже как вызов тем, что, по выражению отца Мэппла, «льет масло на волны, когда Бог повелел быть буре». Собственно, это то же самое «доверие к себе», на котором настаивал Эмерсон, но если у Ахава оно доведено до той крайности, когда уже представляется оправданным индивидуализм, ничего не замечающий вокруг, то на примере Измаила мы видим другие стороны этической доктрины трансценденталистов — ее способность освобождать человека от всех меркантильных интересов для жизни ради познания, а тем самым и пробуждать в личности ощущение внутренней свободы.

И биография Измаила — бывшего учителя, порвавшего со всеми былыми заботами и интересами, чтобы уйти в море простым матросом, — и характер его мироощущения, и весь строй его мышления выдают в нем последователя трансцендентальной философии бытия. Он и говорит на языке, вызывающем немедленные ассоциации с Эмерсоном: «О природа, о душа человеческая! Сколь несказанно многое связывает вас; каждый мельчайший атом природной материи имеет свой двойник в душе», — мысль, необычайно важная для всей художественной структуры «Моби Дика». Или: «Мне думается, тело мое — лишь некий осадок моего лучшего бытия. Да право же, пусть кто хочет забирает мое тело, пусть забирает, говорю, оно не я». И можно привести еще десятки аналогичных примеров.

Впрочем, здесь не просто эмерсоновские сентенции, вложенные в уста близкого Мелвиллу персонажа. Измаил во многом радикальнее Эмерсона, скорее и мысли его, и поступки напоминают о Торо. Особенно важны в этом

плане его отношения с Кви́кегом. Под пером ряда американских комментаторов они получили грубо эротическое толкование, как и отношения Клэ́ггерта и Билли в последней повести Мелвилла «Билли Бадд». В действительности же все, что связано в романе с Кви́кегом, следовало бы рассматривать как завершение давних раздумий Мелвилла о «естественном» человеке. Он показан без малейшего оттенка умиленного любования, и функция Кви́кега заключается не в том, чтобы явить пример душевной чистоты среди пороков окружающей его цивилизации, а в том, чтобы подкрепить мысль Мелвилла о глубочайших связях и духовном братстве людей всего мира — ту самую мысль, которая была выношена уолденским отшельником и продиктовала ему поражающие цельностью своего демократизма страницы «Жизни в лесу» и трактата «О гражданском неповиновении».

Измаил приходит к тем же убеждениям, и возникает целая философия человеческой общности: «В этом мире под всеми широтами жизнь строится на взаимной поддержке и товариществе». Читателю нашего времени здесь сразу же вспоминается Экзюпери — художник, порою поразительно близкий Мелвиллу по своему восприятию мира и по своей этике, хотя это сходство не было предопределено прямым влиянием.

В отношениях с Кви́кегом и другими обитателями матросского кубрика «Пекода», в пантеистическом слиянии с величественными ритмами океана, в самой своей позиции аналитического наблюдателя и истолкователя действий Ахава Измаил, конечно, противоположен капитану обреченного судна. Ахав, одержимый стремлением победить зло, которое для него знаменует Моби Дик, утрачивает ту гуманистическую цельность личности, которая, наоборот, все ощутимее проявляется в Измаиле, как ни захвачен он той же жадной гордой неповиновением, пусть даже оно безумно по житейскому, практическому счету. Важно и другое. Ахав в романе статичен, его духовная сущность не меняется, и лишь все ярче разгорается бушующее в нем пламя обиды, которая требует удовлетворения. Измаил — это характер, в котором прослеживается эволюция. На последних страницах он уже не смог бы повторить: «На земле не осталось ничего, что могло бы еще занимать меня». В нем происходит трудная, но исключительно важная душевная работа: апатия сменяется осознанным трагическим героизмом.

Но обретенный Измаилом в финале романа героизм не вытесняет до конца его мечтательность, его пассивность и доверие к призрачным формам самоутверждения — эту характерную черту романтической личности, осознанную Мелвиллом в «Моби Дике» уже как свидетельство недостаточности, даже ущербности всего того типа сознания, которое утверждал романтизм. До предела напряжена коллизия, развертывающаяся в душе Измаила, который понимает безнадежность усилий Ахава и смертельную опасность, создаваемую ими для экипажа, а с другой стороны, все больше и больше оказывается пленен великой идеей, возвещенной капитаном со шканцев «Пекода», когда маршрут судна был изменен, чтобы под всеми широтами искать Белого Кита.

Это, в сущности, центральная коллизия всего романа. Для Измаила она решается однозначно. Содрогаюсь от страха, когда ему становятся ясны настоящие цели Ахава, он все же их принимает, потому что им овладело «всесильное мистическое чувство», сделавшее вражду капитана его собственной враждой. А дальше вступает в действие та логика, которая естественна для романтика, равнодушного к эмпирической действительности: человек, «покинув пределы земного смысла, приходит под конец к высшей мысли, какая в глазах рассудка представляется нелепой и дикой; и тогда — на счастье ли, на горе — он становится непреклонным и равнодушным, как и его бог».

Самого же Мелвилла не могут удовлетворить ни эта одноплановость, ни эти знакомые логические ходы. «Корректив реальности», появившийся уже в первых полинезийских повестях, в «Моби Дике» дает себя почувствовать особенно настойчиво, и художественное видение Мелвилла обретает ту полноту синтеза идеального и действительного, которой в конечном счете определена и авторская интерпретация центрального конфликта романа, и вся его повествовательная структура. То «двойное зрение» Мелвилла, которое многие писавшие о нем сводили только к мистицизму или к трансценденталистскому ощущению природы как символа духа, в гораздо большей степени было органикой отвлеченного и эмпирического как равноправных компонентов восприятия действительности и создаваемой художником образной модели. Конфликт, развернутый в «Моби Дике», решается Мелвиллом двупланово и вместе с тем целостно. Провозглашенная отцом Мэпплом как высшая добродетель, испепеляющая Ахава,

а по-своему всевластная и для Измаила нравственная потребность «возвещать Истину перед лицом Лжи», самого себя ставя «против гордых богов и владык этой земли», остается для писателя непреходящим завоеванием духа, однако пафосу героини неизменно сопутствует пафос аналитического осмысления тех конкретных поступков, построений, идей, в которых героический идеал романтиков находит для себя выход. Оставаясь романтиком, Мелвилл предстает и как первый в Америке художник, поставивший под сомнение сами фундаментальные основы миропонимания романтизма или, во всяком случае, увидевший его неразрешимые противоречия.

Для поэтики «Моби Дика» (как впоследствии и для «Рассказов на веранде») «двойное зрение» имело решающее значение. Оно и создало удивительный сплав символики и достоверности, который позволяет рассматривать книгу как лучший морской роман во всей мировой литературе, а вместе с тем как огромную аллегорическую картину противоборства добрых и злых начал в мироздании да и в самом человеке. Редкое богатство ассоциаций, тончайших аналогий, иносказательных образов, в которых, однако, неизменно открывается крепкая материальная фактура, виртуозные переходы от романтической условности к жизненной достоверности и от пластично выписанных реалий китобойного промысла к обобщениям, отмеченным не только символикой, но даже мистичностью, — все эти черты повествования свидетельствовали о принципиально новом характере мелвилловского художественного мышления. В американской литературе до «Моби Дика» не было произведения, где так многогранно воплотился бы романтический принцип двоемирия. Однако второй, и для романтиков всегда низкий, периферийный мир эмпирической жизни впервые занял в романе место, равноправное миру идеального, что резко выделило мелвилловский эпос на фоне всей тогдашней американской прозы. «Уолден...», появившийся четыре года спустя и увенчавший усилия Торо, двигавшегося в том же направлении еще со времен «Естественной истории Массачусетса» (1842), объективно явился закреплением художественной тенденции, которая выступила в «Моби Дике».

В свете последующего литературного развития на Западе обретенная Мелвиллом синтетичность, его «двойное зрение» представляется далеким предвестием направления, которое начнет ясно определяться примерно с 20-х

годов нашего века. Реализм прошлого столетия отверг идею двоемирия, обратившись к исследованию конкретных общественных конфликтов современности или осмыслению исторического процесса с целью глубже понять текущую жизнь. Подводя итоги десятилетия вслед за событиями 1848 г., Герцен писал в «Колоколе» (л. VI, 1857), в обозрении «Западные книги», что в литературе «действительно все поглощено историей и социальным романом», — это было «раздумье человека, который, прошедши полдороги, перебирает свое прошедшее, близкое и далекое, припоминает былое и сличает его с настоящим»⁴², иначе говоря, переоценка наследия романтической эпохи. К концу века в европейских литературах, как и в американской, достоверно изображаемая среда повседневного бытия окажется доминирующим художественным фактом и детерминизм — анализ причинно-следственных связей — охватит даже область интимных побуждений личности. Натурализм попытается довести тенденцию до крайности — в Америке этого не получится, длительность романтической эпохи в литературе США в конце концов скажется и на поэтике натуралистского романа, что, однако, не мешает яростным выпадам против искусства романтизма. Поколение, выступившее к концу столетия, признает романтиков безнадежно устаревшими писателями, представляющими интерес разве что как предмет насмешливой полемики, вроде той, какую вел с Купером в своей известной статье 1895 г. Твен.

По-новому их опыт будет оценен лишь после того, как станут слишком ощутимы изъяны и ограниченность бытописания и в литературу начнет возвращаться тот «мир за горизонтом» обыденной действительности, который так властно притягивал к себе Лондона — первого американского писателя XX в., в чьих книгах появилась и перекличка с отдельными мотивами Мелвилла, и объективная близость некоторым сторонам его поэтики. Линия преемственности приведет затем к Хемингуэю, а от него — к Джеймсу Джонсу («Ступай туда, где делаю вдов», 1967), к Норману Мейлеру («Почему мы во Вьетнаме», 1969) и некоторым другим современным прозаикам.

Все они, впрочем, ценили у Мелвилла только поэзию «настоящих вещей». Характерна в этом отношении судьба глав «Моби Дика», в которых детально описаны раз-

⁴² Герцен А. И. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1958, т. XIII, с. 93.

новидности кашалотов и технология промысла. Долгое время их спешили перелистать, чтобы поскорее добраться до событий. Хемингуэй первым понял их выдающееся значение как своего рода документального романа в романе, открывающего целый мир с его особыми пропорциями и законами. А Рэй Бредбери в статье 1977 г., называя Мелвилла своим литературным учителем, писал, что цитологические главы «Моби Дика» — это прообраз современного эпоса и еще больше — эпоса будущего, который пойдет по намеченному Мелвиллом пути синтеза романа-эссе и романа-аллегии, документальности и символичности⁴³.

Это пример освоения лишь одной линии мелвилловского творчества. Существенное значение, которое оно приобрело в широком историческом плане, когда литература, все дальше отступая от форм прямого жизнеподобия, стала — конечно, иными, чем у него, средствами — добиваться символической обобщенности, подкрепленной пластичным, многомерным и фактографически точным изображением мира «настоящих вещей». При всех противоречиях указанного движения, отмеченного уже в 20-е годы, оно в конечном итоге знаменовало собой необходимый сдвиг в образном мышлении и углубленном постижении реальности. Слово бы выпуская из литературного процесса существенное звено, которое составляет бытописательская ветвь американского реализма XIX столетия во главе с Хоуэлсом, писатели, выступившие после первой мировой войны, с особенно пристальным интересом воспринимали наследие романтиков, и не случайно «открытие» Мелвилла пришлось на этот период.

Тогда вновь приобрели повышенную актуальность волновавшие его проблемы человеческой разделенности и диалектики добра и зла как взаимосвязанных начал жизни. И его художественная система — с необходимыми и существенными коррективами, которые были внесены десятилетиями литературного развития после его ухода сначала из творчества, а потом и из жизни — оказалась по своему духу близкой исканиям прозаиков межвоенных десятилетий. Объективное совпадение в данном случае гораздо важнее, чем прямые указания на воздействие или хотя бы непосредственное знакомство с его творчеством. А это совпадение вряд ли возможно отрицать: и в тех

⁴³ Saturday Review, 1977, Dec. 10.

случаях, когда оно почти очевидно, как, например, в «Медведе» Фолкпера, и в тех, когда оно лишено столь явных опознавательных признаков, как, скажем, у Фицджеральда с его двойным видением, способным «одновременно удерживать в сознании две прямо противоположные идеи»⁴⁴ и позволяющим строить роман на той же, что и в «Моби Дике», совмещенности символа и факта.

Решающим обстоятельством явился не материал и даже не повествовательный инструментарий, а то видение действительности, тот принцип ее художественного отображения, которые были найдены Мелвиллом и доказали свою плодотворность в литературе нашей эпохи.

4

Поздний Мелвилл — проблема, в сущности у нас даже и не поставленная⁴⁵, а в американском литературоведении не привлекающая достаточного внимания. Долго державшееся мнение о творческом упадке после «Моби Дика» теперь отвергнуто. Однако и отличительные черты Мелвилла 50-х годов пока еще не выявлены с необходимой полнотой.

Это задача особого исследования. Оно покажет сложность творческих исканий писателя, подчас (особенно в историческом романе «Израиль Поттер») вплотную подводящих к эстетической системе реализма, хотя в целом они принадлежат романтическому методу в том своеобразии, которое это понятие приобретает применительно к Мелвиллу. С неизбежностью приведет оно и к вопросу о границах романтической эпохи в литературе США, явно не совпадающих с европейскими. «Билли Бадд», последнее выдающееся творение романтизма на Западе, завершен в 1891 г., когда уже были созданы лучшие книги Твена и дебютировал Гарленд, провозгласивший эстетику натуралистического романа.

Говоря в самой общей форме, наиболее заметной особенностью Мелвилла после «Моби Дика» явилось усиление установки на доподлинность рассказа. Каждое отступление от нее оборачивалось неудачами. Таким от-

⁴⁴ Фицджеральд Ф. С. Избр. произв. М., 1977, т. 3, с. 428.

⁴⁵ В монографии А. Н. Николюкина «Американский романтизм и современность» (М., 1968) из последних произведений Мелвилла внимательно рассмотрен лишь «Пьер», в исследовании Ю. В. Ковалева — только «Израиль Поттер».

ступлением оказался «Пьер» (1852), по-своему смелая попытка обрисовать фигуру американского Гамлета, вложив в шекспировскую коллизию тот смысл, который придавали несовпадению мечты и действительности романтики. Таким отступлением стал и «Проходимец» (1857), в художественном отношении представляющий собой экскурс в тот мир полуреального, призрачного существования на грани яви и сна, который был давно обжит немецкими романтиками, а в Америке — Эдгаром По.

Обе книги подтвердили приверженность Мелвилла к большим философским вопросам и узловым конфликтам американской действительности, и их проблематика вряд ли удивила бы читателей «Моби Дика». Читателей, однако, нашлось слишком мало, а все, что последовало за романом о Ките, и вовсе не встретило никакого интереса. В этом равнодушии и публики, и критики, которая вспоминала о Мелвилле исключительно с целью доказать, что он безумен, часто усматривают первопричину творческой драмы, разыгравшейся в последние десятилетия его жизни. Наверное, дело обстоит все же сложнее. Синтетизм, окончательно выработанный в «Моби Дике», был замечательным художественным завоеванием, однако эпоха уже требовала иных героев, иных эстетических средств — политической публицистики, которую ввели аболиционисты, социального романа, зародившегося в литературе периода Гражданской войны.

Завязывался конфликт с эпохой. И прежде тяжело складывавшаяся литературная судьба его обострила. Меньять сложившуюся художественную систему Мелвиллу было, быть может, еще труднее, чем другим писателям 40-х годов: она доказала свою способность вместить такое содержание, которого не смог в Америке воплотить никто из предшественников и современников.

Однако Мелвилл не остановился перед экспериментами в надежде, что таким путем он вернет себе чувство причастности тогдашней злобе дня и вниманию читателей. Экспериментом стал «Писец Бартлби», неожиданная для Мелвилла «уоллстритская повесть», которую он анонимно напечатал в 1853 г. Задачей здесь было изображение американской повседневности в социально-психологическом ракурсе. В перспективе времени повесть предстает как серьезный шаг к реализму — по проблематике, персонажам, атмосфере повествования она близка лондонским романам Диккенса, хотя «Бартлби» гораздо чаще

сравнивают с гоголевской «Шинелью» и «Записками сумасшедшего»⁴⁶. Но то двоемирие, которое у Гоголя стало органическим компонентом эстетики реализма (фантастическое в петербургских повестях — это не инобытие, как у романтиков, а вид реалистического гротеска), у Мелвилла и в «Бартлби» сохраняет свой романтический характер. Загадочность Бартлби — затравленного жизнью переписчика бумаг, человека без прошлого и будущего, — типичный мотив для литературы романтизма. И хотя демоничность в данном случае трагикомическая, а весь облик героя жалок, в самом упорстве его пассивного сопротивления судьбе сказывается все та же призрачная форма самоутверждения, которая является родовой приметой романтического героя.

Сборник «Рассказы на веранде» (1856) тоже был экспериментом в рамках романтического художественного мышления с его непреодолимым конфликтом иллюзии и реальности, о котором прямо идет речь в новелле «Веранда», давшей заглавие всей книге. Оба шедевра Мелвилла, объединенные переплетом этого сборника, — «Бенито Серено» и «Энкантадас, или Заколдованные острова» — настойчиво возвращали к той же мысли, насколько мучительно несоответствие между видимым и сущим, — особенность состояла в заостренной этической проблематике, которую под пером Мелвилла приобрела давняя романтическая коллизия. Другой примечательной чертой обеих повестей стало широкое и плодотворное использование документальных источников. В «Энкантадас...» Мелвилл опирался на собственные впечатления от плавания на острова Галапагос, на книги других путешественников и естествоиспытателей. «Бенито Серено» был написан на основе записок капитана Делано, изданных в Бостоне в 1817 г., и герой повести сохранил имя этого мореплавателя.

Выявившийся еще в самом начале творческого пути интерес Мелвилла к внелитературному материалу и тогда же определившееся у него стремление сблизить документ и вымысел в 50-е годы стали творческой программой. К «Энкантадас...» вообще едва ли приложимо определение «повесть», — это скорее цикл пейзажных зарисовок, перемежаемых новеллами, которые основаны на преданиях или мемуарах очевидцев, и пронизанных размышлениями повествователя о пустынном, «проклятом» ар-

⁴⁶ Такого взгляда, в частности, придерживается и Н. Арвин.

хипелаге как своего рода символе упорства природы, не поддающейся человеку. Этот жанр свободного повествования, основанного на фактах и естественно перерастающего то в философскую полемику, то в автобиографию, то в сюжетный рассказ, получит интенсивное развитие уже в XX в., например у Экзюпери.

В Америке середины прошлого столетия — даже после «Уолдена...» — подобное нарушение жанровых канонов могло быть воспринято только как свидетельство авторской неумелости. Сборник прошел почти незамеченным, хотя «Энкантадас...» был не только блистательным образцом мелвилловского искусства прозы, но и определенным завершением полемики с Эмерсоном относительно философской сущности и этической символики, заключенной в природе. С ходом времени Мелвилл лишь укреплялся в своем убеждении, что зло присутствует не только в человеческом сознании, но и в объективном бытии. Это была главная тема «Энкантадас...» и ~~налет мистицизма~~ здесь даже явственнее, чем в «Моби-Дике».

«Бенито Серено», где рассказано о бунте невольников-африканцев на борту испанского судна, в тогдашнем общественном климате мог показаться произведением, отчасти созвучным литературе аболиционизма. Однако это было бы лишь грубым упрощением художественной сути повести Мелвилла. В действительности оп, используя прекрасно разработанную у романтиков поэтику новеллы-загадки, создал философское произведение, в котором еще раз проявилось и недоверие Мелвилла к самоочевидной истине, для него всегда скрывающей в себе бездну невыявленных подлинных значений, и его обостренное ощущение нравственного зла как одного из неотъемлемых начал человеческой личности, в своих последствиях страшного, если это начало выходит из-под контроля гуманной этики.

Негритянский бунт, сколь бы вескими и оправданными ни были причины, которые его вызвали, показан Мелвиллом прежде всего как обнажение этой истинной природы «естественного» да и всякого другого человека, и осужден бескомпромиссно, хотя писатель сочувствовал аболиционизму и в годы Гражданской войны занял твердую позицию сторонника Линкольна. Тем важнее, что в эту эпоху, побуждавшую людей, обладавших сходными общественными взглядами, видеть в чернокожих невольниках только жертвы института рабства и всячески приукрашивать их душевные и нравственные качества, Мел-

вилл проявил поразительную историческую зоркость, предчувствуя ту непримиримость и тот трагизм расовых конфликтов, которые раскроются уже через много десятилетий после его смерти.

Достаточно сопоставить «Бенито Серено» с самым выдающимся произведением литературы аболиционизма — созданной в это же время «Хижиной дяди Тома», чтобы почувствовать глубину мелвилловского художественного мышления, развенчивающего многие прекраснотушные иллюзии современников. Герой Бичер-Стоу и выведенный Мелвиллом на сцену вождь восставших Бабо с его изверством и беспредельной жестокостью в ответ на жестокость белых по отношению к его братьям по расе — характеры поистине полярные: за ними скрыты диаметрально противоположные представления о сущности психологии и этики, выработавшиеся за двести лет рабства. Роман Бичер-Стоу имел громадный успех. Повесть Мелвилла не заметил никто. Но в перспективе истории «Бенито Серено» приобретает значение едва ли не исключительное как первое в США произведение, поставившее проблему вины белой расы и ожидающей ее страшной расплаты так, как эта проблема ставится и решается уже в литературе XX в. в свете накопленного трагического опыта.

Даже в самых устрашающих картинах обреченного и оттого особенно жестокого негритянского бунта Мелвилл не сделал ни одной уступки южпой по своему происхождению мифологии, которая и в его время, как и много позднее, изображала чернокожих людьми неполноценными, примитивными, озлобленными и т. п. Подлинной темой «Бенито Серено» было несовпадение внешнего и сущего — старый романтический конфликт, приобретший совершенно особую значительность, впрямую соприкоснувшись с проблемой этического зла и с острейшей проблемой нравственного оправдания бесчеловечных средств для достижения цели, самой по себе справедливой и высокой. Здесь — центральный повествовательный узел произведения, в котором нельзя не почувствовать атмосферы приближающейся Гражданской войны, пусть на первый взгляд перед нами только давний эпизод морской летописи или иносказание, никак не связанное с «текущим».

Четыре военных года заставят по-новому взглянуть не только на сущность общественных процессов, но и на

диалектику духовных и нравственных побуждений личности в крайней ситуации, которыми так богато было время. «Бенито Серено» и здесь предвосхищал направленность литературных исканий, обнаружившихся уже на исходе века в произведениях таких участников войны, как Бирс, или таких ее художников, как Стивен Крейн. И безвольный капитан Делапо, мучающийся компромиссами с совестью, но неспособный преодолеть страх смерти, и фанатик насилия Бабо, даже после своей казни навещающий ужас па победителей, — обе фигуры оказались прототипами героев XX в., как прообразом литературы нашего столетия была повесть Мелвилла в ее целостности.

В ней не раз видели произведение болезненное, таящее в себе по сути модернистские концепции личности. Но на самом деле «Бенито Серено» был необходимым звеном в пристальном мелвилловском анализе скрытых противоречий действительности и человеческой природы. В литературе XX в. нетрудно обнаружить многочисленные переклички и с проблематикой, и с поэтикой «Бенито Серено»: нельзя не вспомнить Фолкнера, раннего Ричарда Райта, а среди современных писателей — Уильяма Стайрона. В «Признаниях Ната Тернера» (1969) Стайрон возвращается к той же теме на сходном материале, рассказывая о негритянском восстании в Виргинии летом 1831 г.

За год до «Рассказов на веранде» был напечатан «Израиль Поттер» — роман из эпохи американской революции, тоже приобретавший оттенки актуальности в преддверии Гражданской войны. И здесь писатель опирался на документ изображаемой эпохи; им послужила автобиография героя, написанная незадолго до смерти и случайно попавшая в руки Мелвилла. Под его пером рассказ Поттера, конечно, претерпел очень серьезные изменения. В «Израиле Поттере» нельзя не заметить явной полемики со «Шпионом» Купера, обращенным к событиям того же времени. Мелвилл отбросил обязательный для исторических романов Купера счастливый финал, правдиво рассказав о герое, который всем пожертвовал для революции, полвека прожил нищим среди тех, против кого он воевал, а по возвращении на родину не дождался ни свидетельств признания, ни хотя бы скромной солдатской пенсии. В романе изображались Франклин, Поль Джонс, Итен Аллен, но взгляд писателя был прикован не к тем, в чью честь воздвигали монументы, а к рядовому участ-

нику событий, лишь волею судьбы оказавшемуся в их эпицентре.

В 50-е годы увидели свет исторические романы Теккерея — явление эпохальное для развития этого жанра на Западе. Мелвилл шел в том же направлении, стараясь прежде всего показать не сами по себе исторические эпизоды, а мироощущение и этику людей изображаемой эпохи. «Израиль Поттер» — самое близкое к реализму из всех произведений Мелвилла, хотя в американской литературе еще не имелось условий для того, чтобы появился реалистический исторический роман, который был в конце века создан Твенем. Но в целом оставаясь достойным романтической литературы, «Израиль Поттер» наметил некоторые проблемы, которые окажутся центральными как раз для исторического романа реалистов, и особенно реалистов XX в. Проблему границ свободной воли и свободного выбора в условиях, когда история увлекает личность, подобную Израилю, в свое стремительное движение. Проблему отчужденности, так тяжело переживаемой мелвилловским героем, когда историческая драма сыграна, а его уделом становится каторжная работа на кирпичном заводе, где для обездоленных «все — суeta и глина» и любой смертный — только кирпич не в метафорическом смысле, подразумеваемым Писанием, а в самом буквальном.

Так пролагал Мелвилл пути роману нашего столетия и открывал коллизии, далеко не исчерпанные и сегодня.

Важнейшей из этих коллизий для самого него была та, которая, конечно, не может быть исчерпана никогда — конфликт добра и зла, доверчивости и низости, чистоты и порочности, столкновение, прослеженное Мелвиллом во множестве его конкретных форм: и социальных, и относящихся к области самых сокровенных переживаний личности. В «Билли Бадде», законченном незадолго до смерти, он обратился к этой коллизии напрямую, создав произведение сугубо романтическое по всему своему духу и строю, однако, совсем не выглядящее анахронизмом ни на тогдашнем литературном фоне, ни сегодня. Оно уже давно служит материалом для формалистических прочтений, чья цель не идет дальше расшифровки библейских аналогий, несомненно присутствующих в этом рассказе о простосердечном фор-марсовом матросе, павшем жертвой несправедливости, человеческой низости и

собственного бесправия, пусть его гибель может показаться еще одной жестокой прихотью судьбы.

Но в конечном итоге главное — не прочерченные Мелвиллом параллели с Библией. Главное — заключенное в «Билли Бадде» свидетельство о том, что в последней фразе, снятой при окончательном редактировании, названо им «порочностью и душевной подлостью» как неотъемлемыми свойствами «нашего непонятного мира», где «невинность и щедрость сердца», воплощенные в герое, оказываются обречены. Творчество Мелвилла обрывается на трагической ноте, а не на ноте примирения с такой действительностью, как нередко изображают дело его американские биографы.

XX век по достоинству оценит ту отточенность, ту суровую честность мелвилловского видения действительности и человека, которые стоят за его трагическим мировосприятием, и будет возвращаться к поставленным им сложнейшим проблемам в поисках решений, достойных гуманистического идеала.

Эмили Дикинсон и проблемы позднего американского романтизма

1

«Романтики покидали историческую сцену в разные сроки,— пишет видный исследователь романтизма Н. Я. Берковский,— в одной стране их влияние прекратилось уже к 20-м годам, в другой — годы эти были для них временем главных успехов, но к середине века романтизм уже становится воспоминанием, уже не только он к тому времени был вытеснен, началось и вытеснение высокого реализма»¹.

Мысль совершенно справедливая по отношению к ведущим литературам Европы. Здесь ко второй половине столетия творческие завоевания романтизма глубоко освоены сложившимися новыми художественными системами — реалистической, а в дальнейшем символистской. Но сам романтизм — и как определенная эстетика, и как литературное направление — уже покинул сцену.

Он, правда, еще способен напоминать о себе искусством великих своих мастеров, далеко переживших блистательную романтическую эпоху, которая пришлась на время наполеоновских войн и первые полтора десятилетия по их окончании. Но уже к 30-м годам в искусстве Европы романтизм, по сути, успел завершить свою роль великого эстетического переворота. По формуле Шеллинга, романтическими явились годы, когда «человеческий дух был раскован, считал себя вправе противопоставлять всему существующему свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно»². Годы эти ушли вместе с героическим периодом французской революции, всколыхнувшей, но не оправдавшей дерзкие мечты и надежды. Для общественного сознания Европы и для ее искусства настало время внимания к «тому, что есть». И это был закат романтической эпохи.

¹ Берковский Н. Я. О романтизме и его первоисточках. — В кн.: Проблемы романтизма. М., 1971, (2), с. 18.

² Цит. по: Берковский Н. Я. Указ. соч., с. 6.

Раньше всего он почувствовался в романе, ставшем главной ареной столкновения романтических и реалистических принципов изображения, как прежде полем битвы между романтиками и классицистами была драма. А всего медленнее движение к иным творческим ориентирам происходило в лирической поэзии.

В литературе эпоха романтизма стала прежде всего звездным часом лирической поэзии. Здесь традиция оказывается наиболее устойчивой, передаваясь даже новому столетию, хотя неоромантизм начала XX в. вызван к жизни уже совсем иными историческими и культурными условиями. Но вместе с тем все очевиднее выступает и измельчание традиции: на смену поколению Байрона и Гейне приходит поколение не столько продолжателей, сколько подражателей, в чьем творчестве инерция освоенной романтической эстетики преобладает над попытками ее обогатить.

В Америке эта художественная худосочность творчества поздних европейских романтиков была осознана раньше и острее, чем в Старом Свете. Стремление утвердиться в качестве национально самобытного явления, столь важное для американской культуры начальных десятилетий XIX в., побуждало ее представителей критически всматриваться в опыт европейских — особенно английских — литературных современников. И хотя такой критике порою сопутствовали пристрастность и педантизм, она все же помогала подметить те действительно кризисные черты литературной жизни «нашего прежнего дома», которые не всегда открывались для его обитателей.

В Европе романтическое движение идет к концу, в Америке оно только набирает силу, чтобы достичь апогея в десятилетие перед Гражданской войной. Несовпадение хронологических рамок очевидно, как очевидно и другое — оно не породило в американском романтизме идейной зависимости и творческой вторичности, обычных при подобном историческом запоздании.

Разумеется, и в американскую литературу XIX в. постепенно входила художественная проблематика, которая потребует эстетики реализма. Но данный процесс, по сравнению с развитием европейских литератур, заметно запаздывает: его первая стадия приходится лишь на конец 60-х годов. К этому времени почва, на которой складывалось и держалось романтическое ощущение мира,

разрушена движением истории. Однако по меньшей мере еще два десятилетия романтизм сохраняет значение одной из двух ведущих тенденций американского литературного развития.

Здесь едва ли не главная специфическая особенность всего литературного процесса в США прошлого века. Попытки перенести на историю американской литературы модель развития, типичную для европейских литератур³, приводили к упрощенным представлениям как об эпохе романтизма, так и о становлении реализма. Романтические устремления, заявлявшие о себе и после Гражданской войны, рассматривались только как анахронизм и истолковывались в сугубо негативном смысле. С другой стороны, к реализму, делающему лишь первые свои шаги после 1865 г., слишком поспешно отнесли, например, творчество Уитмена, в целом принадлежащее романтической традиции, хотя и существенно отличающееся от исканий ранних романтиков по характеру основной задачи, которой — после войны уже отчетливо — становилось создание объективной и всесторонней картины национально-исторического бытия в период коренной ломки традиционного уклада жизни.

Бесспорно, пора расцвета романтизма закончилась вместе с Гражданской войной. В романтизме 70—80-х годов очевидны эпигонские черты и приметы усиливавшегося упадка. Но при всем том ситуация далеко не аналогична европейской. Когда в Европе увядают вялые, безжизненные цветы истощившейся традиции, в Америке романтизм еще способен переживать высокие творческие взлеты. Неотделимы от романтизма «Билли Бадд» (1891) Мелвилла, «Таинственный трубач» и «О Франции звезда» (1872) Уитмена, а ведь это творения, принадлежащие к числу самых выдающихся в американской литературе прошлого столетия. И наконец, в эпоху, когда романтизм в Европе уже изжил себя, да и за океаном в целом клонился к своему закату, заявляет о себе талант Эмили Дикинсон, чья лирика — одно из вершинных явлений всего романтического искусства.

Уже сам этот факт должен побудить к более глубокой интерпретации сущности и значения романтических тенденций в литературе США после 1865 г. Долгое время имя Дикинсон словно выпадало из поля зрения исследо-

³ Такой подход особенно нагляден в «Истории американской литературы» (под ред. Н. И. Самохвалова. М., 1969).

вателей. В результате суживались, приближаясь к европейским, и границы всего периода романтизма в американской литературе. Упадок романтизма в годы, следовавшие за Гражданской войной, легко было показать, обращаясь к позднему творчеству Лонгфелло, Джеймса Рассела Лоуэлла, Холмса, а уж тем более к эстетическим взглядам и литературной практике школы, которая вошла в историю под названием «традиции благопристойности». Однако при этом картина литературного развития в заключительные десятилетия века выглядела односторонне и представление об американском романтизме в целом оказывалось упрощенным.

Романтическое движение в США вовсе не было однородным, в нем сказывались и идейные различия, и — факт не менее существенный — большая или меньшая приверженность к европейским образцам. «Бостонский триумvirат» — Лонгфелло, Лоуэлл и Холмс — отличался как раз стремлением привить американской литературе эстетические нормы, заимствованные у английских и немецких романтиков, воплотив национальный материал средствами поэтики, сложившейся по другой берег Атлантики. Такое стремление ощутимо сказалось даже в тех случаях, когда бостонские поэты выбирали подчеркнуто американские темы, как Лоуэлл в «Записках Биглоу», как Лонгфелло в «Гайавате». Кризис, начавшийся в их творчестве после Гражданской войны, был закономерным итогом вырождения самой художественной традиции, которой они следовали, прилежно оглядываясь на Европу.

Судьба поэтов «триумvirата», как и близкого к ним по литературной позиции Брайента, конечно, подтверждает мысль об упадке романтического искусства после 1865 г. А деятельность их наследников — Томаса Бейли Олдрича, Эдмунда Кларенса Стедмена и еще нескольких литераторов, образовавших в Бостоне последнюю по времени романтическую школу, не без иронии окрещенную «традицией благопристойности», — как будто делает такой вывод и вовсе не требующим доказательств.

Творчество этих прозаиков и поэтов носило эпигонский характер и осталось лишь свидетельством истощенности важнейших романтических тем, мотивов и форм. Их художественные произведения, как правило, бледны. Но литературная позиция, занятая поборниками «благопристойности», примечательна и по-своему принципиальна.

Сущностью этой позиции является решительное неприятие реализма, который объявлен отвратительным порождением эпохи «вульгарности» и «заурядности», наступившей вслед за Гражданской войной. Олдрич и Стедмен неистощимы в своих нападках на писателей, изображающих реальную жизнь Америки конца века. В трактате «Природа и элементы поэзии» (1892) Стедмен формулирует принцип «изысканности» как критерий подлинного искусства: отвлекаясь от прозы жизни, оно должно руководствоваться абстрактными понятиями Красоты и Истины, которые в конечном счете синонимичны. Реалист передает лишь «истину» в ее поверхностных проявлениях, но он лишен чувства Красоты, а стало быть, Истина в полном значении слова оказывается такому художнику недоступна. Он в лучшем случае способен создать достоверное описание явления, но не постичь его сущности, открывающейся лишь суверенному художественному видению того, кто воспевае Ideal вопреки вульгарности окружающей действительности.

Идеи Стедмена зародились под несомненным воздействием Эмерсона и представляют собой попытку обосновать вечную актуальность романтического художественного восприятия, будто бы являющегося неизменной сущностью искусства как такового. Как и Олдрич, Стедмен чутко уловил слабости того раннего реализма 70-х годов, который не переступал рамок бытописания, и изъязыны эстетике натурализма, вызывавшего особую антипатию у ревнителей романтической «изысканности». Литераторы, объединившиеся под знаменем Идеальной поэзии, были последовательны в неприязни к духу буржуазности, сделавшейся нормой американской жизни. Однако попытки Олдрича и Стедмена вдохнуть новую жизнь в угасавшую романтическую традицию привели лишь к тому, что в литературе стали насаждаться схематизм и безжизненность, а все «грубые» стороны действительности были признаны недостойными внимания истинного художника. Подобные эстетические концепции фактически поощряли эпигоство, и не случайно поэтическое поколение 10-х годов, обратившееся к осмыслению реальной жизни, начинало с бунта против бостонских авторитетов, решительно отбросив их кредо «благопристойности» и «идеальной красоты».

Однако та линия преемственности в американском романтизме, которая от Брайента и Лонгфелло постепенно

приводит к ревнителям «благопристойности», тщетно пытавшимся в послевоенную эпоху отстаивать возвышенные и безжизненные идеалы изысканной, условной Красоты, отнюдь не была единственной, как не была она и доминирующей — даже в лирике. По меньшей мере три другие линии развития вычленяются в многообразии творческих идей и устремлений романтической американской поэзии. Одна из них связана с Эдгаром По, принадлежавшим к числу первых из многочисленных «бунтарей» в истории американской литературы, «бунтарей» против окружающей их жизни и против господствовавших в их эпоху художественных вкусов. По был художником, остро предчувствовавшим близящийся сдвиг эпох, наделенным своего рода «катастрофическим» мировосприятием, и его поэзия, полная внутренней муки и боли, иступленности и полумистических озарений, резко дисгармонизировала с созерцательностью, с мечтательной гармонией того же Лонгфелло. Индивидуальность его была ярко выраженной, не укладывавшейся в литературный «контекст» времени, и именно поэтому он остался непонятым и умер забытым. В Америке у него долгие десятилетия не находилось не только продолжателей, но и ценителей. Эмили Дикинсон не знала его стихов, хотя созвучие некоторых наиболее трагических ее стихотворений мотивам «безумного Эдгара» не может не обратить на себя внимания как свидетельство непреходящего значения выраженных По настроений. И все-таки настоящие последователи обнаружили не в Америке — сначала во Франции, затем в России. Бодлер представил безвестного американца Европе. Русские символисты видели в авторе «Ворона» одного из своих претеч.

Другая линия, при внешнем сходстве с поэтическим творчеством бостонских романтиков значительно от него отличающаяся по сути, — это философская лирика трансценденталистов, а также Мелвилла. И Эмерсон, и Торо обладали большим поэтическим талантом, и хотя стихи для них были прежде всего переложением философских и этических идей, сформулированных в эссеистике, собственно художественная их ценность остается несомненной. Творческим образцом для обоих была медитативная лирика английских озерных поэтов, однако поэтическое слово Эмерсона и Торо национально окрашено, и, что особенно существенно, это слово, обладающее большой идейной емкостью, — слово-сигнал, указание на устойчивую

ассоциацию, закрепленную в словаре трансценденталиста. Общепринятое значение понятий «природа», «душа», «восприятие», «бессмертие» и даже совсем обыденных — «тюрьма», «цветок», «тропа» — в этих стихах заглушено, и в них выступает смысл, доступный посвященным в учение трансцендентализма, где каждое из данных слов представляет собой философскую метафору.

Бостонские поэты, чуждые трансценденталистских увлечений и разделявшие обычные для романтиков построения ностальгии по той гармонии, которую человек может лишь созерцать в естественной жизни, но неспособен утвердить как норму собственного бытия, стояли гораздо ближе к европейскому романтизму — к Вордсворту, к Кольриджу. Но для последующего важнее оказались именно отступления от романтической «нормы», наметившиеся у поэтов-трансценденталистов.

Чтение Эмерсона — и как эссеиста, и как поэта — было одним из самых сильных литературных впечатлений Эмили Дикинсон. Со многим она не согласилась, прежде всего с истолкованием природы как высшей органики, обладающей нравственным законом, который «выступает как сущность всякого вещества, всякого отношения, всякого процесса»⁴ и оказывает благотворное влияние на любого человека, открывая ему правду. Но другие мысли Эмерсона, подкрепленные собственными его поэтическими опытами, нашли у нее глубокий сочувственный отклик. Дикинсон не принадлежала к тем, о ком в «Поэте» сказано, что современники «разучились видеть самую тесную зависимость формы от души», — для нее подобная зависимость была интуитивно найденным поэтическим принципом.

И высказанное в «Поэте» убеждение, что «поэзия была создана еще до того, как началось время», а поэт — прежде всего читатель тайного шифра, который скрывает в себе мироздание, отвечало ее убеждению. Как отвечал ему и программный для Эмерсона тезис, что «стихотворение создают не стихотворные размеры, а мысль, сама создающая размеры, мысль, столь живая и страстная, что она, как душа растения или животного, обладает ей одной присущим строением и вносит новое добавление в природу»⁵.

⁴ Эмерсон Р. У. Природа. — В кн.: Эстетика американского романтизма. М., 1977, с. 320.

⁵ Там же, с. 302, 305, 306.

Эмерсон после войны мало-помалу отошел от активной творческой работы, и для провинциалки, из робости почти никому не показывавшей своих стихотворений, он был, конечно, классиком, стоящим на книжной полке рядом с Шекспиром. Мелвилла она могла бы воспринимать как современника, но Дикинсон не знала этого имени, как не знало его все поколение, явившееся в 60-е годы. А ведь он, быть может, оказался бы самым ей близким из американских поэтов той поры. К поэзии он обратился, уже создав книги, теперь по праву считающиеся мировой классикой, и хотя на новом литературном поприще успехи Мелвилла скромнее — эпические поэмы «Кларель» (1876) и «Тимолеон» (1883) не удались, да и в двух сборниках стихов немало тяжеловесных строк и архаичных образов, — поэтические эксперименты автора «Моби Дика» сохранили важность значительного самостоятельного явления в американском романтизме⁶.

Примечательно, что этот крупный прозаик после 1865 г. испытывает потребность освоить иную область творчества — поэзию. Писательских сил Мелвилла еще останется для того, чтобы перед смертью создать шедевр романтической прозы — «Билли Бадд». Но и Мелвиллу ясно, что для отвоевавшейся Америки и для ее литературы настали новые времена, и действительность выдвинула уже совсем другие проблемы, которые поколение Джеймса и Твена понимало лучше, чем поколение Готорна и Торо. Реализм утверждался в прозе, поэзия же на время сохранила романтический художественный идеал как свое кредо, и «обращение» Мелвилла в этом смысле было далеко не случайностью. Романтики объединяются под знаменем поэзии. Это пока еще не запыленный стяг из музейной витрины. Романтизм, уступив «территорию» прозы и эссеистики новому литературному направлению, продолжает доминировать в поэзии не как эпигонская школа, а как живая художественная тенденция.

В поэзии Мелвилла преобладает та же философская насыщенность и суховатая этическая ригористичность, что и в стихах Эмерсона и Торо, хотя мелвилловские идеи заметно отличаются от трансценденталистских и порой

⁶ Поэзия Мелвилла получила в США признание намного позднее, чем его проза. Первые переиздания его стихов появились лишь в конце 30-х годов нашего века. В этом запоздалом возвращении немалую роль сыграл Р. П. Уоррен, посвятивший Мелвиллу восторженную статью (1943).

им непосредственно противостоят. Мелвиллу также было свойственно стремление к обобщающей символике и реминисценциям, и его слово отмечено знакомой читателям Эмерсона отвлеченностью содержания, однако традиция, которую он воспринимал как наиболее близкую, увидела далеко за пределы романтизма лейкистов, к шекспировскому и библейскому стиху. Это роднит его поэзию с лирикой Дикинсон, в стиховом отношении очень многим обязанной библейским гимнам и псалмам, как и поэтическому наследию многократно прочитанного ею Шекспира.

Еще явственнее общность выступает, если обратиться к характеру художественного мышления, раскрывшегося в лирике Дикинсон, и, с другой стороны, в лучшем поэтическом творении Мелвилла — большом цикле, начатом под впечатлением от капитуляции столицы южан Ричмонда и разросшемся в книгу «Военные стихотворения» (1866).

События войны отодвинуты у Мелвилла на задний план, уступая место сложным философским и этическим проблемам, которые война поставила перед общественным сознанием (необходимость государственного порядка и обоснованность бунта, когда порядок бесчеловечен, правомерность недостойных средств для достижения высоких целей, границы индивидуальной свободы в условиях регламентации, которая является законом на войне). Сама война у Мелвилла менее всего героична. Его старомодный по лексике и изобразительным средствам белый стих нередко расходится с объективной задачей произведения — показать современную войну в ее прозаизме и жестокости, в то же время уделив первостепенное внимание этическим коллизиям «братоубийственной битвы».

Книга осталась незамеченной, как и все поздние произведения Мелвилла. Однако она должна быть оценена как одно из наиболее глубоких художественных источников американской жизни той бурной поры. Решительно поддерживая Север, Мелвилл уже на исходе Гражданской войны выразил обоснованную тревогу за идеалы линкольновской демократии: не обернутся ли идеалы, за которые сражались миллионы рядовых американцев, надевшие синюю форму федеральных войск, всего лишь торжеством «непомазанной силы» банковского счета?

Для Мелвилла это был прежде всего этический конфликт, но от него не укрылась логика исторического про-

цесса, предопределившего повышенную актуальность именно таких моральных проблем. Мышлению Дикинсон оставались несвойственными социальные категории, однако нравственную коллизию, волновавшую Мелвилла, ее поэзия воплотила по-своему очень глубоко. Еще раз подтвердилось, что романтическая художественная система вовсе не исчезает после Гражданской войны. Особенно важным оказывается творчество поэтов-романтиков философского склада, объективно подготовивших почву для появления лирики Дикинсон, которая завершает традицию многих литературных десятилетий.

«Листья травы» Уитмена принадлежат той же традиции, намечая еще одну — самую новаторскую — линию творческих исканий в поэзии американского романтизма. Познакомившись со стихами Эмили Дикинсон, критик Т. Хиггинсон, которому предстояло сыграть особенно большую роль в ее поэтической судьбе, спрашивал свою корреспондентку, знакома ли она с Уитменом. Она отвечала: «Я не читала его книги. Но мне говорили, что он безнравствен»⁷. Жизнь вдали от литературных центров тогдашней Америки, в изоляции от творческих споров и новых художественных поветрий наложила явный отпечаток на характер поэзии и на весь круг эстетических интересов Эмили Дикинсон. Она плохо знала текущую литературу, ценя в ней только Эмили Бронте, в которой сразу же почувствовала родственную душу, а попытки Хиггинсона приохотить ее к чтению новых авторов остались бесплодными: так, она не смогла одолеть и первых страниц посланного ей тома Хоакина Миллера, в 70-е годы списавшего — правда, ненадолго — славу «Байрона с тихоокеанских берегов».

«Было в этом уединении свое неоспоримое творческое преимущество — поэтическая энергия не подвергалась рассеиванию, а духовные и художественные традиции, которыми дорожила Дикинсон, для нее сохранили свое непосредственное живое содержание, питая ее вдохновение. Но были и отрицательные стороны. Сама Дикинсон остро переживала свою исключенность из литературной жизни эпохи, свою безвестность, чуждость современным идеям и настроениям, доходившим, пусть нередко лишь в виде запоздалых, слабых отголосков, и до ее дома, который оказался в стороне от столбовых дорог американ-

⁷ *Dickinson E. Selected Letters*. N. Y., 1966, p. 61.

ского общественного бытия того времени. Трудно сказать, в какой мере ей самой были ясны масштабы и своеобразие собственного таланта, но, гордо отказавшись искать признания у окружающих, объявив, что «публикация постыдна», ибо «унижает Гений ярлыком цены», она вместе с тем, конечно, ждала отклика и понимания, хотела бы найти среди литературных современников поэта, близкого ей по духу, — и им мог стать Уитмен, не прочитанный оттого, что в провинции само его имя было скомпрометировано ханжескими рассказами о «безнравственности».

Два крупнейших американских поэта не встретились и не узнали друг о друге, а ведь при всем несхождении Уитмен и Дикинсон были художниками, отмеченными духовной общностью. Здесь множество точек соприкосновения: пережитое обоими сильное воздействие Эмерсона, романтическое мироощущение, тяготение к космичности художественного видения, бесстрашие творческих исканий, ломавших все устойчивые представления о границах поэтического и об обязательных требованиях стиховой формы. Дарование Уитмена было по преимуществу эпическим, дарование Дикинсон всего естественнее проявляло себя в лирике, но и «сын Манхэттена» и «затворница из Амхерста» на редкость органично умели почувствовать за повседневным и передать в своих строках «ширь мирового простора», не отделяя сегодняшнее от вечного, а самих себя от мироздания.

Ощущение кровной своей связи со всеми проявлениями жизни по-разному воплотилось в «Листьях травы» и стихотворениях Дикинсон, но оно противостояло условной норме поэтичности, которая определяла стиль бостонских романтиков, заметно суживая их творческий горизонт. В этом смысле творчество Уитмена и Дикинсон представляет собой известное преодоление границ художественной системы романтизма, и сходство их поэтических индивидуальностей, обнаруживающееся, конечно, не во внешних приметах стиха, а на глубине, создается тем новым содержанием, которое теперь способно выразить авторское «я».

Это уже не единичный, да во многом и условный характер, как у Лонгфелло, сообразующего свое непосредственное лирическое переживание с обязательными для поэта-романтика настроениями ностальгической мечтательности. В «Листьях травы» и у Дикинсон «я» — это

до некоторой степени исторически конкретная личность, которая воспринимает свою душевную жизнь как в индивидуальном, так и во всеобщем ее значении, свободном от наперед заданных построений. В обоих случаях намечается предвестие будущей реалистической поэтики. Тем не менее перехода еще нет. Перед нами явления по определяющей своей сути романтические.

Поэтический макрокосм Уитмена особенно рельефно выявляет и тяготение за пределы романтической эстетики, и в то же время такую прочность связи с нею, что о принципиально новом эстетическом качестве еще не приходится говорить. Уитмен осуществил коренную перестройку поэтической системы романтизма, вводя свободный стих, ритмы, передающие движение самой жизни, «каталоги», бесконечно расширяющие поле общения автора с «я» и реальности, пережитой во множестве аспектов, традиционно считавшихся далекими от мира поэзии. Ему необходима поэтика, которая позволила бы дать истинно панорамный образ времени и страны.

Свободный стих Уитмена оказался одним из магистральных путей, на которых происходило становление реалистической поэтики, — достаточно назвать таких его восприемников, как Верхарн или Сэндберг. Стиховое новаторство Уитмена было предопределено многими его философскими и художественными увлечениями. Уитменовский свободный стих выбрал в себя ритмику английской Библии и прозы Эмерсона, синтаксический параллелизм, отличавший речь проповедников и ораторов Америки той эпохи, отдельные поэтические приемы индийского фольклора, метрические новшества Блейка в «Пророческих книгах». Но прежде всего он явился новаторской поэтической концепцией самого Уитмена, отвечавшей потребностям содержания, выраженного в «Листьях травы».

Во многом это было содержание, не укладывающееся в рамки романтизма: пристальный интерес к повседневной действительности, богатство и разнообразие конкретных жизненных деталей, вторжение в «непоэтичные» области бытия — все это предвещало поэзию реалистического художественного пафоса. Но Уитмен, чье наследие стало для американской реалистической поэзии отправным пунктом, сам все же остался великим романтиком, хотя и далеко отходившим от многих эстетических канонов романтизма. Перевоплощения, претерпеваемые его поэтическим «я» в «Песне о себе», «Песне большой доро-

ги», «Песне о топоре», «Песне радостей», поэмах «На бруклинском перевозе», «У берегов голубого Онтарио», в сущности, только внешние отождествления одной и той же личности с многоликой «массой», а не то органичное слияние индивидуальной и народной судьбы, которое является фундаментальным принципом реалистической поэтики, в конечном счете меняющим образный строй даже пейзажной или любовной лирики. Стихи Уитмена, где, кажется, звучат все голоса земли — голоса прерии, города, океана, леса, голоса сапожника, лодочника, каменщика, плотника, — на самом деле не были полифоническими, поскольку в действительности все эти «голоса» оказывались лишь модуляциями одного голоса — самого Уитмена.

Литературными противниками Уитмена (включая впоследствии и К. Гамсуна, посвятившего творцу «Листьев травы» несколько уничижительных по тону страниц в «Духовной жизни Америки») подобное условное «многоголосие» его стихов было истолковано как апология обезличенности, отвечающая сущности американской цивилизации, а то «я», которым заполнены «Песня о себе» и «На бруклинском перевозе», названо было общечеловечностью, лишенной зримых и своеобразных примет духовного облика. Такие обвинения несправедливы: «Уолт Уитмен» разных редакций «Листьев травы» — характерный романтический герой, находящийся в самом центре мироздания и несущий на своих плечах все заботы, тревоги, радости и надежды Времени и Страны, которые, согласно эстетическому кредо Уитмена, призвана воплотить поэзия. Этот герой, разумеется, условен как всякий протагонист, воплощающий прежде всего определенную идею, а не конкретную личность,

Сознание, раскрывающееся в «Листьях травы», — это обобщенное романтическое сознание, типичное для Америки середины прошлого века. В нем отразились трансценденталистские идеи «доверия к себе», духовной независимости, божественности человеческого «я», природного равенства людей и пантеистического приятия жизни; глубокий отклик нашли и идеи утопического социализма, страстность аболиционистских убеждений и вера в торжество Демократии.

Подобный синтез стал возможен лишь в условиях эпохи огромных исторических сдвигов и широкого демократического подъема; для Америки это были десятилетия,

предшествовавшие столкновению Севера и Юга, и годы самой войны. Однако трансцендентальная «сверхдуша», которая живет в «Уолте Уитмене», побуждая его «принимать реальность без оговорок» и утверждать отношения всеобщего братства, оказывалась не в ладу с отношениями Уитмена к целостной и достоверной картине американского бытия. Романтический пафос поэзии Уитмена и ее в целом реалистическая творческая задача образуют противоречивое единство, и эволюция Уитмена протекает под знаком постепенного осознания этого противоречия и поисков его преодоления.

Творческие интересы Дикинсон лежали в иной плоскости, и Демократия, Страна, Эпоха не были центральными понятиями ее поэтического лексикона. Однако ее поэзия перекликалась с уитменовской художественной концепцией, в своей просторности и многообразии связей «я» с мирозданием уже во многом отрицающей эстетическую норму бостонских романтических поэтов. Поэтический романтизм, который ассоциируется в США прежде всего с именем Лонгфелло, наиболее далек от ее художественной вселенной, но в ней находят преломление другие тенденции, для поэзии американского романтизма по меньшей мере столь же органичные и значительные, как творчество создателя «Гайаваты», — и мятежный пафос Эдгара По, и философская медитативность Эмерсона и Мелвилла, и уитменовская грандиозность символики и широта авторского «я». Все, что волновало поэтическое сознание во время расцвета американского романтизма, продолжает жить в стихах Дикинсон, создаваемых в годы Гражданской войны и на протяжении двух десятилетий после нее, и не как подражание, не как эпигонское повторение: ее лирика — явление высокого искусства.

Вместе с этим искусством продолжает жить романтизм. В расширении его хронологических границ важную роль сыграли два фактора: во-первых, сравнительно позднее формирование национальной американской литературы и чрезвычайно важная роль, которую при этом сыграл романтизм, и во-вторых, сопутствующее литературному развитию на протяжении всего XIX в. явление регионализма.

В позднем американском романтизме, как и реализме на раннем этапе его становления, региональные особенности выступают с особой наглядностью. Показательно, что первые шаги реализма в американской литературе

осуществляются в творчестве писателей, которые, как правило, связаны с Западом — Иллинойсом, Индианой, Калифорнией, молодыми штатами, лишенными культурной предыстории и создающими литературу, дорожащую главным образом верностью «местного колорита», а не тщательностью соответствия строю романтической поэтики, духу романтической художественной традиции. Вместе с тем последними цитаделями романтизма после войны становятся Новая Англия и Юг — регионы, где романтическая традиция особенно богата и влиятельна.

Сохранению этой традиции в новых условиях способствует и то обстоятельство, что в 70—80-е годы Юг и Новая Англия утрачивают свою доминирующую роль в политической и духовной жизни США, а перестройка всего американского общества на капиталистический лад здесь протекает особенно болезненно. Она сталкивается с сопротивлением сравнительно старых форм цивилизации, сложившихся в добуржуазную эпоху и отмеченных сильным воздействием пуританства (в Новой Англии) и европейской культуры (на Юге, где важную роль играло французское и испанское духовное влияние). Когда «дракон наживы» совершает свой опустошительный набег и на эти регионы, паиболее заметно отклоняющиеся от магистрального пути развития капиталистической Америки, приверженность «идеальному», которая свойственна последним романтикам Новой Англии и Юга, объективно становится формой протеста против буржуазной действительности. Романтизм 70—80-х годов, хотя он в целом и оказывался все более архаичной эстетической системой, еще был способен выдвигать крупные дарования, потому что сохраняется проблематика, отвечающая романтическому видению мира.

Романтиком был крупнейший поэт послевоенного Юга Сидни Лэнир (1842—1881). Он воевал на стороне Конфедерации, оказался в плену у северян, провел несколько месяцев в военной тюрьме. В романе «Тигровые лилии» (1867), который стал его литературным дебютом, Лэнир изобразил фронтовых товарищей рыцарями без страха и упрека, обрушив молнии презрения на кичливых и невежественных янки. Такие романы появились на Юге во множестве, как только умолкли пушки, и «Тигровые лилии» разделили бы бесславную судьбу писаний вчерашних «крестоносцев в серых шинелях», если бы от забвения их не спасла громкая слава Лэнира-поэта.

В 1868 г. он напечатал «Дни стервятников» — первое из цикла своих стихотворений о «реконструкции». Послевоенный Юг был разорен и унижен, оказавшись в кабале предпринимателей, за взятки чиновникам федерального правительства получивших право распоряжаться по собственному усмотрению на землях поверженных плантаторов. В стихах Лэнира нашли выход горечь и возмущение людей, убедившихся, что подлинными победителями в братоубийственной войне были «стервятники»-коммерсанты, забравшие власть по всей территории южных штатов. Из шести стихотворений цикла два так и остались ненапечатанными при жизни автора: сам Лэнир испугался резкости обличительных интонаций и упреков, которыми переполнены его строфы.

Меркантилизму и беспринципности, с которыми он сталкивался на каждом шагу, Лэнир противопоставлял возвышенный идеализм побуждений протагониста своей поэзии. Отвергая «торгашеский интерес», пленивший его современников, этот запоздалый романтик стремился обрести душевный покой в общении с природой. Памятником уже исчезающему патриархальному Югу стали «Глиннские топи» (1878) — большая поэма, где бросается в глаза сходство с Китсом: подобно английскому поэту Лэнир передает ощущение духовной просветленности, даруемой человеку близостью к природе, прекрасной и самой своей будничности. Сквозная тема поздних американских романтиков — ностальгия по «идеальному», которое уже никогда не сможет осуществиться и тем не менее остается единственным прибежищем духа, — в «Глиннских топиях» воплотилась с особенной выразительностью. Элегические образы и тонкие музыкальные ритмы Лэнира сохранили его имя в истории американской поэзии.

После смерти Лэнира Юг на многие десятилетия оказался глухой провинцией американской литературы. В Новой Англии продолжалась активная литературная жизнь: еще печатался Лоуэлл, и Холмс был все так же убежден, что настоящее американское искусство создается только в Бостоне. Это теперь была всего только беспочвенная иллюзия. Но региональная традиция еще сможет вызвать к жизни явление неподдельной поэзии — им оказалась поэма Джона Гринлифа Уиттьера (1807—1892) «Занесенные снегом» (1866) и его автобиографические стихи 70—80-х годов. Они поразили читателей глубоким лиризмом и непритушившейся обостренностью пережива-

ния мелких событий детства, прошедшего в крошечных поселках и на одиноких фермах, затерянных среди лесов Массачусетса. Это были стихи о суровой, но вольной и романтической жизни в лад с ритмами природы и законами добросердечия, которые в былые времена связывали жителей Новой Англии. Уиттьер нашел новую для своей эпохи поэтическую тему, и она придала живое звучание стихам, созданным на закате его долгой жизни, охватившей почти все XIX столетие.

Впрочем, «Занесенные снегом» и «Пенсильванский пилигрим» (1872) остались лишь частными удачами Уиттьера, в других своих произведениях он выглядел столь же старомодным поэтом, как поздний Лоуэлл. Вдохнуть свежие силы в поэтическую традицию Новой Англии было суждено Э. Дикинсон, чье творчество оказалось связующим звеном между эпохами развития американской поэзии, оставаясь в литературе примером позднего высокого цветения романтизма.

2

Биография Эмили Дикинсон (1830—1886) по сей день таит в себе загадку. Внешне это будничная, однообразная жизнь, в которой почти нет событий; однажды сама Дикинсон заметила, что дни ее «слишком просты и слишком строги, чтобы кого-нибудь повергнуть в удивление»⁸. И все же удивление стало преобладающей нотой в трудах ее исследователей. Какой огонь должен был полыхать за размеренным и скучным повседневным распорядком, чтобы стали возможны ее стихи!

Поэтическое наследие, тщательно собранное и выверенное биографом Дикинсон Томасом Джонсоном, оказалось велико. Трехтомное полное собрание, увидевшее свет в 1955 г., насчитывает свыше 1700 стихотворений⁹. Лишь восемь из них — все без подписи — появились в печати при жизни Дикинсон. Первый сборник вышел в 1890 г. и не привлек особого внимания. Слава началась уже в нашем столетии.

Теперь литература о Дикинсон насчитывает десятки монографий, и тем не менее споры продолжаются — не

⁸ См.: Chase R. Emily Dickinson. L., 1952, p. 7.

⁹ The Poems of Emily Dickinson/Ed. by Thomas H. Johnson. Cambridge (Mass.), 1955, Vol. 1—3.

о конкретных фактах, немногочисленных и давно установленных, а о духовных истоках, поисках и устремлениях. Здесь по-прежнему немало неясного, как и в самом типе личности Эмили Дикинсон.

Она была дочерью адвоката, служившего казначеем колледжа в Амхерсте, неподалеку от Бостона. Дикинсоны перебрались из Англии в Массачусетс еще в 1630 г., поколение Эмили было девятым, выросшим на американской земле, и пятым из тех, что прожили в Амхерсте весь свой век. Городок стоит в долине Коннектикута, основанной английскими переселенцами на самой заре колонизации нового континента. Отсюда был родом блистательный поэт XVII в. Эдвард Тэйлор. В следующее столетие родина Дикинсон выдвинула крупнейшего теолога, философа и моралиста пуританской Америки Джонатана Эдвардса. Традиция, озаменованная двумя этими именами, органично вошла в сознание Дикинсон, а ее поэзия стала и своеобразным завершением напряженного этического искания, которое заключали в себе идеи и догматы пуританства.

Ее саму воспитывали в пуританских понятиях, во времена ее детства державшихся непоколебимо. Деистическим и унитариянским веяниям, с которыми не покладая рук боролся еще Эдвардс, в Амхерсте не находилось места и в начале следующего столетия. Открывая в 1821 г. Амхерстский колледж, один из его основателей — Ной Вебстер сказал, что «здесь будет бастион на пути заблуждений, распространяющихся из Кембриджа», уже в ту пору слывшего гнездом свободомыслия, а лет двадцать спустя сделавшегося прибежищем трансценденталистов и противников рабства.

Амхерст не отступал от традиций колониальной эпохи. На три тысячи жителей приходилось пять церквей, и все они твердо отстаивали кредо конгрегационализма. С кафедр звучали мысли, хорошо знакомые читателям и слушателям Эдвардса: греховность есть истинное и неотъемлемое свойство человеческой природы, бог абсолютен, а дистанция между творцом и его творением устрашающе велика, так что лишь признанием муки бытия и повседневным, ежечасным покаянием и молением личность спасается для прощения, обретая истинную свободу в самой этой тягостной борьбе со своими слабостями, всегда представляющей собою битву один на один.

Последователи многое упрощали в метафизике Эдвардса, в частности и один из ее важнейших пунктов, из которого вытекало, что человеческий удел определяется не столько конечным верховным суждением, когда окончена жизнь, сколько конкретным поступком и выбором в каждый момент земного существования. Для Эмили Дикинсон как раз эта сторона пуританской доктрины была наиболее близкой. Она разделяла сформулированное Эдвардсом понимание свободы, в целом принимая и его моралистический пафос, хотя этическая философия Эмерсона, последовательно противостоящая основным положениям пуританского истолкования человека, оставила в ее душе не менее яркий след и возник спектр противоречий, глубоко отразившихся в ее поэзии.

Впрочем, существенны не сами по себе отголоски этих давно отшумевших споров, которые для Дикинсон еще были полны живого значения. Существовало, что в ее поэтическом мире нашла выражение определенная культура мышления, определенный тип сознания, сложившийся как итог мощного воздействия пуританства и чрезвычайно характерный для американской действительности еще и на протяжении почти всего XIX в. Как свидетельство об этом мышлении и как картина духовной жизни той провинциальной Америки, что вела свою генеалогию непосредственно от пассажиров «Майского цветка», поэзия Дикинсон имеет, пожалуй, лишь одно достойное соответствие в литературе американского романтизма — речь идет о Готорне.

И хотя не раз предпринимавшиеся попытки напрямую связать основные мотивы ее творчества только с эволюцией пуританской доктрины оказались недостаточными даже для интерпретации волновавших Дикинсон идей, нельзя игнорировать важность этого с детства усвоенного наследия для последующих исканий, духовных и художественных. Некоторые черты поэзии Дикинсон непосредственно восходят к этому источнику: и особое место, которое в ее мире занимают понятия смерти и бессмертия, и постоянно присутствующее здесь размышление о греховности, и та органическая взаимосвязь обыденного, житейского с философским, трансцендентным, что отличало, например, повествование Эдвардса в его «Природе истинной добродетели».

Сохранился всего один отзыв Дикинсон о Готорне: в 1879 г. ее литературный опекун Т. Хиггинсон прислал

в Амхерст книжку своих очерков об американских писателях, где была и глава об авторе «Алой буквы», а его подопечная написала в ответ, что «Готорн страшит и смущает»¹⁰. Видимо, «смущал» он Дикинсон оттого, что сама она пережила то же притяжение к пуританскому этическому идеалу и те же отталкивания от него, которые достоверно изобразил Готорн. В женской семинарии, куда ее отдали, когда Эмили еще не исполнилось семнадцати, учениц разделяли на три категории: верующие, подающие надежду, безнадежные. Она попала в последнюю. Хиггинсону при заочном знакомстве, состоявшемся в 1861 г., она напишет, что в ее семье все религиозны, кроме нее самой. О пребывании в семинарии она скажет: «Все вокруг меня откликнулось на призыв Христа, я же осталась одна в своем бунте, и мне это безразлично»¹¹.

На самом деле безразлично ей это не было, да и слова о безрелигиозности не следует понимать буквально. В письмах, относящихся к периоду духовного кризиса, которым ознаменовался год, проведенный в семинарии, она признается, что неспособна пожертвовать всем земным во имя грядущего спасения, но тут же просит молиться, чтобы и для нее «нашлось место в сияющих небесных чертогах». В ее мучительных раздумьях о христианстве — ими заполнены письма 50-х годов — обращает на себя внимание общность с идеями, которые формулировал Мелвилл: великое учение оказалось в противоречии с практической жизнью и, сохраняя всю свою притягательность как моральный идеал, вместе с тем в конкретных обстоятельствах повседневности означает всего лишь покорность уделу, приниженность духа, убожество воображения и необязательность этического принципа.

Упреки, когда-то адресованные Эдвардсом своим противникам-унитариям, она теперь переносит и на всю систему духовной ориентации, восходящую к пуританству. В ее сознании пуританство еще предстает как доктрина, способная возвышать человеческую жизнь до масштабов героического нравственного борения и трагизма судьбы, но обыденная реальность Америки выхолащивает это высокое содержание идеала первых поколений американ-

¹⁰ См.: *Johnson T. Emily Dickinson: An Interpretive Biography.* Cambridge (Mass.), 1955, p. 172.

¹¹ *Dickinson E. Selected Letters*, p. 62.

цев, и завязывается конфликт доверия к идеалу и сомнения в нем, столь важный для поэзии Дикинсон.

Аллен Тейт, один из ее первооткрывателей в XX в., писал, что «за исключением По, нет другого американского поэта, чье творчество в такой же мере определялось бы распадом по-прежнему все еще сильной и действенной концепции этического характера». Тейт имеет в виду пуританскую концепцию, по его мнению, в самом кризисе сыгравшую для поэзии Дикинсон роль не меньшую, чем кризис средневековых (и в дальнейшем — ренессансных) ценностей для искусства Шекспира. Пуританство было сводом истин, казавшихся его последователям абсолютными, оно содержало стройную и законченную картину мира. «Для Эмили Дикинсон,— писал Тейт,— оно уже утратило свою законченность, пуританская вселенная распалась, и переживание поэта больше не укладывалось в ее пределы»¹². Объективный и важный для общественного сознания процесс был осознан Дикинсон как собственная судьба, и это, по мысли Тейта, создало предпосылки для выдающегося поэтического явления.

Статья Тейта, напечатанная в 1932 г., стала отправным пунктом для многих позднейших критиков. Несомненно, выраженная в ней идея важна для понимания «контекста», вызвавшего к жизни поэзию Дикинсон, и отчасти — ее содержания. Но другие стороны наследия Дикинсон, другие грани ее мироощущения при этом несправедливо игнорируются, хотя они ничуть не менее значительны. Игнорируется прежде всего та романтическая духовная и художественная проблематика, которая властно привлекала Дикинсон на всем протяжении ее творческого пути и отзывалась даже в том выборе личной судьбы, который не перестает удивлять биографов. *Затворничество поэтессы, отказ печататься, наконец, усиливавшееся с годами стремление вообще уйти от мира, привычного с самых ранних лет,— все это было формой романтического протеста против бездуховности и меркантилизма окружающего бытия, против его будничности, приземленности, ординарности.

* Подобного рода настроения появились у Дикинсон еще в юности вслед за тем потрясающим открытием сво-

¹² Tate A. Emily Dickinson.— In: Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays/Ed. by R. Sewall. Englewood Cliffs, 1963, p. 18, 27.

ей неспособности уверовать, которое было одним из важнейших переломов ее жизни. Конечно, религиозное чувство не исчезло — напротив, оно обострилось, да так и должно было произойти у человека, получившего такое, как Дикинсон, воспитание и наделенного такой, как у нее, жаждой заглянуть за горизонт повседневного обихода и всего физического существования. Только выразилось это чувство не в готовности принять веру как установление необходимое, хотя и не вызываемое истинной моральной жаждой, а в трудных, драматических поисках подлинного духовного оплота. Эти поиски отразились в некоторых самых глубоких ее стихотворениях, по-своему продолживших старую романтическую тему отрицания и нового обретения Бога:

*Я узнаю — зачем? — когда кончится Время —
И я перестану гадать — зачем.
В школе неба пойму — Учителю внемля —
Каждой муки причину и зачин.*

*Он расскажет — как Петр обещанье нарушил —
И — когда услышу скорбный рассказ,
Забуду я каплю кипящей Печали —
Что сейчас меня жжет — обжигает сейчас ¹³.*

«Кипящая Печаль», должно быть, прежде всего и побуждала Эмили Дикинсон к отказу жить интересами и радостями людей своей эпохи, к затворничеству и изоляции едва не ото всех. Замкнутость отличала ее с детства, а внутреннее одиночество оказалось ее уделом на всю жизнь.

• Она посвятила себя заботам о доме, и немногочисленные гости этого дома даже не догадывались, что она пишет стихи, как об этом долгое время не знали и ее близкие. Лишь трое людей сумели установить с нею духовный контакт. И каждый оставил след в ее творчестве.

Один из них помогал отцу Эмили в его юридической конторе. Бенджамин Ньютон был девятью годами старше ученицы семинарии. Они подружились, когда она переживала свою тяжелую пору безверья, и роль, которую Ньютон сыграл в ее судьбе, по-видимому, очень велика. Прямых свидетельств почти нет, но в одном из писем сохранилось признание, говорящее о многом: «Когда я

¹³ Помимо специально оговоренных случаев, стихи Дикинсон цитируются в переводах В. Н. Марковой, фактически открывшей ее творчество русскому читателю.

была Девочкой, у меня появился друг, научивший Бес-
смертию, но сам он к нему приблизился слишком отваж-
но — и уже не вернулся». Ньютон умер от чахотки в 1854 г.
«И на несколько лет Словарь стал единственным моим
спутником»¹⁴.

Важно, что Ньютон принадлежал к унитариянской
церкви и, судя по всему, был в курсе новых философских
и литературных идей. Он давал Эмили книги сестер
Бронте и Лидии Марии Чайлд, а на прощание подарил
«Стихотворения» Эмерсона, изданные в 1847 г. В атмос-
фере дома, где господствовал принцип умеренности во
всем и сухой деловитости отношений, он внес что-то от
более свободных и живых норм, приобщая Эмили к поня-
тиям и категориям, для которых слишком тесны были
рамки пуританского сознания. Она неизменно отзывалась
о Ньюtone как о Наставнике — должно быть, с его влия-
нием связан отразившийся уже в ее ранних стихотворе-
ниях интерес к природе как космосу естественного бытия
и его философскому смыслу; наиболее глубоко и последо-
вательно этот смысл раскрывался в эссеистике Эмерсона.
Романтическое мышление Дикинсон, сложно соотносящее-
ся у нее с пуританским духовным наследием, по всей
очевидности, питалось и беседами с Ньютоном, оставив-
шими нестираемый отпечаток в памяти.

Некоторые биографы предполагают со стороны Эмили
сильное чувство. Это только догадка. Как о факте можно
говорить о другой любви, обращенной к священнику фи-
ладельфийской пресвитерианской церкви Чарльзу Уод-
сворту, немолодому семейному человеку, с которым Эми-
ли познакомилась в год смерти Ньютона. Известно, что
он дважды приезжал в Амхерст — двадцать лет пролегли
между этими двумя встречами, быть может единственны-
ми. Чувство оказалось неразделенным, и с самого начала
Эмили не питала надежд. Но это было поразительно силь-
ное, всепоглощающее чувство, которому американская
лирика обязана несколькими своими шедеврами, такими,
как стихотворение «Я не могу быть с тобой»:

*Так будем встречаться — врозь —
Ты там — я здесь.
Чуть приотворена дверь:
Море — молитва — молчанье —
И эта белая снедь —
Отчаянье.*

¹⁴ Dickinson E. Selected Letters, p. 62.

В сентябре 1861 г. Уодсворт сообщил Эмили, что принимает приглашение из Сан-Франциско, где его ждала свободная кафедра церкви Калвари. В том же исповедальном письме, где за намеком о друге, научившем Бессмертию, скрыт Ньютон, упомянуто и об этом событии: «Я переживаю ужас — с сентября — и никому не могу сказать об этом — вот почему я пою, точно Мальчик, который идет мимо Кладбища, — мне страшно, как и ему»¹⁵. Для Дикинсон началась пора уединения, которое она называла своим «белым избранничеством»: она не выходила к гостям, замкнулась в своих переживаниях и словно бы подчеркивала собственную отчужденность даже монашески строгим, во все времена года непременно белым платьем. Так прожила она оставшиеся ей двадцать пять лет. Все ее общество составляли родные и дети, с которыми она дружила. Как много продолжал для нее значить Уодсворт, свидетельствуют многие стихи, включая и трагические строки, написанные после его кончины в 1882 г.

Жизнь Эмили Дикинсон отмечена несколькими кульминациями: в 1847 г. — духовное потрясение, пережитое в семинарии и встреча с Ньютоном, в 1854 г. — смерть Ньютона и знакомство с Уодсвортом, в 1862 г. — отъезд Уодсворта и появление Томаса Хиггинсона, известного в то время литератора и приверженца аболиционизма — в Гражданскую войну он возглавил полк, сформированный из негритянских солдат. И каждый раз обострялся тот конфликт пуританской духовной культуры с романтическим мироощущением, который для Эмили Дикинсон не утратил актуальности до самого конца. Ведь люди, ставшие ей наиболее близкими, либо принадлежали, как кальвинист Уодсворт, моральной традиции, уходящей в колониальную эпоху, либо, как Ньютон и Хиггинсон, разделяли доминирующие побуждения эпохи романтической. Их влияние было противоположным. Но оно не создавало, а только усиливало ноты диссонанса в ее поэзии. Они появились как закономерное следствие чутко ею уловленного разлада в самой действительности, где происходило то же самое столкновение слабеющих год за годом пуританских норм и веяний, пришедших в новом столетии, в основе своей романтических, ибо дело шло об освобождении личности из тисков ригористической догмы, но

¹⁵ *Dickinson E. Selected Letters*, p. 63.

на практике порождавших индивидуализм, бездуховную утилитарность и убожество помыслов, так мучительно воспринимавшееся романтиками, которые рано ощутили неразрешимое внутреннее противоречие самого своего идеала.

* Ее уход от мира обычно связывают только с переживаниями, вызванными личной катастрофой, однако на самом деле причины лежали намного глубже. Это было бегство не от самой себя, а от окружающего мира, безликого, монотонного, лишённого воображения, которое представляло для Дикинсон, как для каждого романтика, высшую духовную способность человека. Роковой в ее жизни сентябрь 1861 г. все-таки оказался лишь внешним биографическим рубежом, а сам выбор был сделан гораздо раньше — видимо, сразу вслед за тем потрясением, которое она пережила ученицей, осознавшей свою глубокую чужеродность всему и всем вокруг. Она выстроила для себя собственную вселенную духа, и, как это обычно и бывало у романтиков, реальная биография не столько изменяла очертания этой вселенной, сколько сама воспринималась через призму ее законов: и Дикинсон вполне можно отнести парадоксальный афоризм Оскара Уайльда, гласящий, что жизнь подражает искусству.

Этого не сумел понять Хиггинсон, и отношения, никогда не выходявшие за рамки чисто литературных контактов, были осложнены слишком уж очевидным несопадением масштабов личности. Первый шаг был сделан из Амхерста: прочитав в «Атлантике» статью Хиггинсона, содержащую советы начинающим авторам, она послала ему четыре стихотворения с просьбой оценить их, честно сказав, «являются ли они живыми». У критика, чьим кумиром был Эмерсон, хватило чутья, чтобы уловить поразительную одаренность неизвестной корреспондентки, однако он нашел, что ее стихи все-таки не поэзия, ибо им недостает формы. Под формой он, конечно, понимал правильную метрику и рифму, а на листках, вложенных в письмо, оказались неровные, пульсирующие строки, переполненные необычными образами; явно не укладывающимися в расхожие представления о поэтическом:

*Укрыта в Покоях из
алебаstra —
Утро не тронет —
День не спит —
Лежит Воскресения*

*мирная паства —
Стропила — атлас —
Крыша — гранит.
Эры шествуют Полумесяцем
млечным —*

*Миры выгнут арки —
Катаются сферы —
Диадемы — падают —*

*Дожи — сдаются —
Бесшумно — как точки —
На Диске из снега.*

Называя строки Э. Дикинсон бесформенными, Хиггинсон характеризовал ее стихи как «слишком утонченные, недостаточно крепкие, чтобы их напечатать»¹⁶. К печатанию поэтесса и не стремилась, но суждение первого ее — и на годы единственного — рецензента, должно быть, задело Дикинсон: от него ускользнул и смысл, и художественный принцип стихотворения, остающегося среди лучших и особенно характерных для ее поэзии.

Судя по ответному письму, Хиггинсон, в согласии с еще прочными в то время жанровыми классификациями, воспринял стихи как образчик «кладбищенской» элегии наподобие вордсвортовских. Его претензии определялись условными требованиями такого жанра; он не обнаружил необходимой мелодичности, плавности строф, а мотив брешности всякого бытия, на его взгляд, был выражен настолько обобщенно, что утрачивалась ясность мысли.

Его обмануло внешнее сходство с увлекавшей романтиков поэзией потустороннего. В действительности оно не идет дальше темы — видение совершенно иное. Элегическому смирению у Дикинсон противостоит предельная напряженность переживания закона смерти; и ее не могут удовлетворить условные образы, меланхолический пассеизм и слово-«сигнал», в котором стерт, отодвинут устоявшимися ассоциациями исходный смысл. В ее стихотворении образы резко конкретизированы при всей своей символической масштабности, и поэтическое пространство — это уже не уединенное сельское кладбище, а строго выстроенный макрокосм иного мира, в котором отражены пропорции мира действительного с его вполне земными и вовсе не утратившими реального своего содержания понятиями: утром, снегом, диадемами, дожами. Две сферы бытия, постоянно соприкасавшиеся в поэтическом сознании Дикинсон, — живая жизнь и царство смерти — не очевидно, но глубоко соотнесены и в стихотворении о «покоях из алебаstra», и сама метафора, включающая столь зримую подробность, разрушает привычный поэтический строй элегии, какой она представляла у лейкистов.

Стиховая организация помогает этому преобразованию

¹⁶ Johnson T. Emily Dickinson: An Interpretive Biography, p. 106.

ко времени Дикинсон окаменевшей художественной структуры еще активнее. Условная поэтическая соразмерность нарушена, последовательно выделены ключевые слова, определяющие мелодию всего стихотворения, а рифма вводится только для акцентирования этих внутренних нульминаций. Той же цели служат метрические перебои, и даже изобретенная Дикинсон система пунктуации при всей своей произвольности оказывается художественно действенной, выделяя ритмические сегменты. Всеми своими элементами построение стихов передает идущую от Эдвардса страстность и непосредственность восприятия смерти в ее вечном присутствии в человеческой судьбе. Пуританское воспитание напрямую сталкивается с романтическим «трансцендентным» мышлением, а мощь лирического дарования Дикинсон придает органичность этому синтезу, возникшему из противоборствующих компонентов, не сглаживая их конфликтности.

Хиггинсону, чей вкус сформировался на чтении романтических антологий, такие стихи, конечно, могли показаться чрезмерно «утопченными» и лишенными формы, хотя ему, пламенному почитателю Эмерсона, следовало бы помнить, что форма, согласно конкордскому философу, должна быть естественной, определяясь мыслью. Но он не понимал самой мысли многих стихотворений, присылаемых из Амхерста. Как критик он был близок к бостонским ревнителям «изысканности», а они просмотрели самое крупное явление тогдашнего романтизма, столь пламенно ими защищаемого перед лицом наступления «вульгарной школы»: прочитав в 1892 г. посмертно опубликованный сборник Дикинсон, Олдрич отозвался об этих стихах как о «поэтическом хаосе»¹⁷. Да и сам Хиггинсон в статье 1890 г., впервые знакомившей с поэтическим творчеством той, кого он считал своей ученицей, а потом в предисловии к ее книге писал, что стихи ее «напоминают овощи, сию минуту вырытые из огорода, и на них ясно видны и ●дожди, и роса, и налиппшие кусочки земли»¹⁸.

Тем не менее до самой смерти Дикинсон не прерывалась эта странная дружба по переписке, в которой, с одной стороны, преобладали назидания, а с другой — лукавство

¹⁷ См.: Chase R. Emily Dickinson, p. 292.

¹⁸ The Recognition of Emily Dickinson: Selected Criticism since 1890/Ed. by C. Baker, C. Wells. Ann Arbor, 1965, p. 11.

корреспондентки, благодарившей за советы и не исполнявшей их, потому что она сразу и безошибочно угадала параметры эстетического горизонта своего опекуна. Но в Амхерсте ей было бесконечно одиноко, а Хиггинсон помог ощутить хоть какую-то связь с миром текущей литературы. И в этом смысле он сыграл благотворную роль, пусть как учитель он пытался направить талант Дикинсон в проторенное русло, а как редактор посмертного издания не только не включил в книгу некоторые замечательные стихотворения (они шокировали Хиггинсона своей эстетической страстностью, напоминающей английских «метафизических» поэтов — Вогэна, Донна), но и своевольно выправлял тексты, хлопоча о том худосочном благозвучии и гладкости, что так ценились его бостонскими литературными единомышленниками.

Личная встреча состоялась в августе 1870 г., и Хиггинсон оставил воспоминания, бесценные для биографов. Амхерст оказался приятным провинциальным городком, «безмятежно дремлющим в лучах полуденного летнего солнца». На тихой улице стоял просторный кирпичный особняк, окруженный старыми деревьями и садом. Дождясь в гостиной, Хиггинсон «вдруг услышал легкие шаги, точно пробежал ребенок, и вошла неприметная женщина маленького роста с гладкими рыжеватыми волосами, заплетенными в две косы <...> в очень простом и безукоризненно белом платье, на которое был наброшен голубой платок из шерсти. Она подошла, держа в руках две лилии, и, по-детски грациозно мне их протягивая, сказала: „Вот моя визитная карточка“. Это было произнесено испуганным, приглушенным, тоже каким-то детским голосом. Едва дыша, она добавила: „Простите мой страх, я никогда не встречаюсь с незнакомыми людьми и просто не нахожу слов“».

Все же им удалось разговориться — о Шекспире, о поэзии, о причудах литературной славы, об Амхерсте и его обитателях. Хиггинсон запомнил, что и в речи его собеседницы преобладала афористичность, отточенность мысли, всегда его поражавшая в посылаемых ему стихах. Впечатление оказалось глубоким, но таким сложным, что и двадцать лет спустя, принявшись за мемуары, он вспоминал об Ундине и о Миньоне, а о живой Эмили Дикинсон написал: «Для меня она была существом слишком загадочным, чтобы ее понять за тот час, что мы провели вместе, а внутреннее чувство подсказало мне, что всякая

попытка задавать вопросы и что-то выяснять лишь заставит ее немедленно замкнуться в своей скорлупе»¹⁹.

Когда Хиггинсон рассказал об этой поездке жене, происходившей из семейства Чаннингов и не чуждой литературных интересов, она заметила, что у него поразительное свойство привлекать к себе юродивых и безумных. Едва ли Э. Дикинсон могла рассчитывать при жизни на другое к себе отношение, оттого так и сопротивлялась попыткам заставить ее печататься и так легко согласилась с Хиггинсоном, что с этим не стоит торопиться (а он боялся не столько поэтической критики, сколько общественного скандала, считая многие ее стихи неподобающе откровенными).

Должно было пройти время, чтобы в «юродивой» различили великого поэта.

Это случилось уже через много лет после ее смерти.

3

Стихи Дикинсон не поддаются точной датировке. Никакого архива не сохранилось, и поэтому установление варианта и окончательного текста полностью зависит от эрудиции и вкуса публикаторов. Десятилетиями в появлявшихся сборниках царил редакторский произвол. И даже после тщательной текстологической работы Т. Джонсона, подготовившего наиболее авторитетное издание 1955 г., сто пятьдесят стихотворений пришлось поместить в конце книги без дат, хотя бы приблизительных.

Трудности, с которыми столкнулся Т. Джонсон, невозможно преувеличить. Дикинсон долго скрывала, что она пишет, даже от близких родственников. Листки складывались в пакеты, хранившиеся в ящике шкафа, и даты определяются главным образом по тому, в каком из пакетов обнаружено стихотворение. Т. Джонсон, доказав, что основная масса текстов относится к первой половине 60-х годов, дал лишний аргумент биографам, считающим роль Уодсворта исключительной в этой поэтической судьбе. Но некоторые самые прославленные свои стихотворения Дикинсон написала уже в конце жизни. Ее творческий путь в целом охватывает, видимо, около тридцати лет, начинаясь в 1853—1854 гг.

¹⁹ Johnson T. Emily Dickinson: An Interpretive Biography, p. 127—128.

Здесь не приходится говорить об эволюции, о периодах поэтического развития. Монотонное провинциальное житье и осознанный уход от окружающего бытия, конечно, сказались на всем характере творчества Э. Дикинсон. Движения истории для нее как будто не существовало. Даже Гражданская война отозвалась в ее стихотворениях только опосредованно — размышлениями о превратности судьбы, выхватывающей из жизни людей, полных сил и надежд. Духовные ее интересы были широки, но почти не менялся ни круг поэтических тем, ни характер проблематики, волновавшей Э. Дикинсон. Издание 1955 г. показывает, что ее творческая жизнь — это углубление мотивов, наметившихся еще в самых первых стихотворениях.

С тогдашней злобой дня такие мотивы почти не имеют точек соприкосновения. Для Дикинсон всегда первостепенно важными оставались традиции, на которых она выросла и сформировалась, — традиции пуританства, традиции духовной жизни Новой Англии. Пристальный ее взгляд неизменно устремлен скорее в глубины собственных переживаний, чем в быстро меняющийся спектр действительности, а размышление об отвлеченных категориях греха, вины и искупления всегда так или иначе присутствует в ее стихах, придавая добавочное художественное измерение их обычно незамысловатому лирическому «сюжету». Библейская образность занимает в этих стихах громадное место, однако не носит и следа иллюстративных реминисценций: за нею неизменно ощущается непосредственность и глубина переживания собственного духовного опыта, который естественно выражает себя на языке Писания, полном для нее живого, непритупившегося смысла.

Обычно стихотворения Дикинсон очень невелики и посвящены природе родных мест или каким-нибудь незаметным происшествиям, из которых складывается будничная жизнь. Но у нее обязательно присутствует второй план — философское осмысление таких категорий, как душа, мироздание, красота, смерть и бессмертие. Поэтому любая мелкая подробность бытового обихода, передаваемая с наивозможной достоверностью и точностью, приобретает особое звучание, особый вес — тот же аллебастр последних покоев или упряжка лошадей в другом стихотворении на ту же самую тему, где смерть вновь и признается трагическим законом бытия, и вместе с тем

нечном итоге возникает гармония идеала и естественной жизни, и произведение своей завершенностью и целостностью напоминает поэтический строй лириков Ренессанса, у Дикинсон всевластна неслиянность, противоречие и даже антагонизм. Природа замкнута и недоступна человеческому опыту, она может восхищать как недостижимый пример разумности и соразмерности начал, но может выступить и как сила, не только отчужденная от личности, но даже ей и угрожающая, таящая в себе какую-то неявную опасность. Принцип двумирности ею доведен до своего логического итога:

*Колодец полон тайны!
Вода — в его глуши —
Соседка из других
 миров —
Запрятана в кувшин.*

*Не видим мы ее границ —
Лишь крышку от стекла.
Ты хочешь в Бездну
 заглянуть?
Здесь — рядом — залегла.*

Стихотворение точно бы начато в ответ на те мысли о поэзии, которые содержатся в предисловии 1800 г. к «Лирическим балладам» Вордсворта и Кольриджа, и следует требованию вызывать «чувства, аналогичные восприятию сверхъестественного, пробуждая сознание от летаргии обыденного и направляя его на восприятие красоты и чудес мира»²¹. Так и Дикинсон обнаруживает духовную Бездну и другой мир, описывая запрытанную в кувшин воду из колодца, — заурядное явление наполнено трансцендентной содержательностью, «летаргия обыденного» преодолена. Однако дальше ее поэтическая мысль резко расходится и с характерным для лейкистов стремлением к философскому примирению конечного и бесконечного, и с эмерсоновской доктриной «симпатии к природе» и органической связи с нею:

*Но морю тростники сродни
Глядят в него в упор.
И лишь для нас Природа
Чужая до сих пор.*

*Но кто — по правде говоря —
С ней коротко знаком?
Ведь мы тем дальше от нее —
Чем ближе подойдем.*

*Другой все знающий о ней —
Как бы ее посол —
В дом — полный привидений —
Ни разу не вошел.*

Вполне вероятно, что это была осознанная полемика с Эмерсоном, ведь его книги, прочитанные в юности, оставили неизгладимое впечатление. Но для Дикинсон суть

²¹ Кольридж С. Т. Стихи. М., 1974, с. 179.

дела заключалась, конечно, не в философских спорах. Ощущение разделенности человека и космоса бытия, так отчетливо переданное во многих ее стихах, скрывало за собой ту муку собственного духовного одиночества, которая и вылилась в шедеврах лирики Дикинсон, становясь доминирующим настроением. И вся эмоциональная гамма ее поэзии определяется этим осознанием выключенности из мира как своей неотвратимой судьбы, мужественно принимаемой и гордо несомой с таким непоколебимым достоинством, что в нем самом заключен дерзкий вызов обреченности. Едва ли Дикинсон первой нашла такую тональность, однако она сумела передать ее настолько непосредственно и воплотить так глубоко, что ее камерная поэзия приобрела огромную содержательную емкость и непритуляющийся драматизм и оказалась предвестием целого направления в лирике XX в., представленного несколькими большими именами, такими, например, как порою поразительно ей близкая, хотя и не знавшая ее стихов Марина Цветаева.

Судьба была ею угадана — и принята — очень рано, о чем свидетельствует хотя бы стихотворение, датированное в издании Т. Джонсона 1856 г.:

*Я вывала целый мир на
бой —*

Камень — в руке моей.

Крепче меня был пастух

Давид —

Но я была вдвое сильнее.

*Я камень метнула — но только
себя*

Ударом на землю смела.

Был ли слишком велик

Голиаф —

Или я чересчур мала?

Нет надобности доказывать, к чему часто сводятся усилия биографов, что эти настроения возникали как итог сугубо личных, подчас даже интимных переживаний. В самих переживаниях просвечивала душевная жизнь современников Дикинсон, и ее лирический дневник становился явлением великой поэзии прежде всего потому, что через призму одного бытия преломил боль и надежду множества людей, выросших на той же культуре и изведавших тот же этический опыт. «Я» в стихах Дикинсон — чисто романтическое «я», в котором резко выделена авторская индивидуальность и предельно сокращена дистанция между непосредственно испытанным и творчески претворенным. Однако границами биографии оно не замкнуто, и в нем тоже создается обобщение — средствами, принадлежащими поэтике романтизма.

Обобщением был и сам бесконечный спор веры и сом-

нения, который является тематическим центром этого художественного мира. Несмотря на свою добровольную изоляцию, Дикинсон необычайно напряженно чувствовала драматизм эпохи, разрушающей связи личности с естественной жизнью и поколебавшей в человеке сознание своей необходимости и незаменимости среди тысяч других людей, уникальности каждого индивидуального пути и духовной связи всех людских поколений. Единство духа и бытия она, живя в мире, развороченном и перевернутом Гражданской войной, могла воспринимать только как идеал, не подтвержденный, а опрокинутый реальной действительностью, и эмерсоновской мечте о гармоничности, хотя бы в отношениях с природой, у нее противостоит свидетельство о разделенности необратимой, как она ни тягостна. Эмили Дикинсон не признавала никаких компромиссов в познании истины, и это заметно выделило ее среди поздних американских романтиков, оставшихся только певцами Идеального. Она испытывала мечту действительным положением вещей, не сглаживая результатов испытания. В ее поэзии страстное воодушевление сменяется подавленностью, приливы надежд — горечью разочарований, хотя никогда Дикинсон не позволяла себе пот безнадежности.

Всматриваясь в этот калейдоскоп противоборствующих настроений, нельзя не почувствовать за ними биение пульса эпохи, пусть легко опознаваемые ее приметы и отсутствуют в поэтическом мире, созданном воображением, которое в «белом избранничестве» становилось истинной жизнью. Муки, которые стремится понять Дикинсон, — муки пуританского сознания, столкнувшегося с повседневным противоречием между идеальным и действительным в Америке последних десятилетий века и ощутившего дисгармонию как собственный удел.

Романтическая тема разлада бытия и кризисности сознания нашла в поэзии Дикинсон необычайно глубокое воплощение уже через несколько десятилетий после того, как отошли в историю литературы бурные споры о новой школе — во всяком случае в Европе — завершила свою эволюцию. Меньше всего стихи Дикинсон были повторением и подражанием — их вызвало к жизни движение романтической традиции не в его заключительной фазе угасания и эпигонства, а на стадии активного творческого развития в американской поэзии, продолжавшегося до самого конца века. Поэтому романтические фи-

лософские и эстетические категории, успевшие сделаться ходульным штампом у таких европейских восприимчивых традиции, как Теннисон, еще наполнены значительным и своеобразным содержанием в художественном мышлении Дикинсон и еще способны достоверно и глубоко воплощать реальную жизнь.

Поэтическое видение Э. Дикинсон по своей сущности полностью принадлежит романтизму, как бы ни расходилась она с теми или иными важнейшими для романтиков философскими обобщениями. Можно только предполагать, в какой мере была она знакома с поэзией английского романтизма, в особенности с его эстетикой. Однако переключки — и прежде всего с Китсом — слишком многочисленны, чтобы не обратить на себя внимание, даже если они были не осознанными, а объективными. Оба стремились в поэзии к тому идеалу, который Китс называл шекспировским: в «Оде греческой урне» сказано, что «красота есть истина, а истина — красота, и нет на земле ничего другого, что нужно знать поэту», а в письмах эта мысль разъясняется как целая программа поэзии «высших свершений», способной обнаружить «идею красоты во всех явлениях»²². И та же идея выражена в одном из программных стихотворений Дикинсон, написанных еще в 50-е годы:

*Я принял смерть — чтоб жила Красота —
Но едва я был погребен —
Как в соседнем покое лег Воин другой —
Во имя Истины умер он.*

*«За что,— спросил он,— ты отдал жизнь?»—
«За торжество Красоты».—
«Но Красота и Правда — одно.
Мы братья — я и ты».*

• Ни у Китса, ни у Дикинсон дело, конечно, не ограничилось декларацией; сформулированный принцип стал фундаментом поэтики, в которой преодолено схематическое представление о прекрасном как совокупности строго ограниченных и немногочисленных феноменов, и в бесчисленных проявлениях будничного открыта своя неоспоримая истинность и красота. Определяющим понятием такой поэтики становится воображение, которое призвано расцветить прозаизм текущего причудливой и свободной

²² См.: Дьяконова Н. Я. Из истории эстетических идей в Англии.— В кн.: Проблемы романтизма, (2), с. 181.

игрой ассоциаций, для романтика гораздо более важной, чем сам вызвавший их предмет. Воображение Китс понимал как средство построения гармоничного мира, когда действительность объективно препятствует подобной целостности восприятия и переживания опыта. Искусство, вдохновляющееся воображением, должно вернуть человеку духовный покой, недостижимый среди трагических диссонансов окружающей жизни, и «истины воображения» оказываются выше, чем свидетельства фактов, и сердце объявлено «библией ума». Эта идея, одна из важнейших для всего романтического сознания, находит особое образное воплощение в замечательном стихотворении Дикинсон, тоже написанном в первые годы поэтической работы:

*Мой дом зовется — Возможность —
Потому что Проза бедна.
У него Дверь величавей —
Воздушной — взлет Окна.
Комнаты в нем — кедры —
Неприступные для глаз —
Его вековечная Крыша — кругом —
На фронтоны холмов оперлась.
Посетительницы — прекрасны.
Занятие? Угадай.
Распахну свои узкие руки —
Забираю в охапку рай.*

Нашла у нее конкретные свои подтверждения и высказанная Китсом мысль о «прекрасной чрезмерности» как свойстве настоящей поэзии, о необходимой согласованности, естественности, «торжественной серьезности и великолепии» образных рядов, о «непреднамеренности» рождающейся в стихотворениях красоты²³. Дело заключалось не во влияниях, а в общем для всех романтиков постижении дуализма духа и бытия и в присущем им всем стремлении преодолеть этот дуализм воображением, которое своей особой, исключительной ролью определяло и весь строй поэтики. У Дикинсон поэтика остается чисто романтической по своим принципам, однако преследовавшее затворницу из Амхерста чувство разделенности человека и универсума наложило отпечаток и на ее образность, в этом отношении далекую и от метафизичности английских романтических поэтов, и от эмерсоновской системы мифологических или сугубо философских соотносе-

²³ Там же, с. 177.

ний. Как и все романтики, она за привычными декорациями повседневности различает тайную красоту и, говоря словами Шелли в «Защите поэзии», «снимает с нее покров, заставляя знакомые предметы казаться незнакомыми»²⁴. Но, когда покров снят, под ним обнаруживается не гармония, призывающая душу влиться в ее совершенный порядок, а некая холодная и недоступная человеку соразмерность:

*К Щеколде тихо я
Приткнулась Рукой —
Страшась в Разинутых
Дверях
Остаться вдруг одной,*

*С опаской — как Стекло —
Я Пальцы отвела —
Зажала Уши — и бежать —
Пустилась точно Вор.*

Перевод И. Лихачева

В символике стихотворения воплотились характерные черты мироощущения Дикинсон. Двери — один из самых частых у нее образов: распахнутая в мир дверь сознания и — порою в том же стихотворении — судьба, неизменно воспринимаемая как «дом, в котором нет дверей». Коллизия, схваченная в параллельном образном построении, проходит через всю лирику Дикинсон как конфликт естественного побуждения вырваться из плена собственного замкнутого духовного бытия и невозможности осуществить такие порывы.

Природа у нее наделена высоким трансцендентным значением, как и у Эмерсона, но отгорожена от человека невидимым Стеклом; в отличие от типичного для романтиков созерцателя, лирическому «я» Эмили Дикинсон недоступно увидеть в небесах Бога. Напротив, в ее поэзии настойчиво возникает ощущение огромного и непреодолимого расстояния между личностью и творцом, так что исчезает самая надежда на обретение общности. Несомненно, здесь напрямую отзывались моральные послышки Эдвардса, но еще в большей степени сказывалась духовная атмосфера провинциальной будничности в Амхерсте после Гражданской войны. Один из крупнейших современных поэтов США, Ричард Уилбер, в своем творчестве во многом продолживший этическую проблематику Дикинсон, справедливо заметил: «Бог, который предстает перед нами в ее стихотворениях, — это Бог, не дающий ответа, не явленный в откровении Бог, которого невоз-

²⁴ *Shelley P. B. A Defense of Poetry: Prose Works. L., 1954, vol. 2, p. 11.*

можно постичь ни через Природу, ни через какую-либо схему мысли». Уилбер справедливо связывает кризис безверия, отраженный в поэзии Дикинсон, с упадком пуританской духовной доктрины, одновременно подчеркивая, что Дикинсон настойчиво стремилась «найти свое собственное толкование таких понятий, как Небо и Бессмертие, и сумела добиться определенного — пусть и ненадежного — примирения своих переживаний с полученным в наследство религиозным опытом»²⁵.

«Основную особенность поэзии Дикинсон Уилбер определяет как «глубину интроспекции», потребовавшуюся, чтобы подобное примирение состоялось. В данном случае важен не столько конечный итог — цель, о которой говорит Уилбер, кстати, и не была до конца достигнута, — а скорее сама пристальность, с которой Дикинсон вглядывалась в природу и в собственные переживания, создавая их картины, по своей немногословной точности и образной насыщенности едва ли превзойденные во всей англоязычной поэзии ее эпохи и скорее заставляющие вспомнить искусство метафизических поэтов XVII столетия. Как и Вогэна или Крэшоу, Дикинсон постоянно занимала прихотливая игра испытываемых человеком душевных состояний и бесконечная изменчивость самого взгляда, обращенного к природе, и ей тоже было присуще стремление изолировать в потоке психологического опыта строго определенный «сегмент», как бы приостанавливая само это вечное движение и увековечивая конкретный миг в аллегорическом образе, обязательно содержащем элемент гротескного остранения и второй, религиозный смысл:

*У света есть один наклон.
Припав к снегам устало —
Он давит — словно
 тяжкий Груз
Соборного Хорала.*

*Небесной Раной
 наградит —
Но ни рубца — ни крови —
И только сдвинется шкала
Значений и условий.*

*Отчаяньем запечатлен —
Кому он подневолен?
Он — словно царственная
 скорбь —
Которой воздух болен.*

*Придет —
И слушает Ландшафт —
И тень дознуть не смеет.
Уйдет — как бы Пространством
Отгородилась Смерть.*

Второй смысл таких стихотворений почти всегда приводит к идее бессмертия, являющейся центром философ-

²⁵ Wilbur R. Sumptuous Destitution.— In: Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays, p. 128, 130.

ских размышлений Дикинсон. Порой всю ее лирику определяют как попытку «в смертном различить и запечатлеть бессмертное» — такое толкование в 1956 г. предложил известный пропагандист идей «новой критики» Р. П. Блэкмур, сравнивая американскую поэтессу с Рильке²⁶. Это, безусловно, преувеличение, да и сопоставления Блэкмура в целом не вполне убеждают, хотя некоторые отмеченные им параллели с Рильке доказательны. Но и в действительности бессмертие было предметом самого мучительного поиска Э. Дикинсон в ее поэзии, постоянно возвращающейся к этой категории.

Здесь тоже выявилось расхождение между Дикинсон и пуританской теологией, а с другой стороны, дало себя почувствовать и то критическое отношение, которое она испытывала к ряду основных идей философии Эмерсона. Вот один из ее афоризмов, показывающий, как далеко отходила Дикинсон от собственно религиозных форм мышления: «Библия — это центр, она не замечает Окружности». Речь идет о жесткости библейской картины мира, отвергаемой в ее поэзии, потому что в такие рамки невозможно вместить многообразие человеческих переживаний и восприятий. «Окружность» — это, на языке Дикинсон, гораздо более широкая система мышления, питающегося воображением, для которого доступны мельчайшие нюансы отношений между человеком, природой и духом. Специфическая выраженная, в поэзии Дикинсон входит романтическая тоска по бесконечному, оставляя особенно заметный след в пейзажных стихотворениях с их богатством точных штрихов и лирических зарисовок природы родных мест, а вместе с тем и с обязательной символикой, которая поднимает каждую такую подробность до значения философской обобщенности, словно из окна амхерстского дома открывается простор мироздания.

Но, далеко отступив от схематизма теологических толкований идеи бессмертия, Э. Дикинсон оставалась чужда и необычайно распространенной среди романтиков, в особенности американских, доверчивости к «внутреннему свету», от природы сохраняющемуся в человеке и ярко вспыхивающему, если личность возвращается к природе. Современного читателя ее стихов, быть может, всего более поразит их полная свобода от утешительных иллюзий

²⁶ См.: *Blackmur R. P. Emily Dickinson's Notation.* — In: *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*, p. 78—87.

насчет человеческой сущности, как и от прекраснодушных либерально-гуманистических побуждений, заставлявших Эмерсона и людей его круга с таким энтузиазмом ожидать переворота во всей системе ценностей и отношений, как только самоочевидная истина о благостности природы и зле социальной жизни станет всеобщим достоянием.

Действительность, среди которой прошла жизнь Эмили Дикинсон, не создавала никаких предпосылок для подобного энтузиазма, а пуританская доктрина греховности человека была усвоена ею слишком глубоко, хотя она не могла не взбунтоваться против самих представлений о карающем Небе и против ригористического морализма, подменяющего истинную гуманность. Ее гуманизм был трезвым, и уже сама эта выношенность гуманистического убеждения, вовсе не игнорирующего человеческих слабостей и заблуждений и не предвещающего скорого торжества гармонии, была свидетельством того, насколько переменилось господствующее в американском обществе умонастроение после Гражданской войны.

До Дикинсон в ее уединении, по всей вероятности, доходили лишь смутные отзвуки общественной жизни, круто ломавшейся в те годы, когда она писала свои лучшие стихотворения — сугубо камерные, если иметь в виду тональность и композицию, и наполненные масштабными обобщениями, если подойти к ним со стороны воплощенного здесь философского и нравственного содержания. Она мыслила понятиями, тесно соотнесенными с областью теологии, однако, как, например, и у Блейка (некоторые исследователи считают Блейка прямым предшественником американской поэтессы, оставшимся ей неизвестным²⁷), подобные понятия приобретали у Дикинсон содержательное значение, далеко выходящее за пределы собственно религиозной проблематики. Так было и с понятием бессмертия. Для Дикинсон оно, в сущности, синонимично мысли о вечном духовном бытии, которое может и должно быть обретенό каждым, кто не уклонился от неизбежного страдания, воспитывая в себе истинное моральное мужество и готовность противостоять любым ударам судьбы, как и тяготам одиночества, ожидающим лич-

²⁷ Эту мысль, в частности, высказывает поэт и критик Луиза Богэн. См.: *Bogan L. A Mystical Poet.*— In.: *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*, p. 137—143.

ность в этом мире. Смерть при всем своем трагизме выступает у Дикинсон как необходимый компонент в сложных, многогранных отношениях притяжения и отталкивания, которые существуют между человеком и природой, телом и душой, бытием и духом. Однако для нее этот компонент не был конечным: отношения не прерывались, и с земным сроком не заканчивалось человеческое присутствие на земле, потому что

*Наш мир — не завершение —
Там — дальше — новый Круг —
Невидимый — как Музыка —
Вещественный — как Звук.*

Не мистицизм и не пантеистическое растворение в природе, а вера в значимость и непреходящую духовную ценность того подлинно гуманного опыта, которым отмечена жизнь человека, служила вдохновением Эмили Дикинсон, написавшей эти строки, часто воспринимаемые как ее завещание.

Стихотворения Дикинсон выразили этический и духовный конфликт, принадлежащий к числу важнейших коллизий послевоенной Америки. Но к этому не сводится содержание ее творчества. По внешности далекая от тревог тогдашней действительности, ее поэзия наполнена настолько мучительными противоречиями, такими иступленными — при всей кажущейся сдержанности тона и лаконизме строк — борениями духа, что сами исходные понятия приобретают в ней значение общечеловеческое, и речь, собственно, идет о способности или бессилии личности достичь целостности веры, этики и поступков, о вечном стремлении человека обрести истинную гуманность своего бытия, о тех неисчислимых препятствиях, которые ему приходится преодолевать.

«Это письмо мое Миру — Ему — от кого ни письма» — так охарактеризовала она свои стихотворения. Теперь они встали в один ряд с высшими завоеваниями романтической поэзии. Дикинсон была современницей Уитмена: они совершенно не похожи друг на друга, однако есть нечто родственное в художественных убеждениях и устремлениях двух поэтов. И тяга к космичности видения и философской значительности мысли, и смелость ритмических экспериментов, и «слово-сигнал», обладающее многозначностью содержания и идейной емкостью. Все это вошло в творческий фонд американской поэзии XX в.

Эмили Дикинсон была последним великим романти-

гом в американской литературе. Ее не заметили — на авансцену литературной жизни уже активно выдвигалось новое направление, а запоздалые пропагандисты романтизма отстаивали принципы, обрекавшие поэзию на бесплодие, не оценив по-настоящему крупного явления, которое и в 80-е годы свидетельствовало о жизненных со-
тах, еще питавших романтическую художественную систему.

Изданная в 1890 г. небольшая книжка Дикинсон и написанный год спустя «Билли Бадд» Мелвилла подвели итог романтической эпохе, став ее достойным — и уже окончательно — завершением.

Прямых последователей и продолжателей у Дикинсон долго не находилось и в XX в., когда пришла слава. Подлинное «открытие» состоялось в 20-е годы: уже закончилось предвоенное «поэтическое возрождение» и определились главные пути, по которым было суждено двинуться американской поэзии нашего времени. Наследие романтиков было критически пересмотрено, Уитмен стал признанным вдохновителем поэтической школы, представленной крупнейшими именами, и Эдгара По перестали воспринимать как чужака в собственной стране. Уже никому не приходило на ум утверждать, что подлинным и единственным поэтическим гением Америки был Лонгфелло, но и его традиция не исчезла. Роберт Фрост и в особенности поздний Робинсон, отделив зерна от плевел, помогли ее сберечь, как бы глубоко она ни изменялась.

А Дикинсон? Суд истории, — конечно, если иметь в виду не только читательское признание, не только пополнение библиографии, но активное присутствие в живой литературной жизни, — еще долго оставался к ней несправедлив, во всяком случае не до конца справедлив. Ее стихи и в XX в. казались какой-то аномалией, нарушающей логику поэтического развития, пусть теперь эта логика понималась гораздо глубже и объективнее, чем на рубеже столетий. Признание росло, но традиции не возникало — в лучшем случае обнаруживалось сходство отдельных мотивов, и оно одно позволяло — да и то с натяжками — говорить, что опыт Дикинсон не прошел бесследно для Фроста, или для Эдны Сент-Винсент Миллэй, или для Аллена Тейта.

Ее исследователи укреплялись в мысли, что Дикинсон уготована особая участь: остаться в истории поэзии оди-

нокой вершиной, ибо созданный ею мир настолько индивидуален, и одновременно настолько целостен и завершен, что дальнейшее движение по этой дороге невозможно. Подобный взгляд легко аргументировать фактами. В самом деле, поэтика Дикинсон и век спустя предстает явлением уникальным в более широком смысле, чем говорится обычно о каждом большом поэте. Уитмен казался современникам таким же «отклонением» от главного поэтического русла, каким еще много десятилетий после смерти Дикинсон выглядела ее поэзия. Однако в XX в. не только плодотворно освоены принципы уитменовского стиха, но и были сделаны попытки создать на материале современности произведения, по своей структуре схожие с «Листьями травы», — достаточно назвать поэму Сэндберга «Народ — да!» или поэтический эпос У. К. Уильямса «Патерсон». Эдгар По поражал — точнее, раздражал — соотечественников своим яростным нежеланием подчиниться принятым канонам — шла ли речь о жизненном поведении или о художественных вкусах, — вряд ли кто мог бы тогда подумать, что появятся откровенные подражания «Ворону» и что отсюда возьмет свой исток одна из значительных традиций, хранимых поэзией нашего века.

Отчего же этого не произошло с наследием Эмили Дикинсон? Конечно, на такой вопрос нельзя ответить однозначно. Наследование накопленного опыта — сложный процесс, он всегда индивидуально окрашен. История поэзии знает множество случаев, когда требовалось даже не одно столетие, чтобы явления ушедших эпох, казалось бы забытые, приобрели непосредственное значение для современности — как, например, это случилось с английскими «метафизическими» поэтами три века спустя, как это в наши дни происходит с Блейком.

И все же в драматических изломах прижизненной и посмертной судьбы Э. Дикинсон сказались, помимо чисто личных обстоятельств, жизненных и творческих, те причины, которые связаны уже со своеобразием развития американской поэзии в целом. Кульминационной точкой этого процесса были 10-е годы, время становления реалистической школы и первых авангардистских экспериментов, из которых вскоре сложится эстетика модернизма. В это десятилетие, когда ниспровергались былые и утверждались новые авторитеты, Дикинсон не была предметом споров, и здесь есть своя логика: ее стихи, по внешности слишком далекие от тревог американской жизни и

казавшиеся камерными, сугубо интимными, вряд ли могли привлечь поэтов, вдохновлявшихся примером Уитмена да и ранних авангардистских «бунтарей», которым куда созвучнее были европейские предшественники, и особенно «проклятые поэты». Да и многие лучшие стихотворения Дикинсон еще только дожидались печати: Хиггинсон старался выбирать из рукописей то, что более или менее отвечало его вкусам приверженца «изысканного», а подготовленное им издание оставалось единственным.

Когда наследие Дикинсон, наконец, предстало перед читателями в своей полноте и многогранности, что произошло уже в 30-е годы, к ее стихам нельзя было не отнестись как к классике, при всем своем бесспорном значении слишком очевидно отделенной от запросов «текущего», которые в то грозное время и в поэзии давали себя почувствовать с особой настойчивостью. Открылась философская глубина и поразительная новизна художественного языка, которые отмечают выдающееся поэтическое явление. Это явление, разумеется, не могло остаться совсем в стороне от исканий американской поэзии XX в. Должно было наступить время, чтобы богатство оказалось не только оценено по достоинству, но и сделалось органичной частью современного эстетического опыта.

Время настало где-то к середине 50-х годов, когда одним из важнейших направлений в американской поэзии стала философская лирика, наполненная сложными коллизиями, духовными и моральными. Поэтической школы Дикинсон — в том смысле, в каком можно говорить об уитменовской школе, — не появилось, однако ее значение для современной американской поэзии стало ощущаться все более непосредственно, главным образом в последние два десятилетия. О нем напомнили последние книги Р. Лоуэлла, Э. Бишоп, «Ясновидящий» (1976) Р. Уилбера, даже поздняя лирика такого давно сложившегося и, кажется, очень далекого от Дикинсон мастера, как Р. П. Уоррен. Здесь — не влияние, а переключка, общность восприятия мира в муке и боли его противоречий и вместе с тем в его великой гармонии. А как следствие — и общность поэтической интонации, нередко сходство образности, вплоть до прямых отголосков.

Письмо миру, написанное в Амхерсте и оставшееся неотправленным, прочитано, его будут перечитывать, потому что содержащийся в нем смысл неисчерпаем и вечен, как бы он ни менялся для каждого нового поколения.

Т. Л. Морозова

Художественный мир Генри Джеймса

I

Свое первое произведение — новеллу «Трагическая ошибка» — Джеймс опубликовал в 1864 г. В этом году американская литература понесла невосполнимую утрату: скончался Натаниэль Готорн. Случайное совпадение двух дат оказалось символическим: ведущий американский романист как бы передал литературную эстафету одному из зачинателей американского реализма, основоположнику психологического направления в реалистической прозе США.

Джеймс унаследовал от Готорна очень многое. Его связь с автором «Алой буквы» трудно даже назвать влиянием: Джеймс впитал в себя опыт своего предшественника настолько глубоко, что тот стал частью его собственного опыта. Обоих писателей сформировала сходная среда, специфический духовный климат Новой Англии. Джеймс, как и Готорн, проявлял исключительный интерес к этической и психологической проблематике. Он постоянно обращался к одним и тем же дилеммам: к противопоставлению эгоизма и альтруизма, невинности и развращенности, самоутверждения и самоотречения, опыта и неведения, долга и удовольствия, мстительности и всепрощения и т. д. и т. д., а прежде всего и превыше всего — к дилемме Добра и Зла, этих вечных и неизменных, с его точки зрения, нравственных категорий.

Исторически преемственная связь между романтической и реалистической эстетикой проявилась в творчестве Джеймса как нельзя более очевидно. Первая новелла Джеймса была целиком написана в соответствии с романтическими канонами. Эта особенность отличала и другие его рассказы, созданные в ранние годы: «Романтическая повесть об одном старом платье» (1863), «Де Грей» (1868), «Габриэль де Бержерак» (1869) и т. д. В рассказе «Последний из Валерио» (1874) в центр повествования ставился конфликт, лежащий в основе «Мраморного фавна»

Готорна: борьба христианского (цивилизованного) и языческого (варварского) начал в душе героя. Аллегорическая новелла «Бенволио» (1875) также была посвящена анализу внутренней борьбы между двумя противоположными стремлениями: одного — к славе, блеску, счастью и радости жизни, другого — к уединению, размышлению, отрешенности от мирской суеты.

Однако Джеймс интуитивно сознавал, что новая историческая эпоха, начавшаяся в США после завершения Гражданской войны, требовала и нового метода художественного исследования. Молодого автора не удовлетворяли попытки подражания Готорну. Он с самого начала принялся отыскивать самостоятельные пути, о чем свидетельствовало его стремление создавать реалистические картины в рассказах «История одного года» (1865), «Пейзажист» (1866), «Бедный Ричард» (1867), «Вертопрах» (1869) и др.

Творческое развитие Джеймса в ранний период происходило по линии переработки и постепенного преодоления представленной Готорном романтической традиции. Преодоление этой традиции не было равнозначно отказу от нее. Она не исчезала из его произведений, а лишь претерпела значительные изменения и заняла иное, подчиненное место в общей структуре художественного метода. Готорновской традицией объясняются некоторые моменты эволюции Джеймса, оставшегося американским писателем, несмотря на сильные европейские влияния и сорокалетнее пребывание в Англии.

Джеймс овладевал реалистическим методом, изучая творчество крупнейших мастеров европейского реализма, прежде всего Бальзака и Тургенева. Переселившись в 1875 г. в Европу, Джеймс получил возможность непосредственно общаться с Тургеневым, Флобером, Золя, Мопассаном, Додэ, Гонкуром и т. д. Встречи с этими писателями окончательно убедили молодого американского художника в необходимости радикальной переориентации господствовавшей в США эстетической системы.

Приезд в Европу, знакомство с европейскими реалистами, выход в свет первого романа «Родрик Хадсон» (1875) — все это открывало в литературной деятельности Джеймса новый период. Он охватывал около двадцати лет. В противоположность начальному и позднему этапам его можно назвать зрелым или центральным. В это двадцатилетие творчество писателя развивалось в русле клас-

сических традиций реализма XIX в. при сохранении таких индивидуальных особенностей, как морально-психологическая направленность и «подводное течение» романтизма.

После «Родрика Хадсона» Джеймс опубликовал роман «Американец» (1877), изображающий столкновение представителя Нового Света с предрассудками аристократической Европы. Конфликт между пуританским (американским) и эпикурейским (в глазах Джеймса — европейским) отношением к жизни стал темой повести «Европейцы» (1878). Громкий успех принес Джеймсу рассказ «Дэзи Миллер» (1878), героиня которого, молодая американская девушка, терпит жестокое поражение, пытается отстоять свою независимость от посягательств скованного кастовыми предубеждениями европейского общества.

✓ Реалистический метод Джеймса достиг полной зрелости в повести «Вашингтонская площадь» (1880) и романе «Женский портрет» (1881). В первом из этих произведений — тонко выписанном социально-психологическом полотне — показано уродующее воздействие денежных расчетов на мир человеческих чувств. | «Женский портрет» — одна из вершин творчества Джеймса. Это многоплановое произведение, где поставлена, в частности, проблема реализации эмерсоновской доктрины «доверия к себе». >

Уверенное владение реализмом отличает и зрелую новеллистику Джеймса («Четыре встречи», 1877; «Связка писем», 1879; «Точка зрения», 1881; «Осада Лондона», 1883; «Леди Барберина», 1884, и др.).

Одним из любимых персонажей Джеймса, встречающихся во многих его произведениях, стала молодая американская девушка, в чьем облике воплотились характерные черты новоанглийского нравственного сознания. Свое пристрастие к изображению юных героинь Джеймс объяснял нежеланием «изображать бизнесменов, которыми, по его мнению, неизбежно были их «отцы, братья, друзья детства, любые приложения мужского пола»¹. Американская девушка не была связана с бизнесом — вот основная причина, по которой Джеймс находил ее более подходящим объектом для воплощения своего этического идеала. Что касается «женщины средних лет», «жены и матери» американского бизнесмена, то, по мнению Джеймса, она лишь разделяла в более концентрированном виде все не-

¹ James H. The Art of the Novel. N. Y., 1934, p. 193.

достатки своего мужа и сына, и поэтому «любые направленные на нее поползновения были бы неприличными и чудовищными»². Интересно отметить, что Марк Твен, реалист иного склада, нежели Джеймс, изображавший иную среду, иные прослойки американского общества, также нашел своих положительных героев, Тома Сойера и Гекльберри Финна, среди тех, кто еще не успел интегрироваться в систему буржуазных отношений, среди подростков. Когда Твен попытался показать выросших Тома и Гека, сохраняя свое прежнее отношение к ним, он потерпел неудачу, и это было вполне закономерно.

Уже в ранних новеллах Джеймса зазвучала тема всевластия денег, которая впоследствии стала у него одной из важнейших. Джеймс по-своему подошел к этой теме, традиционной для европейского критического реализма XIX в. Отношение к собственности выполняет у писателя роль пробного камня, на котором испытывается «вульгарность» или «избранность» натуры человека. Тем самым подчеркивается несовместимость высоких нравственных идеалов с идеологией и практикой буржуазного общества. Критическим отношением писателя к буржуазному миропорядку объясняется и появление в его творчестве своеобразного лейтмотива — тезиса о «вульгарности успеха и возвышенности поражения». Успех представляется Джеймсу «вульгарным», так как свидетельствует о приспособлении личности к обществу, построенному на «вульгарных» принципах; поражение кажется «возвышенным», так как доказывает невозможность приспособления и, следовательно, высокое достоинство личности.

Джеймс внес много нового в традиционную для американской литературы тему противопоставления Старого и Нового Света. До него эта тема решалась главным образом средствами публицистики и сатиры. Джеймс впервые широко раскрыл ее в социально-бытовом и психологическом плане, разработал до тонкости во всевозможных вариациях. Буржуазно-демократические иллюзии относительно превосходства республиканских Соединенных Штатов над отягощенной феодальным прошлым Европой своеобразно преломились в его концепции «американской невинности и европейской испорченности»³. Эта джейм-

² James H. The Art of the Novel. N. Y., 1934, p. 193.

³ Подробнее об американско-европейской теме у Джеймса см.: Морозова Т. Л. Экспатрианство: сущность и модификации. — В кн.: Проблемы становления американской литературы. М., 1981.

совская антитеза и поныне продолжает обыгрываться, обсуждаться и переосмысляться американскими и английскими авторами («Незабвенная» И. Во, «Тихий американец», «Комедианты» Г. Грина, «Подожги этот дом» У. Стайрона, «Дева озера» Б. Маламуда, «Зажигательная личность», «Едоки лука», «Самый сумрачный сезон Сэмюэля С.» Д. П. Донливи и т. д.).

В 1886 г., когда в США и Англии резко обострились социальные противоречия, Джеймс создал два романа на политически злободневные темы. Первый из них — «Бостонцы» — представлял собой сатиру на традиции либерального реформаторства в Новой Англии, не лишенную ностальгической окраски. Во втором — «Княгиня Казама-ссима» — была сделана не совсем удачная попытка осветить деятельность анархистского подполья в британской столице.

Неуспех обоих романов заставил Джеймса отказаться от дальнейших попыток обращения к широкой общественной проблематике. Он вернулся в старую колею, к своим прежним темам. В 1890 г. увидел свет роман «Трагическая муза», посвященный жизни начинающей актрисы и судьбе молодого аристократа, отвергающего парламентскую карьеру во имя занятий живописью. Роман этот оказался не более чем полуудачей. Грозные признаки исчерпанности материала, которые дали о себе знать после «Женского портрета» и заставили писателя расширить привычный круг тем, проявились в «Трагической музе» с особой очевидностью. Джеймс дописывал роман через силу, находя его «пустым и мертвым».

Для романа в традиционном эпическом понимании, присущем XIX в., у Джеймса теперь не хватало материала. Среда, в которой он жил, давала очень немного, а никакой другой среды он не знал.

Гораздо меньше требований предъявляла с этой стороны новелла, и последнее десятилетие века не случайно стало для Джеймса временем расцвета его новеллистики, когда он создал большинство лучших рассказов: «Луиза Пэллент» (1888), «Письма Асперна» (1888), «Лжец» (1888), «Ученик» (1891), «Бруксмит» (1891), «Свадьбы» (1891), «Поворот винта» (1898), «Европа» (1899), «Жемчуг» (1899), «Чудесный край» (1900), «Мод-Эвелин» (1900), «Унижение Нортморов» (1900) и др. В эти же годы создается цикл рассказов об искусстве («Урок мастера», 1888; «Частная жизнь», 1892; «Смерть льва»,

1894; «В следующий раз», 1895; «Узор ковра», 1896; «Сломанные крылья», 1900, и др.).

Одна из новелл, над которой писатель работал в 1896 г., неожиданно стала, к его собственному удивлению, сильно разрастаться в размерах. Поскольку Джеймс уже условился с издателем относительно объема своего труда и опасался, как бы в случае нарушения договора, ему не вернули рукопись, он приложил все старания к тому, чтобы вогнать строптивую новеллу в предназначенные для нее рамки. Однако автору пришлось в конце концов примириться с тем, что она вышла у него в три раза длиннее задуманного. Таким образом была написана повесть «Пойнтонская добыча»: с нее в творчестве Джеймса начался поздний период. Почти все романы и повести данного периода были созданы так же, как «Пойнтонская добыча»: они выросли из старых замыслов, первоначально предназначавшихся для новелл. Это показывает, с одной стороны, насколько новый тип романа Джеймса отличался от его же прежнего, а с другой стороны, насколько глубоко он уходил своими корнями в предшествующий период.

К позднему этапу относятся повести «Что знала Мейзи» (1897), и «Неуклюжий возраст» (1899), а также романы «Священный источник» (1901), «Крылья голубки» (1902), «Послы» (1903), «Золотая чаша» (1904), «Башня из слоновой кости» (1917) и др. Сюда следует добавить три тома автобиографии, около двух десятков новелл, книги путевых очерков, ряд литературно-критических статей, биографию американского скульптора У. У. Стори и серию предисловий к нью-йоркскому собранию сочинений, составивших впоследствии сборник «Искусство романа».

Поздний этап в творчестве Джеймса характеризовался сложным сочетанием потерь и достижений. Достижения связаны, во-первых, с глубиной постановки некоторых «вечных» вопросов, соединяющих проблемы философские с нравственными: сущность счастья, страдания эгоизма, отчуждение личности, духовная самоизоляция, порыв к ее преодолению и т. д. К позднему периоду относятся и чрезвычайно искусные образцы психологического анализа. Наконец, время подтвердило плодотворность ряда экспериментов Джеймса в области формы.

В то же время, читая поздние произведения писателя, порой обнаруживаешь в них разочаровывающую самооче-

видность, утрату чувства меры, не заполненный содержанием вакуум. Неприятие окружающей действительности, значительно усилившееся у Джеймса с годами, вызывало в нем не бунтарскую жажду действия, а стремление уйти от жизни, замкнуться в самом себе, скрыться в убежище искусства. Это усугублялось его положением художника-экспатрианта, оказавшегося в равной мере чуждым и обществу, которое он покинул в США, и среде, окружавшей его в Англии. Джеймсу часто приходилось писать по воспоминаниям молодости, пользуясь жизненным материалом, который он уже использовал в ранее создававшихся произведениях.

Природа художественного метода позднего Джеймса осталась, однако, реалистической. Писатель не случайно до конца жизни продолжал пропагандировать достижения европейского реализма (чрезвычайно показательны его статьи «Урок Балзак», 1905, и «Оноре де Балзак», 1914). Не только в теории, но и на практике реализм сохранил для него всю свою притягательную силу. Джеймс не отказался ни от реалистического типа конфликта, ни от социальной детерминированности образа. Его искусство реалистического портрета, достигшее в зрелый период высокой степени совершенства, не было утрачено им в поздние годы.

В то же время реализм позднего Джеймса приобрел новые качества. Писатель как бы вернулся к своему раннему, готорновскому периоду на новом эстетическом уровне. Возросшая роль метафоры, символа, а также инсказательность, тяготение к созданию морально-психологических притч — все это позволяет говорить о методе позднего Джеймса как об особом направлении в реализме XX в., обретшем в своем поступательном движении немало новых черт в сравнении с реализмом предшествующего столетия.

Некоторые писатели модернистского направления (такие, как Стайн, например) поспешили зачислить Джеймса в ряды своих предшественников. Эти попытки представляются обосновательными. Модернизм абсолютизирует эксперимент в области формы, лишая его содержательности; отрывает психологический анализ от исследования социального контекста. Что касается Джеймса, то его технические новшества диктовались требованием более адекватного выражения содержания, а усложнение психо-

логического анализа вырастало из стремления полнее передать богатство внутреннего мира человеческой личности в ее неразрывной связи с общественной средой.

2

Творчество Джеймса нередко сравнивают с мостиком, переброшенным из XIX столетия в XX. Действительно, в нем скрестились многие важные тенденции развития литературного процесса на Западе на рубеже веков. С направлением художественных поисков писателя связан целый ряд явлений, характерных для современной английской и американской литературы.

Форму и содержание Джеймс считал неразрывными. Неустанное стремление к художественному совершенству он назвал однажды «поисками святого Грааля». В этих поисках он не только использовал опыт предшественников, но и сам прокладывал новые пути.

Над проблемами обновления техники письма Джеймс начал задумываться очень рано. Еще в 1866 г., он высказал следующую мысль: «В каждом романе работа поделена между писателем и читателем <...> Важнейшая задача состоит в том, чтобы добиться от читателя помощи. Я полагаю, что это можно как-то сделать. Может быть, тут есть какой-то секрет, но пока он не будет найден, искусство повествования не может считаться достигшим совершенства»⁴.

В ходе разгадывания этого секрета Джеймс пришел в конце концов к созданию довольно стройной теоретической системы, которую с переменным успехом воплощал на практике. Эта система известна как концепция «зеркал», «точек зрения» или «светильников». Она связана с теорией познания и имеет два аспекта; отношение искусства к действительности и способ представления действительности в художественном произведении. Концепция «точки зрения» основана на признании зависимости отражения познаваемого объекта от познающего субъекта. Она может иметь либо диалектический, либо релятивистский характер: все определяется тем, рассматривается ли познаваемый объект как существующий независимо от познающего субъекта, или, напротив, мыслится как производный от него. В первом случае с помощью

⁴ James H. The Complete Tales. N. Y., 1962, vol. 1, p. 21.

передачи многочисленных субъективных впечатлений, получаемых отдельными лицами, воссоздается объективная реальность во всем ее многообразии, во втором производится конструирование ряда взаимоисключающих точек зрения, каждая из которых является одинаково произвольной и одинаково ложной. Относительно Джеймса можно с полным основанием утверждать, что он придерживался первого, т. е. диалектического принципа.

Эстетическая теория Джеймса сложилась под влиянием эстетики европейского реализма. Влияние, оказавшееся очень сильным и действенным, определило для Джеймса главное: взгляд на искусство как отражение действительности, понимание того, что искусство создается жизнью и зависит от нее. Этого взгляда Джеймс придерживался на протяжении всей своей творческой деятельности. В статье «Искусство литературы» (1884) он утверждал: «Воздух реальности (фундаментальность характеристик) представляется мне высшим достоинством романа, от которого все другие его достоинства находятся в самой беспомощной зависимости»⁵. Через пять лет в письме руководителям Дирфилдской летней школы в Массачусетсе он писал: «Скажите вашим леди и джентльменам, чтобы они всматривались в жизнь пристально и упорно, чтобы они были в этом добросовестны и не поддавались на низкий и ребяческий обман. Она бесконечно велика, разнообразна и богата. Каждый ум найдет в ней то, что ищет (...) Интерес представляет любая точка зрения, которая является непосредственным отражением жизни»⁶. Еще через два десятилетия в предисловии к «Женскому портрету» читаем: «Моральный смысл произведения искусства целиком зависит от полноты прочувствованной жизни, вложенной в его создание»⁷. И, наконец, в те же годы в предисловии к повести «Неуклюжий возраст» (речь идет о ее структуре): «Мы полностью замкнуты в пределах взаимных соотношений, соотношений внутри самого действия, ни одна часть которого не соотносится ни с чем, кроме другой части, — посредством, разумеется, соотношения всего целого с жизнью»⁸.

Критерием «соотнесения с жизнью» Джеймс пользовался постоянно. Его ведущий импульс заключался в

⁵ James H. The Art of Fiction and Other Essays. N. Y., 1947, p. 12.

⁶ James H. The Future of the Novel. N. Y., 1956, p. 29.

⁷ James H. The Art of the Novel, p. 45.

⁸ Ibid., p. 114.

том, чтобы наблюдать, изучать и как можно более адекватно передавать. Сами термины, которые он вводил в обращение: «зеркала» и «светильники» — показывают, что он видел их назначение в том, чтобы отражать и освещать нечто, существующее объективно. Джеймс как бы развивает известную метафору Стендаля, сравнивавшего литературу с «зеркалом, с которым идешь по большой дороге». Американский писатель заостряет внимание на качестве отражательной способности каждого отдельного зеркала, с которым каждый художник идет по дороге жизни.

В предисловии к «Женскому портрету» Джеймс прибегает к образному и выразительному сравнению. «В доме литературы,— пишет он,— миллион окон <...> и у каждого из них стоит человек, вооруженный парой глаз или, на худой конец, биноклем <...> Каждый смотрит на одно и то же зрелище, что и его соседи, но один видит больше, другой меньше, один видит черное там, где другой белое, один видит значительное там, где другой — мелкое, один — грубое там, где другой — изящное. И так далее и так далее; к счастью, нет ничего, на что окно не могло бы распахнуться для каждой пары глаз; «к счастью» именно потому, что нельзя вычислить никакого предела широте горизонта. Открывающийся из окна вид, зрелище человеческой сцены — это «выбор предмета»; само окно, узкое, как щель, или широкое, с балконом, или низкое, с навесом, — это «литературная форма»; но ни одно, ни другое, ни порознь, ни вместе взятые, ничего не значат без присутствия наблюдателя, или, говоря другими словами, без сознания художника. Скажите мне, каков художник, и я скажу вам, что ему удалось осознать»⁹.

Высказанные в отрывке мысли представляются вполне справедливыми (хотя и требуют существенных дополнений, которые будут сделаны ниже). Во-первых, Джеймс утверждает, что источником искусства является жизнь — это самое важное. Во-вторых, в отличие от сторонников агностицизма он не считает жизнь непознаваемой; напротив, он говорит о том, что возможности человеческого познания безграничны («нет ничего, на что окно не могло бы распахнуться»). В-третьих, в противоположность позитивистам и натуралистам он не отводит художнику пассивную роль сырой глины, на которой действительность

⁹ James H. The Art of the Novel, p. 46.

оставляет свои одинаковые во всех случаях отпечатки, а подчеркивает активную роль индивидуального сознания. Тем самым он подчеркивает также индивидуальную ответственность каждого художника за все, что ему удастся увидеть, понять, осознать. В «доме литературы» живет Шекспир — и в нем же снимает угол Флеминг. Само собой разумеется, что Генри Миллер увидит высокое там, где Генри Джеймс — низкое; Герман Вук — белое там, где Дж. Д. Сэлинджер — черное; Джон О'Хара — большое, там где Фолкнер — малое. «И так далее и так далее».

Причину всех этих расхождений Джеймс объясняет в своего рода «стихийно материалистическом» духе: «Все разнообразие индивидуального отношения к одному и тому же предмету, вся разнородность взглядов на жизнь, способов отражения и проецирования создается условиями, которые никогда не бывают одинаковыми для всех»¹⁰.

В метафоре «дома литературы» есть, однако, два момента, которые вызывают возражение. Один связан с тем, что Джеймс, подчеркивая активную роль сознания художника, обрекает его тем не менее на участь бездеятельного созерцателя «человеческой сцены». Правда, выстроенный Джеймсом «дом» существенно отличается от «башни из слоновой кости»: в нем есть окна, и каждый писатель стоит, прильнув к своей раме, тогда как в «башне» или вообще нет окон, или писатель демонстративно поворачивается к ним спиной. В то же время «дом» Генри Джеймса имеет ту архитектурную странность, что в нем нет дверей; в нем есть «только отверстия в глухой стене, высоко наверху, не сообщающиеся друг с другом; это не двери, которые могли бы распахнуться прямо в жизнь»¹¹. Такая система сообщения с жизнью, исключавшая возможность действительного участия в ней, была в высшей степени характерна для самого Джеймса, и он совершил большую ошибку, распространив свои собственные ограничения на всю литературу в целом.

Созерцательный подход Джеймса к действительности отчасти предопределил и то, что в своей метафоре он обошел молчанием проблему критерия истины. Отсутствие в философской системе критерия истины (в марксистской гносеологии им является, как известно, общественная практика) обычно открывает дорогу субъективизму. Одна-

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

ко Джеймс не упоминает о каком-либо критерии не потому, что отрицает это понятие, а скорее потому, что считает его чем-то само собой разумеющимся; в результате он даже не задумывается над проблемой. Существование самой истины не вызывает у него сомнений; более того, именно в ее отыскании он видит основную и важнейшую задачу искусства, главный «предмет его усилий».

В предисловии к «Пойнтонской добыче» Джеймс пишет о жизни как о нагромождении нелепых случайностей, скоплении бессмысленных, разрозненных «фактов». Жизнь, способная лишь на «величественную растрату сил», подобна реке, которая «то и дело петляет, меняет русло и уходит в песок». Искусство обязано ввести ее в берега, установить — посредством «исключения и отбора» — порядок в беспорядке, найти закономерное в хаосе произвольного. Художник «в поисках твердого скрытого смысла вещей, который один только и является предметом его усилий, обнюхивает массу жизни со всех сторон, действуя так же инстинктивно и безошибочно, как это делает собака, почуявшая спрятанную поблизости кость. Разница та, что собака ищет свою кость для того, чтобы ее уничтожить, тогда как художник пахнет <...> счастливейшую возможность для создания неуничтожимого»¹².

Философом Генри Джеймс не был; он прежде всего писатель, который «мыслит образами» (в его сознании возникает то образ огромного дома, то уходящая в песок река, то вынюхивающая кость собака и т. д.). Неправомерно с нашей стороны ожидать от него четких формулировок и на их основании относить его к какой-либо философской школе. Правомерно говорить лишь об общей направленности, которая представляется нам «стихийно» (или «инстинктивно») материалистической в философии и реалистической в эстетике.

Соответствующий характер носит и его теория зеркал и светильников. Она сводится к признанию объективного существования Жизни (хаотичной, запутанной, бессмысленной, неуклюжей, вульгарной, глупой, грандиозной, гениальной, восхитительной и неожиданной — в общем, великой) и к признанию существования «миллиона» неповторимых точек зрения на нее — неповторимых потому, что каждая формируется неодинаковыми условиями и обстоятельствами. Задача писателя состоит, по мысли

¹² Ibid., p. 120.

Джеймса, не просто в воспроизведении жизни, а в воспроизведении ее через индивидуальное сознание.

Теория Джеймса оказалась более стройной, чем его практика. Первая относится ко второй примерно так же, как искусство по его схеме относится к жизни. Теория упорядочена, гармонична, строга. Практика хаотична, беспорядочна, «то и дело петляет, меняет русло и уходит в песок». Основная тенденция пробивает себе дорогу через нагромождение провалов, неудач, передержек и срывов, но в конечном счете достигает намеченной цели.

✓ Попытку воспроизведения реальности через призму восприятия одного из действующих лиц Джеймс предпринял уже в самом первом своем романе — «Родрик Хадсон». В реальной действительности любой человек и любое событие неотделимы от того, как они воспринимаются другими людьми, участниками или свидетелями событий, а отнюдь не неким высшим судьей, в роли которого неизбежно приходится выступать автору, когда он ведет традиционное повествование от третьего лица. Джеймс был далеко не первым писателем, который стремился избежать роли верховного судьи и создать иллюзию того, что он будто бы вовсе не бог творимой им вселенной. Наиболее часто для такой цели используется форма рассказа от первого лица, обладающего, по словам Джеймса, «двойным преимуществом субъекта и объекта»¹³. Эта форма не устраивала Джеймса из-за ее условности: «ужасающий поток самораскрытия»¹⁴ главного героя при одновременном соблюдении всех литературных канонов казался ему неправдоподобным. Писатель прибег к следующему приему: при сохранении обычной авторской формы рассказа он повел повествование фактически от первого лица. Фактическим первым лицом «Родрика Хадсона» является Роланд Меллет. Все события романа показаны так, как они представляются этому персонажу. В позднейшем предисловии к произведению Джеймс указывал, что драма происходящего разворачивается в сознании Роланда Меллета и центр интереса сосредоточен именно в нем.

Джеймс строго и последовательно придерживался принятого метода, но результат оказался сравнительно малоудачным. Попытка предпринималась писателем впервые

¹³ James H. The Art of the Novel, p. 46.

¹⁴ Ibid.

и осуществлялась на первых порах весьма неуклюже. Роланду Меллету приходится присутствовать чуть ли не в каждой сцене романа. Как, к примеру, изобразить объяснение Родрика Хадсона с Кристиной Лайт? Свидание должно происходить наедине, но в то же время оно не может быть показано иначе, как через восприятие Роланда. Выход — самый примитивный: Роланд невзначай оказывается в нужный момент на нужном месте и слышит все, что он обязан услышать. Количество случайных встреч, непредвиденных столкновений, невольных подслушиваний явно превышает в романе все нормы, допускаемые теорией вероятности. После «Родрика Хадсона» Джеймс надолго отказался от применения своего метода в произведениях крупных форм. Он продолжал эксперименты в этом направлении главным образом в новеллах. Отшлифовав в достаточной степени технику, Джеймс вновь решил использовать ее в романах лишь в поздний период творчества.

В значительно большей степени Джеймсу удался в его романе другой прием, также связанный с экспериментом «субъект-объект», но имеющий противоположный характер: не множественный объект пропускается через сознание одного субъекта, а, наоборот, единичный объект представляется в многообразном освещении с нескольких противоположных сторон. Главная героиня романа Кристина Лайт нигде не показана непосредственно, но везде через восприятие и оценку других действующих лиц: Родрика Хадсона (который ее боготворит), Роланда Меллета (который настроен скептически), Мери Гарленд (которая испытывает к ней чувство глухой вражды), компаньонки ее матери (которая силится понять ее), светских дам (которые ей завидуют) и т. д. В результате создается зыбкий, колеблющийся, но в то же время удивительно осязаемый характер с множеством граней и оттенков.

Новеллистика с самого начала служила для Джеймса своеобразной лабораторией, где он испытывал свои новые приемы. В ранней новелле «Вертопрах» (1869) он задался следующей целью: писать рассказ от имени главного героя («отрицательного»), но таким образом, чтобы этот герой имел о себе одно мнение, а у читателя складывалось бы прямо противоположное. Эту цель он выполнил: рассказ представляет собой откровенное саморазоблачение прихлебателя старого миллионера — саморазоблачение, которого сам этот персонаж совершенно не осознает,

в результате чего возникает очень тонкий иронический эффект.

В литературе США XX в. можно вспомнить выдающийся пример использования аналогичного повествовательного принципа с той же целью — развернутый внутренний монолог Джейсона Компсона, составляющий третью часть романа Фолкнера «Шум и ярость» (1929). Джейсон глубоко уверен в своей правоте, но автор строит его версию событий, происходящих в семье Компсонов, таким образом, что у читателя не остается никаких сомнений относительно неприглядной сущности этого героя.

В рассказах «Связка писем» (1879) и «Точка зрения» (1882) Джеймс усложняет свою задачу по сравнению с «Вертопрахом». Рассказы имеют эпистолярную форму; теперь автору нужно перевоплощаться, сохраняя дистанцию, не в одного героя, а в нескольких по очереди. Персонажи рассказов пишут в своих письмах об одних и тех же людях и событиях, но освещают их с разных, иногда противоположных точек зрения. Каждый делится своими впечатлениями о других, не подозревая, что и сам, в свою очередь, подвергается их суду и разбору. Все разоблачают друг друга (осознанно), и каждый разоблачает сам себя (бессознательно). Результат — несколько пластов иронии.

В рассказе «Ученик» (1891) авторская задача усложняется в другом направлении. Добиваясь «определенной полноты правды — правда диффузной, распределенной и, так сказать, атмосферической», Джеймс прибег к «видению через что-либо — одного соответственно через другое и нового другого через то»¹⁵. Из трех символически противопоставленных друг другу сил — одиннадцатилетнего Моргана Морина, его семьи и учителя Пембертона — в качестве «центрального сознания» выступает Пембертон. Морган показан через его восприятие, а родители Моргана — через восприятие мальчика, отраженное в сознании учителя. Оправдана ли эта маленькая система призм? Содержание рассказа убеждает в ее необходимости.

Если бы родители Моргана были показаны в оценке учителя, это были бы самые обыкновенные представители американского среднего класса, разве что несколько ниже минимально допустимого для этого круга уровня порядочности. Иное дело суд их сына. Моргану мучительно стыд-

¹⁵ James H. The Art of the Novel, p. 120.

по за родителей, за их печистоплотность в денежных расчетах, заискивание перед теми, кто хоть одной ступенькой выше их на социальной лестнице. Ему кажется, что у него одного такие родители. Поэтому его переживания необычайно остры. Морган обречен на полное одиночество в семье, и его смерть воспринимается как символ безвыходности его положения.

Сходным образом развита аналогичная ситуация в рассказе Д. Д. Сэлинджера «Тедди». Здесь десятилетний мальчик, не по годам развитый и обладающий обостренной чувствительностью, также гибнет, сознавая непоправимый разлад между собой и взрослым миром (заметим, кстати, что, перечисляя имена своих любимых писателей, Сэлинджер среди десятка европейских назвал лишь одного американского — Джеймса).

Детское восприятие отличается особой остротой, в этом его преимущество. Но Джеймс не хотел в данном случае ограничиваться пределами сознания одиннадцатилетнего мальчика; для выражения более зрелого, хотя и менее бескомпромиссного взгляда на вещи он использовал точку зрения взрослого человека, учителя Пембертона. С ним связана в рассказе другая проблема морального характера, чрезвычайно интересующая писателя. Пембертон сильно привязан к своему ученику, но понимает, что не может бесконечно жертвовать ради него всем своим будущим. В нем происходит борьба, в которой он сам не вполне отдает себе отчет, это, в сущности, борьба между разумным эгоизмом и перазумной жалостью. В конце концов побеждает — хотя бы на время — первое; это и ускользает смерть Моргана. Джеймс ни в коем случае не осуждает Пембертона, так как стоящая перед ним проблема выбора относится к числу почти неразрешимых, но, заставив Моргана умереть, автор показал, в какую все-таки сторону он хотел бы видеть ее разрешенной.

«Центральное сознание» в произведениях Джеймса (т. е. тот персонаж, через восприятие которого передается происходящее) может быть либо непосредственным деятельным участником, либо стоящим в стороне наблюдателем событий (иногда он начинает как наблюдатель, а затем постепенно втягивается в действие). Фигура постороннего наблюдателя, выступающего в роли «центрального сознания», имеет во всех произведениях Джеймса ряд общих черт. Во-первых, этот персонаж знает вначале о других персонажах так же мало, как и читатель. Во-вто-

рых, его отличает неодолимое любопытство, которое превращает его, по сути дела, в шпиона и соглядатая, стремящегося разгадать секреты поведения интересующих его лиц. На основании данных и наблюдений, часто весьма скудных, он строит различные догадки и предположения, вовлекая в эту игру также и читателя.

Джеймс впервые применил этот прием в новелле «Мадам де Мов» (1874), где вся эта техника находится как бы в стадии эмбрионального развития. Герой новеллы Лонгмор, познакомившись с мадам де Мов, замечает в ее лице выражение «скрытой печали», и этого оказывается достаточно для того, чтобы он начал за ней «слежку». Настоящей манией любопытства одержимы герои таких произведений Джеймса, как «Письма Асперна», «Лжец», «Узор ковра», «Священный источник» и т. д. В поздних романах прием изложения событий по принципу «наблюдение — выслеживание — догадка — разгадка» получает несколько гипертрофированное развитие.

В XX в. этот прием не раз использовался Фолкнером. Он лежит, например, в основе композиции романа «Авессалом, Авессалом!» (1936), где в качестве наблюдателей и следователей, реконструирующих прошлое, выступают Квентин и Шрив. Эта техника применяется также в романе «Дикие пальмы» (1938), где автор вводит фигуру «постороннего наблюдателя» — врача, а также в трилогии о Сноупсах, где аналогичные функции возлагаются в какой-то мере на Рэтлифа.

В ходе выполнения своих следовательских задач «центральное сознание» у Джеймса часто получает помощь от персонажа, которого Джеймс называет «конфидентом» или «веревочкой». В «Мадам де Мов» в этом качестве выступает миссис Дрейпер, в «Американце» — миссис Тристрем, в «Частной жизни» — Бланш Однн, в «Послах» — Мария Гостри, в «Золотой чаше» — супруги Ассингам и т. д. Конфидент сообщает «центральному сознанию» необходимую информацию, обсуждает с ним те или иные факты, выслушивает его взгляды и наталкивает на размышления.

Точка зрения «центрального сознания» в произведениях Джеймса не всегда совпадает с точкой зрения автора (в «Мадам де Мов», например, позиция Лонгмора очень близка к позиции автора, но такая близость встречается у Джеймса не столь уж часто: обычно он стремится отделить себя от «центрального сознания», как, например, он

отделяет себя от Уинтерборна в «Дэзи Миллер»). В результате возникает особенность, которую можно назвать неоднозначностью смысла, вкладываемого автором в произведения (в англо-американской критике ее называют иногда «двусмысленностью» Джеймса). Разрешать неоднозначность автор предоставляет самому читателю. По этой причине критические интерпретации одного и того же произведения писателя сплошь и рядом оказываются противоположными. О данной особенности Джеймса Грэм Грин заметил: «Он предлагает нам уравнение, но значение „х“ мы должны отыскать сами <...> Часть постоянного очарования его стиля заключается в том, что он никогда не делает за нас всю работу»¹⁶. Джеймс, таким образом, вполне добился цели, которую он поставил перед собой в молодости: «поделить работу между писателем и читателем».

На протяжении долгих лет Джеймс видел триумф артистизма в способности художника полностью отделить себя от своих персонажей, создать иллюзию полного отсутствия в произведении личности автора, продемонстрировать свою абсолютную незаинтересованность и беспристрастность. Он никогда почти не описывал своих героев изнутри, полностью переселяясь в них, как Достоевский, например, переселялся в Раскольникова или Мармеладова. Критики находят этому разные объяснения, связанные с личными качествами писателя. Думается, однако, что последние играли здесь хотя и важную, но все-таки второстепенную роль. Опосредствованное изображение героев и событий, постоянное сохранение определенной дистанции между автором и героем (своего рода воздушной прокладки, исключающей возможность соприкосновения), частое использование конфиденгов, рассказчиков, «веревочек» — все это было обусловлено в конечном счете особенностями миросозерцания писателя.

Джеймс часто любил повторять, что превыше всего он ценит «универсальную благожелательную иронию» и что у него «нет никаких мнений»¹⁷. По этому поводу можно сказать следующее: отсутствие мнений есть не что иное, как вид самообмана, возможный лишь для лица или группы лиц, чьи важнейшие интересы не затронуты происходящим. Относительно Джеймса вернее было бы говорить

¹⁶ *Green Gr. The Lost Childhood and Other Essays.* L., 1970, p. 58—59.

¹⁷ *Edel L. Henry James.* L.; N. Y., 1969, vol. 4, p. 239.

не об отсутствии мнений (они у него, конечно же, были), а о непрерывной внутренней борьбе противоположных взглядов в его сознании, которая очень часто не находила окончательного разрешения. Если точки зрения автора не имеет четкой определенности, ему удобнее всего воспользоваться точкой зрения того из персонажей, который является более или менее посторонним наблюдателем событий, и Джеймс поступал вполне логично и последовательно, когда прибегал к услугам такого персонажа — он стоит в стороне от развивающегося действия и потому может выполнять роль беспристрастного комментатора. Подобная форма расширяет возможности подтекста, перекрестного освещения предмета, поворота его в разных ракурсах и т. д. Она, однако же, создает для автора немало ограничений. Ее почти неизбежные спутники — эмоциональная сухость и отсутствие особой глубины проникновения в человеческий характер, которая часто достигается благодаря вводу alter ego.

Что касается подтекста, то Джеймс немало сделал для увеличения его роли. Здесь он проложил дорогу Крейну, а затем и Хемингуэю.

В последние годы жизни субъективное начало в творчестве Джеймса усиливается. Этим объясняется почти полное исчезновение фигуры постороннего наблюдателя из его новелл, написанных после 1895 г. Исключения немногочисленны. Джеймс стремился преодолеть однообразие приемов и расширить арсенал применяемых художественных средств, не чуждаясь даже исповеди («Алтарь мертвых», «Зверь в чаще»), которая в более ранние годы была для него немыслимой.

Присущее Джеймсу стремление к авторской нейтральности усиливает в его произведениях роль диалога, полемики, как прямой, так и косвенной. Герои Джеймса часто спорят друг с другом; автор не спешит вмешиваться в эти споры и делать одну сторону абсолютно правой, а другую — абсолютно неправой. У него есть обобщенное сознание того, что истинно и что ложно; но абсолютная истина представлена в виде цели, к которой разными путями и с разных сторон пытаются подойти его герои. В реальной действительности абсолютная истина всегда мыслится как идеал, к которому человеческое познание может приближаться с различной степенью точности. Джеймс диалектичен: в его «да» всегда есть элемент «нет», и наоборот. Это относится, например, к его пониманию преимуществ

и недостатков Нового и Старого Света. Писатель не стремится безоговорочно утвердить одно и отрицать другое. Незыблемостью и непоколебимостью в его сознании обладают только самые широкие категории этики.

Иногда Джеймс строил свои статьи, рассказы и даже целые повести в виде развернутых диалогов («Даниэль Деронда: Диалог», 1876; «После представления», 1886; «Неуклюжий возраст», 1899; «Сюжет», 1902). Значение подтекста становится здесь особенно важным, поскольку объективность показа и отстранение автора от изображаемого неизбежно ведут к большей смысловой насыщенности пространства между строк. Вполне понятен и интерес Джеймса к драматической форме: в драме авторский голос звучит наименее слышно. Его «зеркала» и «светильники» служат во многом той же цели — изгнанию автора.

Структуру повести «Неуклюжий возраст» Джеймс изобразил графически в виде окружности, в центре которой находится «Событие». По линии окружности располагается десять «светильников», которые призваны равномерно освещать «Событие» со всех сторон. Повесть соответственно состоит из десяти частей, каждая из которых названа именем персонажа, чье сознание или чья роль являются в этой части ведущими («Леди Джулия», «Маленькая Эгги», «Мистер Лонгдон», «Мистер Кэшмор» и т. д.). Писатель, следовательно, продолжал все дальше и дальше развивать эксперименты, которые были начаты им двадцать с лишним лет назад.

Замысел Джеймса был верен и отвечал духу времени. Однако ему не удалось осуществить его до конца. Джеймс оказался в некотором смысле жертвой своего обширного плана. Он то падал под бременем множества трудноразличимых точек зрения, каждую из которых он считал своим долгом непременно воспроизвести, то не выдерживал добровольно надетых вериг какой-то одной-единственной точки зрения и невзначай выходил за ее пределы, то где-нибудь в середине произведения забывал о принятом обязательстве, а в конце, спохватившись, вспоминал о нем снова. Несмотря на подобные промахи, его концепция «точки зрения» как центрального организующего принципа повествования заняла прочное место в эстетике современного романа.

В XX в. принцип «светильников» получил самое широкое распространение не только в «большой литературе», но и в находящейся на ее периферии беллетристике и да-

же в коммерческом кинематографе. Художники нашего столетия развили и разработали принцип множественного отображения значительно шире и разностороннее, чем было сделано в свое время американским писателем. Тем не менее предложенная им окружность из нескольких «светильников», опоясывающих и интерпретирующих расположенное в центре «Событие», как нельзя лучше подходит для описания структуры всех произведений, где один и тот же рассказ многократно передается в изложении нескольких лиц.

Многие особенности художественной манеры Джеймса определялись его интересом к психологической проблематике. В одной из статей 1888 г. Джеймс упрекал Додэ, Мопассана и Гонкуров в том, что они, по его мнению, уделяют больше внимания миру внешнему, чем внутреннему; сам он отдавал предпочтение «более глубокой, загадочной, тонкой внутренней жизни, удивительным приключениям души»¹⁸. Противопоставление «внешнего» и «внутреннего» вряд ли можно считать правомерным с теоретической точки зрения, так как наилучшие результаты дает их равновесие и гармония. Однако на практике это равновесие, действительно, часто смещается у разных писателей в ту или иную сторону. У Джеймса оно смещалось — причем с годами все больше и больше в сторону интроспекции.

Подчеркивая самодовлеющую ценность внутренней жизни личности, Джеймс глубоко погружается в ее анализ. Он все ниже и ниже опускает порог ощущений и стремится зафиксировать такие оттенки переживаний, для различения которых требуется все более высокая степень чувствительности. Надо сказать, что такое направление в общем совпадает с линией развития литературы, поскольку роль психологического анализа, равно как и его глубина, разветвленность и тонкость, возрастает в ней от столетия к столетию. В новеллистике, например, эту закономерность демонстрирует путь, пройденный, скажем, от Боккаччо до Чехова.

Однако у проблемы есть и другая сторона. Хорошо известно, что особая точность измерений является необходимой и осуществимой лишь применительно к малым объектам. Измерение значительных расстояний единицами, принятыми в микромире, — задача не только невыпол-

¹⁸ Цит. по кн.; *Wright W. The Mandess of Art. Lincoln, 1962, p. 16.*

нимая, но и прежде всего нецелесообразная. При всей при-
близительности проводимой параллели можно, однако,
утверждать, что в литературе, начиная с некоторого пре-
дела, также наблюдается обратно пропорциональная за-
висимость между масштабностью объекта и степенью де-
тализации его исследования. Использование писателем
психологических и иных миллимикронных, должно, по-ви-
димому, неизбежно вести к сокращению участка действи-
тельности, который он изображает. Пример Джеймса во
всяком случае свидетельствует об этом, как и пример
Пруста.

Если бы — сделаем такое фантастическое предположе-
ние — кто-нибудь вздумал переписать «Войну и мир»,
пользуясь техникой позднего Джеймса, ему, вероятно, до
конца своих дней не удалось бы выбраться из салона
Анны Павловны Шерер. Толстой, имевший склонность к
скрупулезнейшей точности детали, как внешней, так и
внутренней, психологической, иногда подавлял в себе эту
склонность вполне сознательно. В период работы над
«Войной и миром» он заметил однажды: «Мнение Турге-
нева о том, что нельзя на 10 страницах описывать, как
NN положила руку, мне очень помогло, и я надеюсь избе-
жать этого греха в будущем»¹⁹.

Джеймс не находил в подобных описаниях «греха»,
которого следует избегать; напротив, он все более и более
культивировал их, так что 10 страниц на передачу жеста
или взгляда отнюдь не составляли для него предела. Поте-
ри, которые Джеймс понес здесь, не всегда сопровожда-
лись завоеваниями. Результат мельчайшего анализа бывал
иногда несоизмеримо мал в сравнении с потраченными
усилиями. Это происходило, когда основой громоздкой
аналитической конструкции служила ничтожная пробле-
ма или малозначительное происшествие.

Если бы нужно было дать самую краткую характерис-
тику стиля Джеймса, мы воспользовались бы его собствен-
ными словами, сказанными по другому поводу: сущность
его состоит в стремлении «избегать слишком резких опре-
делений»²⁰. С годами это стремление все более и более
увеличивалось. Что стоит за ним? Часто полагают, что за
пменем Джеймса стоят бесконечные намеки, обиняки, пно-

¹⁹ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1965, т. 17, с. 306.

²⁰ James H. The Future of the Novel, p. 203.

сказания, оговорки, умолчания, недомолвки, хождение «вокруг да около». Короче говоря — уклончивость. Подобное мнение кажется нам ошибочным. Джеймс не уклончив. Он открыт (порой даже слишком). Все дело в том, что он сверхдобросовестен. Джеймс стремился к столь недостижимому идеалу точности, что все резкие и категоричные формулировки казались ему слишком приблизительными, лишь в самой малой мере отражающими сложность действительности. Джеймс хотел отразить сложность наиболее адекватно. Он боялся неосторожным словом или выражением исказить истину, представить ее более элементарной, чем она виделась ему и была в действительности. Поэтому при всей многоречивости и словесном изобилии Джеймса никоим образом нельзя обвинить в пустой болтовне. За каждым его очередным «уточнением» стоит какой-то оттенок мысли, иногда очень важный. Нужно, однако, заметить, что в обширном наследии писателя далеко не все является равноценным по своим достоинствам. У него есть и слабые вещи, в которых необходимая содержательность отсутствует. Не будем также отрицать, что иного читателя стиль Джеймса может, пожалуй, довести до иступления. Джек Лондон, по воспоминаниям С. Льюиса, например, «отшвырнул „Крылья голубки“ и взвыл: „Да кто же мне скажет, в конце концов, что это за беллиберда“»²¹. Однако сам Льюис находил строки романа «легкими, сверкающими» и советовал начинающим литераторам учиться у Джеймса «без усталости».

Стиль Джеймса начал заметно усложняться с середины 1890-х годов. Современники писателя, привыкшие к более ясной манере других авторов, были шокированы его новизной и необычностью. Эдит Уортон, близко познакомившись с Джеймсом в 1904 г., с удовлетворением отмечала: «Слава богу, он говорит яснее, чем пишет»²². Джеймс сознавал, что он стал более труден и, возможно, в какой-то степени сочувствовал своим немногочисленным читателям. Так, в одном из писем герцогине Сатерленд он рекомендовал ей читать «Послов» по пять страниц в сутки. Художественная манера Джеймса до сих пор считается в Англии и США трудной для восприятия. Однако все те новшества, которые возмущали когда-то Читателя-1900, не вызывают теперь никаких педоумений у тех,

²¹ Льюис С. Кингсблад, потомок королей. Л., 1960, с. 679.

²² In: PMLA, 1959, Dec., p. 621.

кто успел привыкнуть к стилю некоторых «трудных» писателей нынешнего столетия.

Одной из важных отличительных черт Джеймса, выделяющих его среди других английских и американских романистов, является ярко выраженный художественный рационализм. Английская литература никогда не имела своего Буало. Импровизационное начало всегда преобладало в ней над строго осознанным. По замечанию Голсуорси, «английский роман от „Клариссы Гарлоу“ до „Улисса“, хотя в общем, может быть, и более многообразный и богатый, чем роман любой другой страны, склонен к расхлябанности. Он часто укладывается спать навеселе»²³. Аналогичное мнение высказывал Флобер: «Прочел „Пиквика“ Диккенса. Есть превосходные места; но сколько недостатков в композиции! Все английские писатели таковы. У них нет плана<...> Мы, латиняне, не выносим этого»²⁴. Генри Джеймс относился к композиционной рыхлости с еще более страстной нетерпимостью, чем любой из «латинян». В предисловии к «Трагической музе» он признавался, что произведение со смещенным композиционным центром вызывает у него такое же досадное ощущение неловкости, как плохо нарисованная человеческая фигура с непропорционально длинным туловищем и слишком короткими ногами (в молодости Джеймс брал уроки живописи). Свои собственные произведения писатель строил с необыкновенной тщательностью, стремясь к гармонии всех частей и целостности производимого эффекта. Тяготение к композиционной стройности особенно усиливалось у него в поздний период.

Он не всегда достигал здесь полного успеха и нередко проявлял не только авторскую самоудовлетворенность, но и авторскую самокритичность. Больше всего он гордился композиционной завершенностью двух своих романов: «Послов» и «Женского портрета». В то же время он утверждал, например, что у «Крыльев голубки» — «слишком большая голова», а повесть «Неуклюжий возраст» назвал в предисловии «сравнительным уродцем».

Продуманность техники, отшлифованность речи, логичность построения, точный расчет производимого эф-

²³ *Galsworthy J. Castles in Spain and Other Screeds*. L., 1927, p. 152.

²⁴ *Флобер Г.* Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1956, т. 5, с. 377.

фекта и полное отсутствие «расхлябанности», на которую сетовал Голсуорси, — вот качества, высоко ценимые в Джеймсе группой критиков (среди них Т. С. Элиот и Э. Паунд), склонных полагать, что интуитивность и непосредственность в литературе отжили свой век и должны уступить место осознанности, теоретической обоснованности, заранее запланированному эксперименту.

Сюжеты произведений Джеймса часто представляют собой легкие, ажурные конструкции, где все логически объяснимо и рационально оправдано. Взаимоотношения его героев обычно строятся в виде изящного равностороннего многоугольника, все вершины которого связаны друг с другом тончайшей сеткой прямых пересекающихся линий. Рационализм Джеймса проявлялся также и в его тяготении к конструированию искусственных ситуаций, лабораторных в своей симметрии и правильности. Содержание отдельных его произведений может быть выражено с помощью простейших математических формул. Так, например, содержание рассказа «Дневник пятидесятилетнего человека» (1879) может быть сведено к следующей цепочке рассуждений. Дано: $A = A_1$. Если $B = B_1$, то $A + B = A_1 + B_1$; если $B \neq B_1$, то $A + B \neq A_1 + B_1$. Какое из двух «если» справедливо? Тождество правой и левой частей уравнения остается под сомнением до конца рассказа.

В основу новеллы «Древо познания» (1900) положена следующая ситуация: рассматривается группа из четырех лиц (A, B, C, D), тесно связанных между собой. Трое из них знают некий секрет, касающийся четвертого, причем каждый из троих уверен, что секрет знает только один, а потому притворяется, что ничего не знает, и хранит свою, как ему кажется, тайну. A заботится о том, чтобы секрет не стал известен B и C ; B соответственно, прилагает усилия к сохранению тайны от A и C ; C делает вид, что усилия A и B достигают своей цели; общее стремление A, B и C состоит в том, чтобы скрыть тайну от D .

В 1892 г. в дневнике Джеймса появляется такая запись: «В Париже в одно и то же время сочетались браком (или, кажется, только объявили о помолвке) отец и дочь. Дочь — само собой, американка — обручается с молодым англичанином, а отец, хотя овдовевший, но еще моложавый, именно в это время подыскивает для второго брака девушку-американку абсолютно того же возраста,

что и его дочь... Думаю, может выйти повестушка, n'est-ce pas? — если повернуть дело так, что все они, как и предполагалось, переженятся в одно время, а последствия это даст такие — дочери не удастся удержать любовь своего молодого мужа-англичанина, чьей условной тещей отныне станет вторая хорошенькая жена отца»²⁵. Эта абсолютно рассудочная схема стала впоследствии каркасом «Золотой чаши».

Столь же механически построена с сюжетной стороны повесть «Что знала Мейзи» (1897). Двенадцатилетняя Мейзи, дочь разведенных родителей, попеременно живет в доме каждого из бывших супругов в соответствии с решением суда. Через некоторое время оба супруга вступают в новый брак, после чего вторая жена мужа вступает в связь со вторым мужем жены. Все четверо используют Мейзи в качестве инструмента для нанесения друг другу обоюдных ударов и оскорблений.

«Священный источник» (1901) рассматривается многими критиками как пародия, которую Джеймс написал на самого себя. Действительно, ряд особенностей его манеры предстает здесь в утрированном, порой доходящем до гротеска виде. Основным действующим лицом является «посторонний наблюдатель», который ищет доказательств своей гипотезы «священного источника», состоящей в том, что в любых отношениях между двумя близкими людьми одна сторона всегда играет роль вампира, а другая — роль добровольной жертвы. Когда одна сторона расцветает и наливается соками, другая соответственно чахнет и увядает; одна сторона молодеет — другая старится; одна становится умнее — другая глупее и т. д. Именно такие отношения устанавливаются между двумя лицами *A* и *B*. Чтобы подтвердить правильность своей гипотезы, «постороннему наблюдателю» необходимо обнаружить еще одну пару, связанную аналогичными отношениями: *X* и *Y*. Он обнаруживает лицо *D*, которое по всем признакам подходит на роль *B* (*Y*). Отсюда $X:D = A:B$. Наблюдатель делает предположение, что $X = C$. Тогда $C:D = A:B$. Наблюдатель выясняет также, что две «жертвы», *B* и *D*, устанавливают между собой контакт в поисках взаимного утешения. Логично предположить, что точно в такую же связь вступят *C* и *A*. Тогда будет справедливо равенство $A:C = B:D$. Если

²⁵ The Notebooks of Henry James. N. Y., 1963, p. 130.

это второе равенство будет доказано, подтвердится также справедливость и первого. Однако в процессе доказательств наблюдатель наталкивается на скрытое сопротивление «конфидентки», которая путает ему все карты, поскольку он отводит ей роль одного из членов своего детства, а она стремится отвлечь от себя подозрения. «Конфидентка» выдвигает свою контрверсию объяснения фактов, которая выглядит не менее убедительной, чем гипотеза «постороннего наблюдателя». Гипотеза остается неподтвержденной и повисает в воздухе, а самого «наблюдателя» чуть не выгоняют за двери того дома, где он вздумал заняться своими психологическими изысканиями.

Почти математическая рассудочность и логичность Джеймса тесно связана с его привычкой мыслить полярными категориями: невинность — развращенность, вульгарный успех — возвышенное поражение, порок — добродетель и т. д. Контрастность подобных противопоставлений естественно порождает определенный схематизм в развитии сюжета и композиции. Эта отличительная черта художественной манеры Джеймса особенно характерна для произведений, относящихся к самому раннему и более позднему этапам его литературной деятельности. В центральном периоде она дает о себе знать в значительно меньшей степени. Причины очевидны: раннее творчество писателя отмечено естественной печатью его новоанглийского происхождения; в нем преобладает пуританское, моралистическое, готорновское начало. На следующем этапе это начало приглушается и ослабляется, благодаря сильным европейским влияниям. В поздний период Джеймс как бы вновь возвращается к своим новоанглийским истокам, но уже на новой, более высокой, чем в молодости, ступени, обогащенный литературным и жизненным опытом.

В ранних новеллах Джеймс часто обращался к использованию таких художественных средств, как символ и аллегория. В рассказе «Последний из Валерио» пуританская дилемма «христианство — язычество» решается в символическом ключе. Борьба христианского и языческого начал в душе графа Валерио находит свое внешнее проявление в его поклонении каменной статуе Юноны, перед которой он устанавливает алтарь, совершая на нем кровавые жертвоприношения. Христианство, по Джеймсу, оказывается для графа всего лишь внешней

оболочкой, тонким поверхностным слоем культуры, за которым скрыты темные глубины дремлющих инстинктов. После того как статую закапывают в землю, граф излечивается от наваждения, но цивилизованным человеком так и не становится: усыпленный в нем язычник всегда готов проснуться, скрытое пламя всегда может вырваться на поверхность.

В форме абсолютно прозрачной аллегории написан и рассказ «Бенволио». Каждая деталь этого рассказа «работает» на развитие основной схемы, выражающей опять-таки борьбу двух противоположных стремлений, живущих в душе героя: гедонистического и аскетического.

В книге «Готорн» (1878, т. е. в период усвоения уроков европейского реализма) Джеймс отзывался об использовании аллегории крайне пренебрежительно: «На мой взгляд, аллегория относится к числу наиболее облегченных упражнений фантазии. Я знаю, что немало знатоков отдает ей явное предпочтение; их увлекают поиски символов и соответствий, увлекает, что рассказ ведется так, как если бы это был совершенно другой рассказ с совершенно другим значением. Откровенно признаюсь, что я не питаю к аллегории особой склонности и не считаю ее, так сказать, перворазрядной литературной формой»²⁶.

Неоправданная резкость высказываний Джеймса объяснима: он хорошо понимал, что исторический этап романтизма клонится к закату. На этом основании он готов был отрицать все атрибуты романтической поэтики, лишь бы расчистить путь новому.

В ранних новеллах самого Джеймса аллегория была незамысловата и очевидна; она лежала на поверхности, не сливаясь с прямым событийным повествованием, а существуя отдельно от него. Неудивительно, что Джеймс хотел освободиться от этой формы. Его влекли уже иные образцы. Аллегория на долгие годы почти исчезла из его произведений: ее нет ни в «Дэзи Миллер», ни в «Четырех встречах», ни в «Связке писем», ни в «Леди Барберине», ни в «Осаде Лондона», ни в «Вашингтонской площади», ни в «Женском портрете», ни в «Трагической музе», ни в «Бостонцах», ни в большинстве других вещей, относящихся к центральному периоду. Однако с конца 1880-х годов она появляется в творчестве Джеймса снова, прежде всего в новеллах, а затем в романах. Ран-

²⁶ The Shock of Recognition/Ed. by E. Wilson. L., 1956, p. 474.

няя тенденция подверглась основательной переработке и изменилась почти до неузнаваемости. Аллегория в таких новеллах, как «Бруксмит», «Узор ковра», «Подлинные образцы», «Мод-Эвелин», «Чудесный край», становится более сложной, более ассоциативной и разносторонней. Новеллы уже не имеют структуры «сэндвича», когда аллегория образует верхний слой, механически накладывающийся на нижний. Аллегория приобретает новое качество, превращаясь в плоть и кровь рассказа; при этом она маскируется под самую реальную доподлинность, чуть ли не документальность.

Новеллы, подобные «Бруксмицу», «Подлинным образцам», «Замку Фордхем» или «Зверю в чаще», представляют собой, с одной стороны, фактически верное отображение реальных или могущих быть реальными событий, а с другой — развернутое иносказание, спрятанное под внешней оболочкой рассказа, как маленькая «матрешка» внутри большой. Читатели конца XIX в. в большинстве своем замечали только самую крупную наружную «матрешку», ту, которая была на виду, и удивлялись бессмысленному выражению ее лица. Прошло немало времени, прежде чем критики догадались, в чем дело, раскрыли большую «матрешку» и извлекли на свет маленькую.

В качестве примера можно указать на рассказ «Бруксмит» (1891). Слуга помогает своему хозяину создать салон, где каждую неделю собирается для дружеской беседы кружок респектабельных джентльменов. После смерти хозяина встречи прекращаются, и Бруксмит вынужден искать новую работу. Он нигде не задерживается, опускается все ниже и ниже и, наконец, пропадает из поля зрения. Такова внешняя канва событий, которая с первого взгляда может показаться довольно странной и невразумительной, по только с первого взгляда. Основная же идея рассказа имеет очень обобщенный характер. По словам Ф. О. Маттисена, в «Бруксмите» представлена «драматизация дилеммы высокочувствительного интеллекта, погибшего от недостатка необходимой пищи и отсутствия должных условий для своего развития»²⁷. Действительно, рассказ Джеймса — это ироническая притча на тему несоответствия между внутренним потенциалом личности и внешними условиями для его реализа-

²⁷ The Notebooks of Henry James, p. 65.

ции. Положение слуги мешает Бруксмиту развить свой природный ум; природный ум, в свою очередь, мешает ему после смерти хозяина получить место слуги. Старый хозяин имел обыкновение читать своему дворецкому Монтеня и Сен-Симона. Слуга, способный цитировать Сен-Симона,— это такое «сокровище», приобрести которое не стремится ни один из респектабельных джентльменов. В «Бруксмите» Джеймс развивает один из своих обычных парадоксов: причиной крушения героя становятся не те или иные его недостатки, а, наоборот, оказавшиеся неуместными достоинства.

Основная мысль новеллы обобщена почти до степени аллегории. Это позволяет интерпретировать ее и как притчу о художнике. Если рассматривать Бруксмита как своеобразного артиста, мастера, достигшего совершенства в своем деле, то его гибель воспринимается как гибель художника, не нашедшего поддержки в обществе, равнодушном к искусству. Возможны и другие варианты трактовки.

Элементы притчи содержатся во многих произведениях Джеймса 1890—1900-х годов. Для представления отвлеченных идей в концентрированно наглядной форме писатель прибегает иногда к фантастической символике. В рассказе «Частная жизнь» (1892) символика используется для выражения идеи раздвоенности человеческой личности. Герой рассказа — писатель Воудри выступает со своим двойником. Двойник олицетворяет его обыденное эмпирическое «я» в противоположность «я» творческому. «Один гений, другой буржуа». Воудри «не настолько глуп», чтобы самому присутствовать на званых обедах и развлекать дам — для этого есть его двойник-заместитель. Пока тот учтиво раскланивается с друзьями, «настоящий» Воудри работает у себя в кабинете.

Двойному существованию Воудри противопоставляется половинное существование лорда Меллифонта. Меллифонт живет напоказ, у него нет индивидуальности, он проявляет себя только в виде публичного общедоступного «я». Его бытие целиком зависит от присутствия других людей. Как только Меллифонт остается в одиночестве, он мгновенно исчезает, растворяясь в воздухе. Достаточно кому-то войти в комнату, и воздушные пары немедленно сгущаются: лорд Меллифонт как ни в чем не бывало появляется вновь.

В новелле «Чудесный край» (1900) Джеймс задается вопросом: как уберечь неповторимую человеческую индивидуальность от угрозы стандартизации в буржуазном обществе в условиях всевозрастающего ускорения темпов жизни? Это ускорение кажется Джеймсу бессмысленным, «маниакальным». Оно подобно безостановочному бегу на месте, создающему иллюзию движения вперед. Для избавления от последствий этой отупляющей гонки автор рекомендует совершать время от времени путешествия в некий аллегорический «Чудесный край». Это фантастическое место, описанное в рассказе со всеми бытовыми подробностями, есть не что иное, как мир самопознания, размышления, духовной сосредоточенности.

Фантастические новеллы составляют в творчестве Джеймса особый цикл, создававшийся главным образом в последнее десятилетие века. Унаследованный от пуризма строй мышления автора находил для себя в этих новеллах возможность адекватного художественного выражения. Джеймс ставит здесь проблему «Зла», которое в его понимании имеет вневременную природу и либо гнездится в человеческой психологии (проклятие эгоизма, порок стяжательства и т. д.), либо выступает как иррациональная внешняя сила. Для персонификации моральных категорий Джеймс чаще всего использует такой традиционный романтический прием, как ввод в действие привидений, духов, призраков. Однако основным предметом авторского интереса являются не призраки, а те, с кем они сталкиваются. Гости из потустороннего мира действуют у Джеймса в самой заурядной обстановке, среди самых обыкновенных людей.

Своеобразное «возвращение» Джеймса к готорновской традиции в поздние годы иллюстрируется характером возникающих у него замыслов будущих произведений, которые часто начинают походить на записи в дневниках Готорна. «Молодой человек, на душе которого лежит какая-то тайная печаль, вина, забота, ищет кого-нибудь, кто захотел бы выслушать его, и не находит»²⁸. «Сухой, черствый, нелюдимый, хотя и абсолютно „прямой“ в каком-то смысле человек неожиданно становится все более мягким, нежным, участливым, добрым (...) Это следствие того, что он пристрастился к какому-то пороку, совершил какой-то бесчестный поступок. У него появляется жела-

²⁸ The Notebooks on Henry James, p. 151.

нпе искупить вину»²⁹. Эти наброски сделаны в 1894 г.; они послужили основой для рассказа «Круг визитов» (1910).

Романтические тенденции в творчестве Джеймса выражались не только через характер его сюжетопостроения, обращения к символу, аллегории и т. д. Они повлияли также на многие особенности его языка. Язык писателя богат, ритмичен, красив. Фраза строится плавно и свободно и не создает впечатления громоздкости даже в тех случаях, когда занимает три четверти страницы. По своей метафорической насыщенности и образности язык Джеймса иногда приближается к языку поэзии. Его часто отличает приподнятость и эффектность. В пору приобщения к европейскому реализму писатель уже склонен был смотреть на это как на серьезный недостаток. Он с неудовольствием называл свои книги «разукрашенными», сетовал на обилие в них «цветочков и бантиков». В 1884 г. он советовал Хоуэллсу освободиться от «романтических призраков и пристрастия к искусственному глянцу» и тут же добавлял: «Впрочем, не мне упрекать вас за это, поскольку этот глянец — постоянный недостаток моих персонажей; у них его слишком много — чертовски много. Но я неудачник — сравнительно. Прочтите последнюю вещь Золя»³⁰.

Джеймс находил Золя и французских натуралистов «серьезными и честными». Он писал: «Только они выполняют сейчас работу, которую я уважаю... Потоки теплой мыльной воды, которые под именем романов извергаются в Англии, делают по контрасту, мало чести нашей расе»³¹.

Но как бы Джеймс ни ценил Золя, сам он был писателем совершенно иного склада. Хотя он и делал попытки бороться с романтическими тенденциями, ему так и не удалось избавиться от своих мнимых пороков. Более того, в поздние годы в его стиле прочно утвердились орнаментальность, декоративность, пышность. Развернутая, тяжело нагруженная смысловыми обертонами метафора нередко стала играть роль повествовательного стержня.

Язык Джеймса, включая речевые характеристики персонажей, всегда оставался по преимуществу книжным.

²⁹ Ibid., p. 280.

³⁰ Цит. по кн.: *Cargill O. The Novels of Henry James*. N. Y., 1961, p. 124.

³¹ Ibid.

Разговорной речи, уличному жаргону, простонародным интонациям места в нем, как правило, не находилось. Даже изображая героев из демократической среды, Джеймс сохранял верность привычному стилю. Так, например, Гиацинт Робинсон, герой романа «Княгиня Казамассима» (1886), был задуман автором в качестве «чумазого» лондонского переплетчика. Однако точное воссоздание социального типа не входило в задачи Джеймса, его интересовала прежде всего интеллектуальная, духовная жизнь героя, противоборство идей в его сознании. Поэтому он наделил Гиацинта превосходными аналитическими способностями, неисчерпаемым словарным запасом, великолепным строем речи. Почти так же поступил он и с подругой Гиацинта, модисткой Миллисент Хеннинг. Хотя он заставил ее в неумеренных количествах поглощать пиво и старательно опустил все «h» в ее произношении конки, она оказалась малоубедительной в роли девушки из рабочего предместья. Ее облик, прекрасный в своей цельности, был воспринят читателями как яркий символ дерзкого вольнолюбия.

Что касается «глянца», раздражавшего Джеймса в своих и чужих произведениях, то наиболее эффективным средством борьбы с ним стала для писателя ирония. Она неизменно умеряла вспышки сентиментальности по отношению к излюбленным персонажам, побуждала к сдержанности, трезвости, осторожности.

Ирония выполняет у Джеймса безграничное разнообразие функций. Она может быть сочувственной и беспощадной, беззаботной и трагической, почти неуловимой и резко откровенной. Ее отличает легкость, изящество, блеск, неистощимость. Порой кажется, что сама атмосфера книг Джеймса насквозь пропитана иронией.

Зачастую ирония помогает понять расхождение между видимостью и сущностью. Стремясь подчеркнуть сложность действительности, Джеймс нередко прибегал к парадоксам. В его произведениях герои совершают иногда поступки, противоречащие их предыдущим намерениям, говорят нечто такое, что не соответствует ожидаемому, ведут себя в высшей степени двусмысленно и алогично. Писатель заметил однажды, что он любит двусмысленность и не терпит яркого света. Его любовь к ироническим парадоксам связана с тем, что он часто смотрит на привычное с непривычной точки зрения. Парадокс об-

пажает скрытые противоречия, он заставляет задумываться и открывать сложное в обманчиво простом.

В развитие художественной практики американского реализма Джеймс внес весьма значительный вклад как мастер реалистического портрета. Считая важнейшей задачей литературы изучение человека, Джеймс видел особое достоинство романиста в его умении рисовать образы, создающие иллюзию реального существования. Этому искусству американский писатель научился не сразу. Не все воплощенные им образы одинаково удачны, однако лучшие из них производят впечатление реально существующих. Они остаются в памяти читателя со всеми подробностями своей внешности, походки, манеры разговаривать и т. д. Джеймс добивается этого, так как через внешнее всегда стремится выразить внутреннее, отбирая только детали, которые «работают» на раскрытие духовной сущности героя. Приведем несколько примеров.

В одной из проходных сцен «Женского портрета» мельком упоминалось, что одна из «отрицательных» героинь, мадам Мерль, играла Бетховена. Пересматривая роман для новой редакции, Джеймс заменил Бетховена Шубертом. Деталь мелкая, но она очень показательна. Мадам Мерль, в общем, могла играть кого ей вздумается, в том числе и Бетховена; но, поскольку героический характер бетховенской музыки абсолютно не согласовывался с характером исполнительницы, автор счел необходимым произвести «отбор» и Бетховена исключить, заменив его композитором более нейтральным.

Описывая мисс Бердсай, деятельницу либерально-демократического движения в романе «Бостонцы», Джеймс говорит о ней как о «маленькой старой женщине с большой головой и парой добрых, близоруких, усталых глаз»³². Три эпитета: «добрые», «близорукие» и «усталые» выбраны и соединены вместе отнюдь не случайно; именно эти качества исчерпывающе передают сущность всего образа, как понимал его Джеймс, видевший в мисс Бердсай своего рода Дон Кихота, со всеми его чудачествами, смехотворностью, полнейшей наивностью, неприспособленностью к реальной жизни, самоотверженностью и героизмом.

В «Родрике Хадсоне» писатель замечает об одном из персонажей: «Он вставлял свои реплики с таким видом,

³² James H. The Bostonians. N. Y., 1945, p. 21.

как будто подавал вам какие-то ценные предметы, которые вы случайно обронили». Этот беглый штрих выражает важную черту характера: речь идет о маленьком, скромном, трудолюбивом художнике, разговаривающем с Роландом Меллетом, на которого он смотрит как на «богатого патрона», покровительствующего Родрику Хадсону. Отсюда и преувеличенная почтительность его интонаций.

Давая портрет лорда Кентервилля в «Леди Барберине», автор сосредоточивает свое иронически восторженное внимание на его бороде. Пространное описание этой выхоленной бороды, «цвет которой замечательно гармонировал с мастью восхитительной лошади» ее обладателя, достигает желаемой цели: оно создает общее представление о лорде Кентервилле как о человеке, «замечательно гармонирующем» со своим рысаком. Это представление подкрепляется затем по ходу рассказа.

В творчестве Джеймса мы найдем обширную галерею персонажей, в которых отразились те или иные свойства американского национального характера. Знакомство с героями писателя — с доктором Слопером и Кэтрин, с Дэзи Миллер и Изабель Арчер, с Оливией и Рэнсомом, с мисс Бердсай и супругами Тристрам и с многими, многими другими — расширяет наши представления об американских национальных типах характеров и вносит дополнительные штрихи в общую картину американской жизни, нарисованную писателями — современниками Джеймса.

Джеймс оказал заметное влияние на развитие американской литературы, способствуя укреплению в ней реализма и сохранению в то же время наиболее плодотворных завоеваний романтической эстетики. Поиски писателя в области формы не всегда давали положительные результаты в каждом отдельном случае, но в совокупности они способствовали процессу обновления техники письма, процессу расширения и обогащения средств художественной выразительности. Творческое наследие Джеймса и поныне продолжает оставаться замечательной школой художественного мастерства.

Именной указатель *

- Адамс Г. 203
Адамс Дж. 11
Аллан Ф. 97
Аллен И. 263
Аллен У. 155
Андерсон К. 121
Андерсон Ч. 227, 231—232, 243
Андерсон Ш. 204
Андреев Л. Н. 126
Аникип Г. В. 3
Апдайк Дж. 159
Арвин Н. 216, 222—223, 225, 260
Архипов А. 63
Арцыбашев М. П. 120—121
Байрон Дж. Г. 18, 24, 66—67, 71, 85, 92—93, 95, 210, 221, 224—225, 246—247, 249, 267, 275
Бакунин М. А. 250
Бальзак О. 13, 15, 32, 46, 61, 76, 155—156, 178, 311, 316
Бальмонт К. Д. 96
Барло Дж. 35, 78, 92
Бауэн М. 226
Бахтин М. М. 250
Белинский В. Г. 55, 61, 250
Беллоу С. 159
Бенуа Р. 71
Берковский Н. Я. 86, 266
Бестужев-Марлиевский А. А. 222
Бетховен Л. В. 341
Бирс А. 263
Блейк У. 225, 277, 305, 308
Блок А. А. 20
Блэкмур Р. П. 164—165, 170, 304
Бичер-Стоу Г. 12, 19, 24, 50, 77, 262
Бишоп Э. 309
Боброва М. Н. 29, 30, 35
Бодлер Ш. 20, 95, 271
Боккаччо Дж. 330
Болдуин Джеймс 24, 147, 159
Болдуин Джозеф 12
Болтовская Л. Н. 66
Брайент У. К. 17, 22, 41, 78—85, 88, 89, 91—92, 96, 99, 269, 270
Браун Р. 228
Браун Т. 72
Браун У. У. 19, 77
Браун Ч. Б. 33, 35, 39
Браунсон О. 145, 168
Бредбери Р. 81, 257
Брекенридж Х. Г. 35, 83
Брисбейн А. 226
Бродхед Р. 191
Бронте Э. 275, 288
Брукс В. В. 27, 101, 237
Бруно Дж. 135
Брэдли Х. 94, 96
Буало Н. Д. 333
Бун Д. 66—67
Бэнкрофт У. 43
Бэньян П. 66

* Составлен А. М. Шемякиным.

Бюшинг И. Г. 61

Вазов И. 13

Ван Дорен К. 27, 243

Ванслов В. В. 31

Вашингтон Дж. 15, 44

Вебстер Н. 283

Берхарн Э. 20, 227

Во И. 314

Воген Г. 293, 303

Войнич Э. Л. 13

Вольтер Ф. 120

Вордсворт У. 219, 272, 297

Вук Г. 320

Вулф Т. 12, 26, 156, 203

Гамсун К. 101, 278

Ганди М. 142

Гарднер Дж. 159

Гарленд Х. 154, 258

Гаррисон У. Л. 145

Гарт Ф. Б. 6

Гегель Г. Ф. 107, 296

Гейне Г. 18, 267

Гейсмар М. 28

Генри П. 11, 107

Георг III англ. 140

Гервег Г. 18

Герцен А. И. 256

Гёте И. В. 117

Гинзбург Л. Я. 218, 250

Гинсберг А. 87

Гоголь Н. В. 13, 246, 260

Годвин У. 16, 115

Голсуорси Дж. 333—334

Гольдсмит О. 34

Гонкур Э. 311, 330

Готорн Н. 3, 5, 9, 12, 17, 23—24,

30, 32, 36, 43, 45, 48—54, 60,

64, 68, 70, 81, 136, 150, 177,

179—180, 182—208, 215, 217,

226—227, 236, 238—239, 273,

284—285, 310—311, 337, 340

Гофман Э. 212, 256

Грейсон У. 147

Грин Г. 327

Гюго В. 13, 18, 24, 59, 186, 210, 221

Дайкинн Э. 11, 237

Дана Р. Г. (младший) 45, 232, 233

Делано, капитан 260

Демулен К. 228

Детра Ш. 228

Дикинсон Э. 4—5, 9, 13, 19—20, 266, 268, 271—276, 282—310

Диккенс Ч. 32, 76, 168, 178, 192, 259, 333

Джеймс Г. 4—5, 9, 12, 24, 46, 101, 156, 161—167, 170, 181, 183, 196—198, 200, 202, 248, 273, 310—344

Джефферсон Т. 44, 118, 132, 134—135, 221

Джованьоли Р. 13

Джонс Джеймс 256

Джонс Джон П. 263

Джонсон С. 111

Джонсон Т. 282, 294, 298

Додэ А. 311, 330

Донливи Д. П. 314

Донн Д. 293

Дос Пассос Д. 157

Достоевский Ф. М. 17, 118, 247, 250, 327

Драйзер Т. 9, 26, 155, 157—158

Дуайт Т. 78—79

Дуглас Ф. 19, 77

Дью Т. 147

Дьяконова Н. Я. 300

Еврипид 245

Елистратова А. А. 27, 32, 38—39, 235

Зверев А. М. 3—4, 21

Зенкевич М. А. 80

Золя Э. 311, 341

Ибсен Г. 124

69
75
76

- Ирвинг В. 10, 12, 16—17, 22, 24,
30, 33, 35, 39, 41, 45, 53, 57,
61—62, 70, 72—73, 220, 223
- Калигула 116
- Кальвин Ж. 79
- Кант И. 47, 117, 120, 244
- Капоте Т. 204
- Карлейль Т. 56—57, 62
- Карр О. 24
- Карсон К. 66
- Каули М. 28
- Квинн А. Г. 27—28
- Кеннеди Д. П. 22, 45, 53
- Кинг М. Л. 142
- Кириченко О. М. 3
- Китс Дж. 17, 281, 300—301
- Ковалев Ю. В. 3, 21, 211, 219—
220, 222—223, 231, 241, 258
- Кольридж С. Т. 48, 73, 95, 164,
219, 245, 272, 296—297
- Конецкий В. П. 233
- Конрад Дж. 248, 250
- Конфуций 120
- Коренева М. М. 3, 185
- Костер Ш. де 13
- Кратч Д. В. 28
- Крейн Ст. 25, 263, 328
- Крейн Х. 94, 213
- Крашоу Р. 303
- Купер Дж. Ф. 10, 12—13, 15—17,
22, 24, 30, 33, 36, 39—40, 46, 55,
61, 63, 67—68, 70—71, 73, 75,
77, 166, 202, 220—221, 223,
229—230, 233, 256, 263
- Кэлхун Дж. 147
- Кэсер У. 12
- Лао Цзы 120
- Левин Г. Т. 28, 238
- Леггет У. 45
- Ленин В. И. 108
- Лермонтов М. Ю. 18
- Линкольн А. 19, 261
- Лпхачев И. А. 302
- Лич Дж. 232
- Локк Дж. 134
- Лонгстрит О. 12, 24, 45
- Лонгфелло Г. У. 19, 23, 43, 45,
53, 57, 70, 73, 81—82, 84—85,
87—93, 100, 161, 207—208,
269—271, 276, 279, 307
- Лондон Дж. 5, 25, 43, 124, 155,
205, 231, 256, 332
- Лоуренс Д. Г. 212
- Лоуэлл Дж. Р. 13, 19, 62, 81—82,
84—85, 92—94, 208, 269, 281—
282
- Лоуэлл Р. 213, 309
- Льюис С. 26, 332
- Лэм Ч. 245
- Лэннир С. 280—281
- Лютер М. 79
- Маккензи Т. 243
- Мак-Налли 232
- Маламуд Б. 314
- Мамфорд Л. 209, 210, 211, 213,
217
- Манн Т. 124
- Манн Ю. В. 182, 192
- Маркова В. Н. 287
- Маркс К. 14, 55—56, 62, 66, 69,
107—108
- Маттисен Ф. О. 28, 48, 102, 121,
167, 198, 207, 213—214, 238, 338
- Маяковский В. В. 20
- Мейлер Н. 256
- Мелвилл Г. 4—5, 7—9, 12—13, (14)
16—17, 19—20, 23—24, 30, 32,
43, 48—51, 53, 57—58, 64, 68—
69, 71, 73, 77, 136, 150, 152, 160—
161, 163, 173, 181, 191, 203,
205—265, 268, 271, 273—274, 279,
285, 307
- Мелвилл М. 208
- Мердок К. Б. 28
- Меррей Дж. 227

Миллей Э. 307
Миллер Г. 25, 320
Миллер Х. 275
Миллер Э. Х. 209, 212
Мильтон Дж. 92
Монро Дж. 39, 40
Монтень М. 117, 339
Мопассан Г. 311, 330
Морозова Т. Л. 3—4, 313
Моррис У. 59
Музеус И. К. 61
Мэдисон Дж. 44

Наполеон Бонапарт 117—118
Нерон 116
Нестерова Е. К. 99
Николюкин А. Н. 27, 29, 31—34,
39, 258
Ницше Ф. 116, 121—125
Новалис 18, 95, 182
Норрис Ф. 25, 155
Ньютон Б. 287, 289
Нэсби П. 12, 24

Одуев С. Ф. 124
О'Коннор Ф. 204
Олдрич Т. Б. 269—270, 292
Олкотт А. Б. (Б.) 22, 115
Олсон Ч. 213, 241—242
О'Нил Ю. 26
О'Рейли М. 24
Оутс Д. К. 159
Оуэн Р. 59
О'Хара Дж. 320

Пайк А. 45
Паркер Т. 19, 22, 69, 143—144
Паркмен Ф. 43
Паркс.... 168—170
Паррингтон В. Л. 27—30, 32, 38—
39, 79, 94, 103, 221
Паунд Э. 25, 334
Пейн Т. 133
Пирпонт Дж. 89
Платон 117, 126, 135, 214

По Э. А. 10, 12, 17, 19, 20, 23, 36,
48—51, 54, 63, 66, 72—73, 76,
81, 83—85, 88—90, 92—100, 127,
136, 150, 152, 160, 163—165, 167,
169—170, 173, 177, 193—194, 202,
210, 212, 238, 259, 271, 279, 286,
307—308
Полдинг Дж. К. 17, 35, 41
Портер Дж. 228
Прескотт У. 43
Пруст М. 331
Пушкин А. С. 41

Рабле Ф. 216
Радиге М. 228
Райт Р. 263
Рид Дж. 231
Рид Т. 72
Рильке Р. М. 304
Рипли Дж. 22, 69, 112—113, 220
Рипли С. 112
Робинсон Э. А. 307
Рот Ф. 159
Руссо Ж. Ж. 16, 120, 134, 220—
222, 225

Сад А. А. Ф. де 116
Самнер Ч. 93
Самохвалов Н. И. 27, 29, 31, 268
Санд Ж. 59, 76
Сатерленд, герцогиня 332
Саути Р. 18
Сведенборг И. 117
Свифт Дж. 216
Сенанкур Ш. 222
Сен-Пьер Б. де 220, 222
Сен-Симон А. 339
Сент-Бёв Ш. 59
Силлен С. 107
Симмс У. 45
Синклер Э. 25
Скотт В. 55, 61, 76—77, 188—189,
195, 229
Смоллет Т. 34

Снеллинг У. 45
Сократ 65, 135
Спиллер Р. 27—29
Стайн Г. 25, 316
Стайрон У. 159, 181, 263, 314
Старцев А. И. 27, 121
Стедмен Э. К. 269—270
Стейнбек Дж. 26, 46
Стендаль 32, 240—241, 319
Стивенс У. 170
Стори У. У. 315
Стэнард Д. 97
Стюарт Д. Р. 241
Стюарт Ч. 228
Сэлинджер Дж. Д. 156, 320, 325
Сэндберг К. 20, 26, 277, 308

Тайлер М. К. 27
Твен М. 3, 5—9, 12—13, 24, 46,
101, 155, 166, 181, 202, 231, 256,
258, 264, 273, 313
Тейт А. 286, 307
Теккерей У. М. 32, 76, 155, 264
Тенинсон А. 300
Тернер У. 177
Тик Л. 95
Токвиль А. 43, 103
Толстой Л. Н. 116—118, 120, 125—
126, 142, 155, 215, 331
Торо Г. 12, 16, 19—20, 22, 31, 43,
45, 52, 58—59, 63, 71, 75, 115,
136—143, 150, 182, 210—211, 221,
231, 240—241, 252, 255, 271, 273
Трамбулл Дж. 78—79, 83
Троллоп Э. 168, 178—179
Тургенев И. С. 156, 311, 331
Тэйлор Э. 283

Уагоннер Х. 167
Уайлд О. 248
Уайлдер Т. 12
Уивер Р. 205
Уилбер Р. 302—303, 309
Уильямс Р. 131
Уильямс У. К. 170, 308

Уинтерс А. 169—170, 196
Уинтроп Дж. 188
Уитмен У. 3, 5, 7—9, 12, 19—20,
23—24, 43, 48—49, 58, 65—66,
84, 87, 91, 99—100, 102, 136,
148—150, 156, 175, 202, 205, 268,
275—279, 306—307, 309
Уиттьер Дж. Г. 31, 36, 45, 50,
84—85, 88, 91, 93, 100, 281—282
Уитфилд Дж. М. 19
Уичер Д. 28
Уодсворт Ч. 288—289, 294
Уорд А. 12
Уоррен Р. П. 204, 273, 309
Уортон Э. 112, 332
Уэбстер Д. 144

Феникс Дж. 12
Фергюсон А. 72
Филд Дж. 178
Филипп II исп. 116
Финк М. 66
Финч, капитан 228
Фитцхью Дж. 146—147
Фихте И. Г. 47
Фицджеральд Ф. С. 26, 258
Флеминг Я. 320
Флобер Г. 32, 311, 333
Фолкнер У. 26, 147, 158, 199, 203,
258, 263, 320, 324, 326
Форд Г. 111, 155
Франклин Б. 16, 38, 65, 105, 110—
111, 263
Френо Ф. 32—33, 35, 39, 78—83,
89, 91—92, 99
Фрост Р. 26, 84, 91, 307
Фуллер М. 19, 22, 112, 136, 152—
153, 220—221
Фурье Ш. 60, 226, 238

Хант Ли 93
Хассан И. 28
Хеллек Ф. 41
Хемингуэй Э. 5, 26, 117, 157, 181,
214—216, 231, 256—257, 328

- Хиггинсон Т. 275, 284, 285, 289—294, 309
Хилдрет Р. 77
Холмс Д. Ф. 147
Холмс О. У. 84—85, 87, 269, 281
Хортон Дж. М. 19
Хоуэллс У. Д. 257, 341
Хоффман М. Дж. 147
Хэммонд Дж. 147
- Цвейг С. 124
Цветаева М. И. 298
- Чайлд Л. М. 288
Чанпинг У. Э. 69, 143, 145—146, 294
Чейз Р. 241
Чехов А. П. 117, 330
Чивер Дж. 159
Чуковский К. И. 148
- Шатобриан Ф. Р. 18, 181, 220, 222
Шекспир У. 48, 95, 105, 117, 126, 135, 160, 206, 215, 242, 245, 249, 273—274, 286, 293, 320
Шелли П. Б. 18, 58—59, 75, 85, 95, 302
Шеллинг Ф. В. 47, 244—246, 266
- Шлегель А. 240
Шмультян А. 88
Шопенгауэр А. 244
Шоу Б. 49
Шоу Л. 217
Шуберт Ф. 341
- Эдвардс Дж. 283—285, 292, 302
Эймз Н. 45, 232
Экзюпери А. 253, 261
Элджер Г. 8
Элиот Дж. 168
Элиот Т. С. 25, 158, 201—202, 334
Элисон А. 64
Эмерсон Р. У. 3, 5, 12—13, 16, 19, 22, 48, 51—52, 56—58, 60, 62, 65, 69—72, 75—76, 82, 84—87, 91—92, 100—103, 105—106, 109—129, 132, 135—141, 143, 145, 148—150, 152, 155—156, 207, 215, 219, 220—222, 225, 227, 235—237, 240—241, 251—252, 261, 270, 271—273, 276—277, 279, 284, 288, 290, 292, 296—297, 302, 305
Энгельс Ф. 14, 55—56, 62, 66, 69, 107—108

Содержание

.. Я. Н. Засурский	
Введение	3
✓ Т. Л. Морозова	
Литература США XIX в.: основные тенденции развития	10
✓ Ю. В. Ковалев	
Американский романтизм: хронология, топография, метод	27
<u>Г. В. Аникин</u>	
Романтизм в США и Англии: некоторые аспекты сравнительного анализа	55
О. М. Кириченко	
Американская поэзия первой половины XIX века (от Брайента до По)	73
✓ Т. Л. Морозова	
Учение Эмерсона о «доверии к себе» и проблема индивидуализма в американской общественной и духовной жизни	101
М. М. Коренева	
Романтическая поэтика Готорна	160 ✓
✓ А. М. Зверев	
Герман Мелвилл и XX век	205
А. М. Зверев	
Эмили Дикинсон и проблемы позднего американского романтизма	266
Т. Л. Морозова	
Художественный мир Генри Джеймса	310
Именной указатель	345

