

М.Н. БОБРОВА

РОМАНТИЗМ  
В АМЕРИКАНСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ  
XIX  
ВЕКА

Искусство — мед человеческой души, принесенный на крыльях борьбы и страданий.

*Теодор Драйзер*

## ВВЕДЕНИЕ

Американские романтики — создатели национальной литературы США. Это прежде всего отличает их от европейских собратьев.

В то время как в Европе начала XIX в. национальные литературы закрепили за собой качества, складывавшиеся в течение почти целого тысячелетия и ставшие их специфически национальными чертами, американская литература, так же как и нация, еще только определялись.

«Кто читает американские книги?» — вызывающе спрашивал в 1820 г. Сидней Смит со страниц «Эдинбургского обозрения». Это был тем более оскорбительный вопрос, что молодая заокеанская республика уже имела своих литераторов — просветителей XVIII в., а в начале XIX в. в литературу вошел Вашингтон Ирвинг и первым романом о себе заявил Фенимор Купер. Надменность, которая звучит в вопросе англичанина Смита, объясняется тем, что в Новом Свете не только в начале XIX в., но и позже, спустя несколько десятилетий, на книжном рынке господствовали главным образом произведения английских писателей и литература, переведенная с других европейских языков.

Американская книга с трудом пробивала себе дорогу к отечественному читателю. Так, например, 500 экземпляров «Природы» Ральфа Эмерсона — книги, появившейся в 1836 г., продавались до середины века. Готорн, издавший в 1837 г. «Дважды рассказанные истории», продал всего 600 экземпляров, хотя книга имела успех. Некоторые произведения Торо совсем не продавались. А Уолт Уитмен, не надеявшийся на успех в начале своего литера-

турного пути, попросту сам рассылал первое издание «Листьев травы»<sup>1</sup>.

В начале XIX в. в Нью-Йорке существовали литературные клубы, но во вкусах царила английская литература и ориентация на европейскую культуру: американское в буржуазной среде считалось «вульгарным». Даже президент Джефферсон был, по его собственным словам, влюблен во Францию и ее культуру, хотя верил, что Америка взрастит свое искусство.

Внешняя политика правящих кругов молодой республики в этот период была направлена на расширение территорий. В 1803 г. у французов за бесценок купили богатейшую и обширнейшую Луизиану; в 1810 г. — захватили, вырвав из рук испанцев, Западную Флориду, и в 1819 г. купили у них всю Флориду за 5 млн. долларов; во время англо-американской войны 1812—1814 гг. американцы пытались высадиться на территории Канады, но потерпели поражение; в 1836 г., спровоцировав «восстание», отделили Техас от Мексики, а в 1845 г. конгресс, официально приняв Техас в состав США, тем самым способствовал возникновению войны с Мексикой (1846—1848), которая, по словам Уильяма З. Фостера, из всех бандитских войн носила самый циничный и разорительный характер<sup>2</sup>. У Мексики отняли больше половины ее земель: были «присоединены» Нью-Мексико, Верхняя Калифорния и другие территории. «Разбой в Мексике» вызвал гневный протест в среде интеллигенции США (Генри Торо оказался в тюрьме: был осужден за «неповиновение» властям).

От прославления революционных достижений своей страны, отвоевавшей независимость, писатели и поэты США вынуждены были сразу же перейти к критике политики — внешней и внутренней. Они должны были создавать не только литературу, но и весь сложный этико-философский кодекс молодой нации — помогать ей сформироваться.

Как и европейские романтики, американские писатели этого направления выполняли миссию громадной исторической важности — расширяли границы познания мира человеком. Просветительского рационализма XVIII в. бы-

---

<sup>1</sup> Matthiessen F. O. American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. N. Y., 1941, p. X.

<sup>2</sup> Фостер У. З. Очерк политической истории Америки. М., 1955, с. 265.

ло для этого явно недостаточно. Освободительная борьба американских колонистов в конце XVIII в., революционные потрясения, пережитые в XVIII столетии и в первой трети XIX в., весь ход общественно-политической жизни США того времени требовали более смелой поэтической фантазии, более высокой этики — такой, которая смогла бы объять и выразить грандиозность и трагизм переворотов, не только тех, что повлекли крах государственных систем, но и тех, что совершаются исподволь, но неотвратимо — изменений моральных критериев, эстетических идеалов, изменений нравов, обычаев — всей духовной жизни человека.

Социальной базой романтизма были те народно-революционные силы, которые отвоевали независимость, а теперь довершали разрушение старого колониального мира, столь характерного для страны, находившейся под властью Англии. «Лоза, из плодов которой выжимается вино романтизма, растет на простой, обычной земле»<sup>1</sup>, — пишет Паррингтон.

Романтики начали с неприятия утверждающегося нового правопорядка, с разочарования в политических результатах, которые дала буржуазная революция 1776—1784 гг. Совершалась она руками простых людей (это с большим мастерством показал Купер в романе «Осада Бостона»), а плодами национальных побед воспользовались земельные спекулянты, торговцы, промышленники. «Америка неожиданно стала превращаться в новую страну, страну неслыханных дотоле возможностей»<sup>2</sup>, — утверждает Паррингтон. И добавляет, что все началось с «экономической романтики» — с буржуазного промышленного развития, освоения новых земель на Дальнем Западе.

Американский романтизм призван был отразить новые закономерности общественной жизни, складывающиеся нормы новых социальных установлений. Переход от колониального общественного уклада к национально независимому государству делал каждого американца безмерно гордым за свою родину. Рождался патриотизм и страстная, почти фанатическая вера в американскую демократию. Отшумевшая война за независимость набрасывала героические покровы на недавнее прошлое — это ли не благодатное поле для деятельности романиста! Англия

<sup>1</sup> Паррингтон В. Д. Основные течения американской мысли, т. 2. М., 1962, с. 8.

<sup>2</sup> Там же.

потеряла не только половину своих владений на суше, но и превосходство на море: корабли со «звездами и полосами» бороздили теперь воды Атлантического океана у самых берегов Англии, — американские писатели обязаны были немедленно восславить молодой американский флот, а образ моряка сделать возвышенным и героическим. В стране исчез целый класс английской аристократии, но остались эталоны аристократизма в сфере культуры, образе мышления, манерах, быте; формировался и становился «хозяином жизни» новый класс — буржуазия, господствовали ее новые — писанные и неписанные — законы и порядки, вызревали ранние разочарования. Мир казался взбаламученным, лишенным привычной стабильности, не укладывался в обычные рамки.

Все это требовало внимания писателя, социальных, эмоциональных, эстетических оценок, художественного переосмысления. И крайне необходим был новый герой — в полном смысле этого слова: существо идеальное, высоко нравственное, страстное, обаятельное, свободное от общественных пороков — аскетически чистое, наивное и мудрое. На какой почве мог взрасти такой герой? В реальной жизни его не было, он обязательно должен был быть в какой-то мере абстракцией, мечтой о прекрасном, справедливом, истинном.

Из всего этого видно, что романтизм по сути творческих задач был философичен и социален; ему предстояло понять новый, противоречивый и запутанный мир — умирающий и заново рождавшийся, понять новые человеческие взаимоотношения, отказаться от устоявшегося и провозгласить новые критерии. Это было невероятно трудно. Романтики создают образы неукротимых героев-бунтарей, героев-правдоискателей, правдолюбцев, восстающих (не всегда сознательно) против буржуазной действительности.

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 говорит и об общественной тенденциозности романтической литературы, является отзвуком социальных потрясений — в нем все чувства и страсти, вызванные социальными разочарованиями и надеждами: горечь, негодование, ярость, ликование, печаль. И в то же время лиризм часто свидетельствует о

незрелости суждений: эмоциональное мировосприятие опережает рассудочное познание мира.

Глазами индивидуума романтизм воспринимает объективный мир. Вырабатывается такой метод видения мира, когда человек, как бы с вершины озирая мир, видит далеко, но не очень отчетливо. Историческая ограниченность мировоззрения мешает ему понять главное: что сама человеческая индивидуальность — при всей своей исключительности и неповторимости — порождена той же самой «низменной» действительностью, что лежит у подножия «вершины».

Все романтические теории прославляли индивидуалистический идеал человеческого поведения, но ни одна из них не объясняла индивидуализм закономерностями общественного развития. Это-то и отличает романтизм от реализма.

Романтический тип понимания действительности происходил из определенного исторического этапа развития Европы и Америки в конце XVIII — начале XIX в. Именно поэтому романтизм является исторически конкретным литературным направлением, которое изживает себя тогда, когда исчезают и изменяются породившие его социально-исторические условия.

Для своего времени романтизм — наиболее действенный метод художественного освоения действительности; без него процесс эстетического развития наций был бы неполным.

Опыт прошедших полутора веков дает нам сейчас возможность видеть уязвимые, хотя и характерные, черты романтизма. Так, например, американские романтики, так же как и европейские, от жизни индивидуума шли сразу же к оценке жизни страны в целом, минуя такие звенья, как семья, общественные и государственные установления. Это тоже историческая черта — стремление к обобщению при минимальном опыте; с другой стороны — желание понять частное и общее в их единстве. Сказывалось это во многом — прежде всего в яростной обличительности творчества романтиков, в грандиозности символики, в наличии жанра утопии и сатирического памфлета.

У американских романтиков, так же как у европейских, не было единой идейной программы, которую они защищали бы в своих художественных произведениях. Наоборот, разнородность их позиций была очевидной: кроме клуба трансценденталистов (Ральф Эмерсон, Ген-

2  
ри Торо, Теодор Паркер, Маргарет Фуллер, Джордж Рипли, Уильям Чаннинг и др.), который получил свое название от того, что члены его изучали немецкую идеалистическую философию — «трансцендентальный идеализм»<sup>1</sup> — и куда входили очень разные творческие индивидуальности, в США не было иных романтических групп, школ. Одинок был Вашингтон Ирвинг в своей англо-американской позиции («посредник» между Европой и Америкой), обособлен Натаниел Готорн в своей упорной борьбе с пуританством, трагическому остракизму был подвергнут Фенимор Купер, в полной литературной и общественной изоляции находился Эдгар По, при жизни из жизни был вычеркнут Герман Мелвилл.

✓ Но всех названных писателей, в том числе и трансценденталистов, объединяет их антибуржуазность — протест против буржуазной морали, политики, буржуазных эстетических оценок, нравов.

✓  
Американские романтики резко протестуют против гипертрофии деячества и циничного практицизма в жизни. Вашингтону Ирвингу принадлежит выражение: «Страна Всемогущего Доллара» (The Land of the Almighty Dollar), употребленное, конечно, не в положительном смысле. Протест романтиков носит эстетический, моральный, а иногда и социально-политический характер. Нередко политические проблемы становились содержанием художественных произведений (например, трилогия о земле у Фенимора Купера). Романтиков интересуют следствия опустошительной работы, произведенной доктриной «личного интереса», подменившей доброе сердце человека.

✗ Антибуржуазность романтиков выразилась еще и в том, что каждый из них стремился найти свой идеал вне буржуазной среды и вне буржуазного практицизма. Вашингтон Ирвинг искал идеальное в среде колонистов XVIII в. и создал поэтический (и иронический) образ патриархальной Америки. Фенимор Купер и Герман Мелвилл считали идеальной вольную жизнь нецивилизованных народов островов Тихого океана и индейцев. Эдгар По славил «магию ума» высокоинтеллектуальных людей. Эти противопоставления и экзотичность входили в роман-

<sup>1</sup> «Трансцендентальный идеализм» — так Иммануил Кант определял свое учение. Трансцендентальный — недоступный познанию, находящийся за пределами опыта.

тический метод как резкая антитеза к отвергаемому буржуазному общественному укладу.

Острота реальных противоречий определяет этический и эстетический идеал романтиков; отграничиваются и абстрагируются «прекрасное» и «безобразное», «доброе» и «злое»; между ними исчезают средостения и нюансы. Положительное возвышается, отрицательное сгущается.

Именно поэтому в их творческом методе контрасты занимают немалое место, обнаруживается тяготение к исключительно и неповторимому (идеальному).

В арсенал художественных средств вводится резко очерченный драматический конфликт с таинственностью и «роковой» случайностью; при любой тональности сюжет получает налет авантюристичности, интрига бывает запутанной — с внезапными поворотами и перипетиями в судьбах героев, с бесчисленными препятствиями на их пути; события развиваются динамически, достигая часто «бешеного» темпа к концу произведения; финал почти всегда внезапный, хотя и «роковым» образом предreshенный.

Романтический язык — эмоционально-напевный — воздействует самим звучанием, вызывает лирические, возвышенные ассоциации. «Эмоциональное нагнетание», о котором так много заботился Эдгар По, с помощью лирических восклицаний, вопросов, повторов отдельных звуков, слов и выражений сгущает впечатление, делает его неотразимым, притягивает внимание читателя.

Идеи защиты национальной самобытности, идеи народности типичны для американских романтиков. Подняв знамя борьбы за независимость американской литературы от европейской, особенно английской, и фактически оказавшись создателями национальной литературы своей родины, они сделали ее историком по отношению к прошлому и судьей по отношению к настоящему. Эти функции будут унаследованы литературой позднейших десятилетий — критическим реализмом.

Общественная мысль США в 30—40-х годах XIX в. стояла уже на столь высоком уровне, что лучшие люди того времени ставили вопрос о замене частнособственнической общественной формаций. Не случайно в США оказалось множество последователей европейских социалистов-утопистов — Роберта Оуэна, Фурье, Сен-Симона. Оуэн избрал Америку для своих общественных экспериментов и создал здесь ряд колоний, которые просуществовали почти целое десятилетие, одной из них он дал мно-



гообещающее название «Новая Гармония». Крупнейшая газета страны «New York Tribune» в 40-х годах активно пропагандировала идеи фурьеризма (именно в этой газете спустя 20 лет будет печатать свои статьи Карл Маркс) и способствовала тому, что в США появилось сорок утопических колоний.

В начале 40-х годов группа литераторов-трансценденталистов создала свою «фалангу» на манер общин Фурье и назвала это содружество «Брук фарм». Натаниел Готорн, искавший романтических откровений и новых форм жизни, войдя в число членов этого содружества, через год убедился, что «лоно природы», способствующее философическим поискам, требует физического труда, а тяжкий физический труд изнуряет настолько, что для творческой активности не остается никаких сил. Готорн ушел из «Брук фарм», но община просуществовала шесть лет.

Лучшие писатели Америки — от Фенимора Купера до Марка Твена — никогда не расставались с наивной мыслью оздоровить, исправить, улучшить американское общество, верили в силу убеждения, гласность, в художественное слово. В этом отношении американские романтики так же, как и позднейшие реалисты, являются прямыми наследниками просветителей XVIII в. Все они — «учители жизни», наставники. Дидактизм различной формы и окраски чувствуется в творчестве Ирвинга, Купера, Готорна, Уиттьера, Лонгфелло, даже Марка Твена. Однако следует оговориться, что это была высокая дидактика, в основе которой лежало стремление найти и указать миру более высокую, более прогрессивную форму социальной жизни.

Интеллектуализм художественной литературы, создаваемой американскими романтиками, начинался с того, что они задались вопросом, который окажется «твердым орешком» и для последующего поколения писателей-реалистов: в чем смысл человеческой активности, куда должна быть направлена воля, ум, большие страсти человека? Каковы права личности и ее обязанности перед обществом? Эти вопросы, углубляясь и усложняясь, заполнят собой весь мировой роман второй половины XIX в., станут достоянием реалистической литературы. Но впервые в США они возникнут в романтических произведениях, у таких писателей, как Купер, Готорн, Мелвилл.

Все изложенное свидетельствует о том, сколь сложным было творчество зачинателей американской литературы, сколь широким был диапазон их общественно-литературных интересов. Американские буржуазные литературоведы пытаются сузить круг проблем, которыми занимались американские романтики. Из романтизма изгоняется его конкретное социальное и историко-литературное содержание. К романтизму они причисляют всех писателей от Ирвинга до Уитмена, а в понятие «романтизм» включают богоискательство и богостроительство и тем самым вносят путаницу и в терминологию, и в то, что считать объектом исследования.

В начале XX в., когда в литературоведении США ещё не употреблялся термин «романтизм» в применении к американской литературе, Джон Мейси, несмотря на свои антибуржуазные воззрения, весьма низко оценил историко-литературное значение наследия американских романтиков<sup>1</sup>.

Полной противоположностью суждениям Мейси была характеристика Рендольфа Борна, талантливой критика того же времени. Рендольф Борн, которого так пленял «манящий голос революционной России»<sup>2</sup>, восторженно воспринял творчество Торо, увидел ценность и социальную значимость романтической литературы в ее тесной связи с жизнью.

Это было началом борьбы научных мнений вокруг проблемы романтизма. Борьба эта не утихает и по сегодняшний день. Современная критика США редко оценивает по заслугам деятельность романтиков прошлого века, чаще всего принижает их значение и искаженно представляет их творчество. Так, Ральф Эмерсон объявлен предшественником экзистенциализма. Фенимор Купер — романист и публицист — представлен в книге Дональда Ринджа как поборник христианской морали<sup>3</sup>.

Наибольшие споры вызывает генезис романтического искусства и степень его близости к реальной жизни. Еще в 30-х годах нашего века видный американский историк литературы Вернон Луис Паррингтон расценил романтизм как европейское течение, занесенное в США, хотя и

<sup>1</sup> См.: Macy John. The Spirit of American Literature. N. Y., 1913.

<sup>2</sup> Borne R. The History of a Literary Radical and the other Papers. N. Y., 1956, p. 42.

<sup>3</sup> Ringe Donald A. James Fenimore Cooper. N. Y., 1962.

не отказал ему в национальной окраске. В 40-х годах появились исследования Ван Вик Брукса. В своих книгах: «Мир Вашингтона Ирвинга», «Времена Мелвилла и Уитмена» и других В. В. Брукс, занимавший до того крайне левые позиции, сгладил все «острые углы» в творчестве романтиков, преуменьшив их антибуржуазность и их историко-литературное значение, старательно подчеркнул отдаленность Эдгара По и Готорна от современной им жизни. Спустя несколько лет фрейдист и основоположник мифологической школы в США Ричард Чейс в книге о Мелвилле полностью лишил творчество писателя-бунтаря присущего ему социального пафоса<sup>1</sup>. В статьях Г. Е. Смита, Р. Хертца, появившихся в 50-х годах, романтикам приписываются даже охранительные и апологетические функции по отношению к буржуазному правопорядку.

Ряд фрейдистских книг о Фениморе Купере (Д. Лоуренса, Л. Финдлера) изгоняют из его творчества бунтарский дух.

На модернистский лад (внеисторичность, пессимизм, сверхиндивидуализм) представлена деятельность Купера и других романтиков в книге Мариуса Бьюли<sup>2</sup>. Модернист А. Н. Каул также лишает произведения Купера, Готорна и Мелвилла национального колорита и социально-исторического содержания<sup>3</sup>.

Норман Форстер — профессор Индианского университета — под романтизмом подразумевает «романтический идеализм», который обычно характеризуется «единством между внешним миром и человеческим духом»<sup>4</sup>; подчеркивает «индивидуалистическую реакцию как результат романтического движения»; пишет, что романтики верили не разуму, в отличие от «рационалистических индивидуалистов» — Франклина и Джефферсона, — а «инстинктам сердца»; «чувства и воображение» оказывались главными<sup>5</sup>. Все спорно в утверждениях профессора Форстера. Большинство романтиков не были идеалистами, наоборот, твердо стояли на почве материалистической философии. Такими были Ирвинг, Купер, Готорн, Мел-

<sup>1</sup> Chase Richard. Herman Melville. A Critical Study. N. Y., 1949.

<sup>2</sup> Bewley Marius. The Essentric Desigh. L., 1959.

<sup>3</sup> Kaul A. N. The American Vision. New Haven, 1963.

<sup>4</sup> Foerster Norman. Image of America. Notre Dame, Indiana, 1962, p. 111.

<sup>5</sup> Там же, p. 63.

вилл. Даже Торо, вместе с другими трансценденталистами изучавший немецкую идеалистическую философию, внес в нее существенные материалистические поправки. В основе его натурфилософии лежит материалистическое мировосприятие. Эдгар По, которого американские критики любят называть мистиком, является одним из рационалистических писателей XIX в. И, конечно же, никто из них не мог похвастаться «единством между внешним миром и человеческим духом» — такой гармонии нет ни у самих писателей с окружающим их обществом, ни у их литературных героев — непокорных вольнолюбцев.

Профессор Форстер представляет романтиков как бездумных, сентиментальных мечтателей-идеалистов. Видимо, ему важно подальше упрятать от читателя самое существенное в американском романтизме — его бунтарский дух и высокую гражданственность.

Антимарксистам — фрейдистам в литературоведении, «новым критикам» с их формализмом и сексуальными изысками в сфере литературы, структуралистам и экзистенциалистам, вытравливающим из литературы социальное содержание, — противопоставлена в США небольшая группа прогрессивных критиков-марксистов — Герберт Аптекер, Сидни Финкелстайн, Ф. Фонер, Дж. Лоусон, Дж. Норт, профессор Г. Лерой. К ним примыкают исследователи, не считающие себя марксистами, но объективно стоящие на прогрессивных позициях в оценке творчества американских романтиков. Таков Фрэнсис О. Маттисен, погибший во времена маккартизма. В своей книге «Американский ренессанс», появившейся в начале 40-х годов, Маттисен тщательно анализирует творчество романтиков первой половины XIX в.; не принимая оценок формалистов, он указывает на тесную связь их творчества с реальной жизнью, на то, что романтики способствовали рождению национальной литературы.

Против антиисторического толкования роли романтиков, против отрицания их национального своеобразия экзистенциалистами выступил Сидни Финкелстайн<sup>1</sup>.

Исследования советских историков американской литературы (А. А. Елистратовой, А. Н. Николюкина, Ю. В. Ковалева) доказывают, что все романтики, включая трансценденталистов Ральфа Эмерсона и Генри Торо, не

<sup>1</sup> Финкелстайн С. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. М., 1967.

только ратовали за создание национальной литературы, но и многое сделали для ее роста. Начиная с предромантизма — с деятельности Филиппа Френо, Вильяма Брайента, Чарлза Брокдена Брауна, — проблему национального своеобразия литературы каждый из романтиков считает первостепенной. В публицистике и в искусстве они являются воинствующими поборниками литературы, связанной с жизнью их родины.

Время творческой деятельности американских романтиков — больше полувека и, естественно, писатели этого направления, подчиняясь общественным закономерностям, проходили определенные этапы развития, обусловленного историческим движением страны. От первых десятилетий после образования республики до конца Гражданской войны между Севером и Югом и последующего десятилетия, — таковы границы этого времени.

На всех этапах развития для американского романтизма характерна тесная связь с общественно-политической жизнью страны. Именно это делает романтическую литературу специфически американской по содержанию и форме.

От Филиппа Френо до Германа Мелвилла — от предромантизма до позднего романтизма — это литературное направление являлось идеологической школой, руководило умами и сердцами во времена национальной революции XVIII в., способствовало росту аболиционистского движения в 30—50-х годах XIX в., подготовляло Гражданскую войну 1861—1865 гг.

Сознание многих американцев той поры шло по сложному и тернистому пути постепенной утраты общественно-политических иллюзий и нарастающего разочарования в буржуазной демократии. Литература являлась зеркалом этого процесса.

Примечательно, что у ранних романтиков — Ирвинга и Купера — нет героев с надломленной психикой, столь характерных для европейского романтизма. Литературные герои Ирвинга и Купера не ведают разочарований, внутреннего раздвоения, внутреннего конфликта. Их душевный мир целостен, они всегда знают, чего хотят, за что стоят или против чего борются; не потому, что сама жизнь не была сложной, а потому, что такой была еще живая для литературы просветительская традиция, рационалистически спрямлявшая отражение реальности в художественной литературе, был жив в сердцах писателей

(и их литературных героев) оптимизм, рожденный революционным временем борьбы за независимость. Выступая против «искажений» общественно-политической системы, эти писатели продолжали верить в ее принципы. Ирвинга смолоду, а Купера в течение всей жизни характеризует бурная общественная активность; Кулер — «кипит в огне политических страстей».

Иное дело у Эдгара По, который вступает в литературу на четверть века позже Ирвинга и почти на два десятилетия позже Купера. Он открывает собой плеяду поздних американских романтиков (хотя умер он раньше Ирвинга и Купера). Эдгар По интересуется научными достижениями своего времени, современной ему философией и литературой, ненавидит «торгашеский мир», но от политики далек. Неприятие «испорченного века» порождает в его творчестве тему одиночества; человек у него противопоставлен не только «толпе стяжателей и пошляков», но вынужден бороться и с «темными силами» собственной психики. В его поэзии возникают темы скорби, тоски, страдания. Эдгар По не приемлет ни норм буржуазной жизни, ни догм буржуазного общества. Его произведения выдержаны в скорбных и мрачных тонах.

Готорн и Мелвилл, вступившие в литературу за восемь — десять лет до смерти Эдгара По, завершают ряд поздних романтиков и историческую эволюцию этого литературного направления в США. Ими не только утеряна вера в справедливость общественно-политической системы, — у них возникла ненависть к ней (например, с этим чувством Готорн говорит о государственной эмблеме США в начале романа «Алая буква»).

Вследствие этого как противовес в их творчестве появляется мотив «обновления человечества», идут поиски «чистой», примитивной жизни — у Готорна увлечение учением социалистов-утопистов, у Мелвилла — экзотикой жизни обитателей далеких Маркизских островов. У обоих писателей господствует тема моральной развращенности общества (стяжательство, предательство, ханжество, разврат), реальный мир наполнен непримиримыми противоречиями; литературные герои ведут в этом мире безуспешные поиски правды, бывают охвачены мстительным бунтарством, но почти всегда подчинены мрачной безысходности своих судеб (особенно у Мелвилла).

Значительный по времени и результатам период развития романтизма имел важное значение для всей по-

следующей литературы США. Нет ни одного большого писателя-реалиста, который не отдал бы дань романтической эстетике.

Несомненно, следует разграничивать романтизм как литературное направление в его конкретно-исторических рамках и романтизацию как литературный прием, присутствующий, собственно говоря, у любого поэта и писателя с богатой фантазией. Но, с другой стороны, нужно помнить и об историко-литературной преемственности.

Унаследовав от романтиков лучшие свойства их литературы, реалисты обращались к эстетическому арсеналу романтиков всякий раз, когда нужно было описать нечто возвышенное, героическое, создать образ будущего. К романтической патетике прибегал Уолт Уитмен, когда воспевал человека. Марк Твен, написавший задорную статью «Литературные преступления Фенимора Купера», изобразивший стиль Купера как нечто архаическое, а его время как «эпоху непомерной чувствительности, громких вздохов и пышных слов», — тем не менее расцвел романтическими красками Дальний Запад в «Закаленных», романтически приподнял народный юмор, представив его явлением неповторимо-уникальным, неисчерпаемо богатым, невиданным и превосходящим все, что есть в Европе.

Отблески романтизма лежат на лучших произведениях Марка Твена. В романах «Приключения Тома Сойера», «Приключения Гекльберри Финна», «Принц и нищий» и «Янки при дворе короля Артура» в полной мере проявилась антибуржуазность Марка Твена и получила образное выражение мечта о свободе и социальной справедливости.

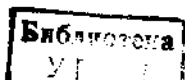
Брет Гарт, высмеявший пенталогию Купера о Кожаном Чулке в своих пародийных «Сжатых романах», создал, однако, в прославленных «Калифорнийских рассказах» романтический образ американских «отверженных» — нашел «чистое золото человеческих сердец» в горняцких хижинах, противопоставил своих героев респектабельному буржуазному обществу.

Герои северных рассказов Джека Лондона сродни лонгфелловскому Гайавате и полуфантастическим героям Мелвилла из романа «Моби Дик».

Следы романтических традиций ощутимы в творчестве Хемингуэя, молодого Стейнбека, Фолкнера, в новеллистике Керуака, в романах Сэлинджера. Чаще всего

это связано с антибуржуазностью писателя, сказывается в стремлении противопоставить буржуазной эстетике и этике какие-то оазисы «неиспорченной» жизни. Однако современных литераторов США привлекает в романтическом наследии не бунтарство, а пассивная форма неприятия окружающего общества. И тогда содержанием произведения становится «романтическое бегство» в мир инфантильности, в иллюзорное «никуда», в мир безумия, религиозного фанатизма, сексуальной извращенности. «Романтическая традиция» порою приобретает вид, цвет и запах оголтелого реакционного модернизма и превращается в антипода романтизма XIX в.

В предлагаемой книге дана серия очерков жизни и творчества наиболее типичных создателей романтической литературы США в первой половине XIX в., характерных ее черт, ее национального своеобразия и эстетической ценности.





## ВАШИНГТОН ИРВИНГ

(WASHINGTON IRVING, 1783—1859)

Я всегда был уверен, что человечество сделало бы гораздо больше, если бы люди поддерживали друг у друга хорошее настроение.

*Ирвинг*

Вашингтон Ирвинг — оригинальный и талантливый романтик — стоит у истоков американской национальной литературы как новеллист-юморист, создатель героико-комической и сатирической хроники, очеркист, автор книг путешествий, тонкий стилист, великолепный пейзажист.

С него начинается заокеанская новелла, жанр, занявший в истории национальной литературы столь же важное место, как и роман; этот жанр будут развивать романтики, реалисты, натуралисты XIX в., писатели XX столетия — вплоть до наших дней.

Европа знала Ирвинга лучше, чем США. Он был любимцем Вальтера Скотта, Гейне, его ценили Байрон, Диккенс, Теккерей, Годвин, наш Белинский, им зачитывались Гете<sup>1</sup>, Пушкин и Гоголь.

Родился Ирвинг в Нью-Йорке в то время, когда город был еще старым колониальным поселением; сияющего огнями Бродвея еще не существовало, он лежал среди пастбищ и полей, и весь Нью-Йорк с его капустными огородами на окраинах можно было пройти от «края до края» за 20 минут.

Отец писателя — шотландец по рождению — принадлежал к коммерческой аристократии Манхэттена, торговал в Плимуте вином и сахаром; сыну он решил дать юридическое образование; юноша изучал право в трех адвокатских конторах, но мечтал о море и путешествиях. Однажды, пробираясь в глубь голландских поселений, он поднялся вверх по реке Гудзон на шлюпке и был по-

---

<sup>1</sup> Гете, однако, отмечал в своем дневнике, что предпочитает Фенимора Купера.

трясен величавой картиной Каатскильских гор. Дикая, заросшая лесом местность, волшебные изменения света в горах, неповторимые по красоте и краскам солнечные закаты с горящим, пурпурным небом и сами горы поражали воображение. Позже Ирвинг писал: «Я признателен судьбе за то, что родился на берегах Гудзона. Это бесценное преимущество быть рожденным и вырастать в общении с такими грандиозными и благородными объектами природы, как река, озеро, горы»<sup>1</sup>.

Сильны были и книжные влияния. Юноша зачитывался Спенсером, Чосером. С детства и юности воспитывая свой вкус на художественных творениях Старого Света, Ирвинг проникся к его культуре почтением и любовью.

В 1804 г. он отправился в Европу и побывал в Италии, Швейцарии, Англии, Голландии, на юге Франции и в Париже. Двухлетнее пребывание в Европе закрепило его знания в сфере европейской литературы (он изучал в Париже точные и естественные науки — химию, математику, ботанику) и превратило его навсегда в поклонника европейской культуры. Особенно заманчивой ему казалась возможность «ускользнуть от обыденности» в «сумеречное величие прошлого» — в европейскую старину, равной которой не знала молодая американская история. Однако эти экскурсии он совершит позже. В юности же его больше занимает американская современность.

Вернувшись на родину, с несколькими друзьями, среди которых был начинающий писатель Джеймс Полдинг<sup>2</sup>, брат Ирвинга — Уильям, Д. Дрейк, Ф. Г. Холлек, Ирвинг затевает издание альманаха «Салмагунди» по типу английской эссеистской литературы XVIII в., периодики Стиля и Аддисона. За два года (1807—1808) появилось 20 выпусков «Салмагунди» (Salmagundi: or the Whim-Whams and Opinions of Launcelot Langstaff, Esq. and Others). Как указывает само название<sup>3</sup>, издание

<sup>1</sup> In: Wagenknecht Ed. Washington Irving: Moderation Displayed. Oxford University Press, 1962, p. 39.

<sup>2</sup> Джеймс Керк Полдинг (James Kirke Paulding, 1778—1860) — писатель и журналист — известен главным образом памфлетами в адрес английских консерваторов, нападавших на молодую американскую республику; есть у него романы, пьесы, стихи, рассказы, книги путешествий.

<sup>3</sup> Салмагунди — салат из рубленой телятины или цыплят с луком и седелкой, приправленный маслом и лимонным соком.

представляло собой юмористическую смесь. Цель была так определена авторами: «наставлять молодых, улучшать старых, исправлять горожан, критиковать общепринятое». Шутки, пародии, шаржи, комические зарисовки нравов тогдашнего «света», политические карикатуры — вот содержание книжек «Салмагунди», которые появлялись анонимно и неожиданно и вызывали огромный интерес. Это был первый на американской почве образец юмористической периодики. По типу «Персидских писем» Монтезкье Ирвинг и его друзья создали своего «караба» — Мустафу Раб-э-даб Келихана, якобы наблюдающего политическую жизнь США и описывающего ее далекому другу — Азему Накхему.

Авторы альманаха имели свое политическое лицо — они были федералистами и противниками политики президента Джефферсона. Партия федералистов в Нью-Йорке была «хозяином положения», опиралась на крупных землевладельцев, защищала интересы крупных торговцев. Вот почему группа молодых литераторов-нью-йоркцев столь смело «задирала» самого президента США на страницах альманаха, подшучивая не только над красными плюсовыми штанами президента, но и над его правлением, считая президента Джефферсона демагогом. Осмеянию подвергнута была и борьба политических партий — федералистов и демократов. Молодые журналисты не щадили даже собственную партию, зло нападали на беспринципность политиканов, на коррупцию в их рядах, на демагогическое краткобайство, на ясно обнаруживающееся стремление сделать политику средством наживы, на логоню за государственными должностями, на пресмыкательство и моральную нечистоплотность дельцов от политики.

Сатирическое изображение политиканства и американских выборов, впервые появившись на страницах «Салмагунди», явится для последующей романтической и реалистической литературы неисчерпаемой темой обличения, будет поочередно возникать в памфлетах Фенимора Купера, в сатирической новеллистике Эдгара По, в публицистике и рассказах Марка Твена, в творчестве Брет Гарта, Хилдрета, Бичер Стоу, Уолта Уитмена, Теодора Драйзера, Джека Лондона — вплоть до нашего времени.

Осенью 1809 г. в нью-йоркской газете «Evening Post» появилась заметка о «маленьком пожилом господине,

одедом в поношенный черный камзол и треугольную шляпу по имени Никербокер»: «Так как есть подозрение, что он не в своем уме, и есть беспокойство о нем, то все сведения покорнейше просим направлять в Колумбийский отель на Малбери-стрит или в контору газеты». Одиннадцать дней спустя за подписью «Путешественник» было напечатано сообщение, что такая персона объявилась: Никербокера видели отдыхающим у дороги, ведущей к Олбени; в руках у него был маленький красный узел, старик казался изнуренным. В ноябре подписчикам газеты было сообщено в письме хозяина Колумбийского отеля Сета Хандасайда, что в отеле найдена «любопытная рукопись» и, если Никербокер не вернется, то она будет издана, чтобы погасить его задолженность хозяину гостиницы<sup>1</sup>. Вскоре в «Литературных заметках» газеты появилось сообщение, что «История Нью-Йорка» («The History of New York») в двух томах, стоимостью в три доллара, написанная таинственно исчезнувшим старым джентльменом Дитрихом Никербокером, выходит из печати в декабре месяце 1809 г.

Это была образцовая литературная мистификация и истинно американская реклама. Книгу встретили с повышенным интересом: что же написал сей чуждак? Литературный образ, созданный Ирвингом, ожил — стал человеком с таинственной судьбой. И все написанное им окуталось дымкой легендарности, т. е. приобрело романтическую окраску. Книга имела шумный успех. «Никербокерами» стали называть литературные общества, журналы, пароходы, омнибусы, торговые компании.

Однако Ирвинг по-прежнему работал клерком в юридической конторе в Олбени и в последующие десять лет написал очень мало. В 1815 г. он отправился в Ливерпуль по делам торговой фирмы своего отца, пайщиком которой он был и сам. Трехлетнее пребывание в Европе, знакомство с писателями, художниками, актерами, а главное то обстоятельство, что торговая фирма обанкротилась, — превратило Ирвинга в писателя-профессионала.

С помощью Вальтера Скотта он издал свой первый сборник новелл «Книгу эскизов» («The Sketch

---

<sup>1</sup> См. книгу: Lydenberg Harry Miller. Irving's Knickerbocker and Some of Its Sources. N. Y., 1953, p. 4—5.

Book», 1819), куда входила 31 новелла с авторским вступлением<sup>1</sup>, и вскоре «Брейсбридж Холл» (Bracebridge Hall, 1822) — сборник, состоящий из 50 новелл со вступлением<sup>2</sup>. Обе книги вскоре были переведены на французский и немецкий языки.

В поисках материала Ирвинг отправился в Германию, в Париж, Лондон, снова возвратился в Париж, работал над новым сборником новелл, расширял круг знакомств в артистической среде, интересовался живописью, культурой, посетил знаменитого скульптора Канову и любовался в его мастерской шедевром — только что законченной скульптурной группой «Амур и Психея». Ирвинг дружил со многими живописцами своего времени (Ч. Лесли, Д. Уилки, Е. Ньютоном), сам владел красками и карандашом, и это чувствовалось в его литературной манере<sup>3</sup>. Увлечение музыкой — Бах, Моцарт, Россини — доставляло ему наслаждение, но более сильной страстью была любовь к литературе. Философию и литературу, начиная с античной, он знал превосходно. Не случайно в его художественной практике возникают следы его знакомства с Аристотелем, Геродотом, Эпикуром, Лукрецием. Европейская литература прошлых веков — Чосер, Шекспир, которого он особенно любил и читал («Шекспир обо всем имел суждение»), Рабле, Сервантес, Свифт, Смоллет, Фильдинг, Стерн<sup>4</sup>, и творчество его современников — Гете, Шиллера, Байрона<sup>5</sup>, Тика, с которым он встречался в Дрездене, — было предметом его изучения и восхищения. Живой, увлекающийся, красивый — с обаятельной улыбкой, копной волос каштанового цвета — Ирвинг нравился окружающим, легко

<sup>1</sup> Лучшими рассказами «The Sketch Book» оказались: «Рип ван Викль» («Rip van Vinkle»), «Легенда Сонной долины» («The Legend of Sleepy Hollow»), «Разбитое сердце» («The Broken Heart»), «Вдова и ее сын» («The Widow and her Son»), «Характер индейца» («Traits of Indian Character»).

<sup>2</sup> Наибольшее признание получили новеллы: «Аннет Деларбр» («Annette Delarbre»), «Дольф Хейлигер» («Dolph Heyliger») и «Полный джентльмен» («The Stout Gentleman»).

<sup>3</sup> В письмах к друзьям он высказывает восхищение произведениями таких мастеров живописи, как Мурильо, Веласкес, Эль Греко, Гвидо Рени, Веронезе, Рубенс, Рембрандт, Ван Дейк.

<sup>4</sup> «Стерн ближе всех духу Ирвинга», — утверждает Ed. Wagenknecht в книге «Washington Irving: Moderation Displayed», p. 57.

<sup>5</sup> Томик «Книги эскизов», подаренный Ирвингом Байрону, имел такую надпись: «Лорду Байрону с уважением и преклонением от автора».

сходилась с людьми, дружил с поэтами, драматургами, музыкантами, охотно помогал тем и другим, сочинял либретто и целые акты пьес, но не ставил на них своего имени. В Париже он стал изучать испанский язык, который вскоре ему очень пригодился.

В 1824 г. Ирвинг опубликовал «Рассказы путешественника» («Tales of a Traveller») <sup>1</sup>. И хотя Эдгар По, Лонгфелло, Стивенсон восторгались этими новеллами, в буржуазной печати книга получила суровую оценку. Газета «The New York Mirror» назвала ее даже «рассказами для детей». Ирвинг, считавший ее своим лучшим произведением, приложивший, действительно, много сил и стараний, чтобы сделать ее безупречной по содержанию и композиции, был удручен и, по уверению биографов, именно поэтому, «ушел в сферу истории» и создания биографий знаменитых людей. Этим он занимался до конца своих дней, но художественной литературы окончательно не покинул.

С 1826 г. Ирвинг — член американской дипломатической миссии в Испании. В Мадриде он поселился с радостью; его влекло героическое прошлое страны, возможность поработать в испанских архивах. С юношеской пылкостью и детской непосредственностью он окунулся в поэтическое и героическое прошлое Испании. Он жил в доме американского консула Обадии Рича — страстного библиофила, собравшего обширную коллекцию редкостных документов (Hispano-America), и без устали рылся в старых манускриптах и уникальных книгах, которыми был набит дом Рича. Письма Кортеса, неизданные пьесы Лопе де Вега вызывали бурный восторг Ирвинга.

---

<sup>1</sup> Сборник состоит из четырех частей: 1 — «Необычайные истории раздражительного джентльмена» («Strange Stories of a Nervous Gentleman»), 2 — «Бакторн и его друзья» («Buckthorne and His Friends»), 3 — «Итальянские разбойники» («The Italian Banditti»), 4 — «Кладовискатели» («The Money-Diggers»). Лучшими новеллами являются: «Великий незнакомец» («The Great Unknown»), «Охотничий обед» («The Hunting Dinner»), «Храбрый драгун, или Приключения моего деда» («The Bold Dragoon, or the Adventure of my Grandfather»), «Клуб чудаков» («The Club of Queer Fellows»), «Гостиница в Террачине» («The Inn in Terracina»), «История молодого разбойника» («The Story of the Young Robber»), «Пират Кидд» («Kidd the Pirate»), «Черт и Том Уокер» («The Devil and Tom Walker»), «Вольферт Веббер, или Золотые сны» («Wolfert Webber, or Golden Dreams»), «Приключения черного рыбака» («The Adventures of the Black Fisherman»).

Сначала он загорелся желанием перевести на английский язык документы и материалы Мартина Фернандеса де Наваррета (испанского историка XVI в.) о путешествиях Колумба, но затем на их основе написал собственное произведение «Жизнь и путешествия Колумба» («Life and Voyages of Christopher Columbus», 1828). Из старых испанских хроник он выбирает все яркое и экстравагантное, придавая своим созданиям романтический колорит и слегка авантюрный характер. Книга о Колумбе — единая по стилю и окраске — была признана «триумфом литературного мастерства»<sup>1</sup>. Ирвинг снова работает в старинных хрониках, уникальных изданиях, работает как одержимый<sup>2</sup>. Он обследовал испанские государственные архивы, библиотеки иезуитских колледжей и всюду находил нетронутые сокровища для историка и писателя. Его воображение занимает период мавританского владычества в Испании («восток, вторгшийся в Европу»), борьба испанцев с маврами, события, по его признанию, «любимые с детства». К средневековому колориту испанской старины писатель великолепно приспособился, мастерски и живо ведя повествование в духе сказаний тех времен.

Одна за другой выходят в свет его книги из истории Испании: «Завоевание Гренады» («A Chronicle of the Conquest of Granada», 1829), «Путешествия соратников Колумба» («Voyages and Discoveries of the Companions of Columbus», 1832), «Легенды времен покорения Испании» («The Legends of the Conquest of Spain», 1835). До самой смерти писателя из-под его пера будут появляться произведения разного рода с испанской тематикой и окраской.

Живя в Испании, писатель много путешествовал; среди его друзей был молодой князь Долгоруков, атташе при русском посольстве. Верхов на лошадях Ирвинг и

---

<sup>1</sup> См. кн.: Brooks Van Wyck. The World of Washington Irving. Kingsport, 1944, p. 250.

<sup>2</sup> Ирвинг всегда работал много, с огромным удовольствием, настойчивостью и неутомимостью — ранним утром, днем, вечером, писал даже в темноте; мог написать рассказ за одно утро, целую книгу — за месяц. Даже будучи смертельно больным (Ирвинг умер от астмы), он чувствовал себя физически лучше и был почти счастлив, по его словам, когда оказывался у письменного стола, и перед ним был «чистый лист бумаги, в голове — новая тема и ясность».

Долгоруков отправились в Андалузию, осматривали замки и руины мавританских городов, останавливались в гостиницах времен странствований Дон Кихота, забирались в горы, где укрывались контрабандисты и бандиты, побывали в Палосе, откуда Колумб отправился в свое первое плавание. Незабываемое впечатление оставила поездка в Гренаду и пребывание в старинной мавританской крепости-дворце XIII—XIV вв. Альгамбре. Ирвинг намерен был осмотреть ее дней за пять, а прожил в ней четыре месяца. В письме к жене русского посла в Испании Катерине Добриль в 1829 г. Ирвинг признался, что счастлив в этом чудесном месте — таком романтическом и полным необыкновенных историй, что он живо представляет, как с этих древних башен в лунную ночь мавританская принцесса с тюрбаном на голове, украшенным бриллиантом, подавала знак христианскому рыцарю внизу, взмахивая своим белым воздушным покрывалом. Действительно, такие картины и возникли в волшебных сказках оригинальной и поэтической книги Ирвинга «Альгамбра» («The Alhambra, or the New Sketch Book», 1832), состоящей из 31 главы, каждая из которых представляет собой зарисовку или новеллу.

В 1829 г. Ирвинг покинул Испанию и переехал в Лондон, где тоже занялся дипломатической работой. Он не торопился возвращаться на родину и готов был, по его признанию, «до конца дней» оставаться в Европе. Заводил новые литературные знакомства — с В. Годвиным и Мери Шелли, с Кольриджем, дружил с ирландским поэтом Томасом Муром, побывал в Аббатсфорде у Вальтера Скотта, который водил гостя по окрестным холмам и наизусть читал ему шотландские баллады. Ирвинг высоко ценил Диккенса («превыше всех современников»), образ Пиквика считал «Доном Кихотом общественной жизни». Писатели встречались позже, в 1842 г., когда Диккенс посетил США. Ирвинг не простил Диккенсу его «Американских заметок», как человеку, «оскорбившему законы гостеприимства», и больше с Диккенсом никогда не видался, хотя в Англии бывал. Однако как писателя продолжал Диккенса высоко ценить.

Проведя в Европе 17 лет, Ирвинг возвратился в США в 1832 г. В этом же году вместе с другом юности Джеймсом Полдингом он предпринял поездку на юг и запад США, описав ее в книге «Путешествие в прерию» (1833). Друзья проплыли по Гудзону, увидели Каат-



скильские горы, затем проехали по Эри-каналу; из крепости Форт Гибсон, верхом на лошадях, отправились в глубь прерий. Проведя месяц в седле, они на пароходе пересекли Огайо, вниз по реке Миссисипи спустились к Новому Орлеану, затем в дилижансе пересекли штаты Алабаму, Джорджию, Северную и Южную Каролину. Путешествие было захватывающе интересным.

Проводниками по горам, лесным дебрям, рекам и озерам были индейцы, которые поразили Ирвинга своими рассказами — поэтичными, авантурными, окрашенными иронией и сатирой. Всматриваясь и изучая характеры реальных индейцев, Ирвинг приходит к выводу, что они совсем не похожи на тех, что изображаются в литературе. Они молчаливы лишь с теми, кому не доверяют, а между собой говорливы и смешливы; любят рассказы о битвах и фантастические сказки. Индейцы великолепные мимисты и буффонные актеры и, оставшись наедине, дают «полную свободу критике, сатире, мимике и веселью».

Такое описание индейцев «с натуры» — первое в американской литературе. Ирвинг подкупает читателя спокойной объективностью изображения, а иногда и прорвавшимся негодованием. В книге приводится выразительный эпизод: у поселенца пропала лошадь; поутру молодой индеец, поразивший автора великолепно сложенной фигурой и античным профилем («его нагая грудь могла бы служить образцом для скульптора»), привел лошадь, простодушно объяснив, что она забежала в лагерь индейцев. Вzbешенный поселенец набросился на индейца, как на вора, хотел привязать его к столбу и выпороть. Ирвинг пишет по этому поводу о зверских самосудах на фронтире, когда скваттер бывает «и истцом, и свидетелем, и присяжным, и судьей, и палачом», и заключает: такие расправы «воспламеняют индейцев к мести и ведут к непрерывным войнам».

Писатель был в зените славы, когда по предложению Джона Астора — «мехового короля» написал «Асторию» («Astoria, or Anecdotes of an Enterprise beyond the Rocky Mountains», 1836) о торговле мехами по Тихоокеанскому северо-западному побережью, а вслед за нею «Скалистые горы; или Сцены, происшествия и приключения на Дальнем Западе. По дневнику капитана Б. Л. Э. Боннвиля» («The Adventures of captain Bonneville», 1837).

Джон Астор — немец, приехавший в Америку с семью флейтами и 25 долларами в кармане и наживший спустя несколько десятилетий 20-миллионное состояние на торговле мехами, основал в 1805 г. у устья реки Колумбия город Асторию, сделав его центром меховой торговли. Через Асторию совершались закупки мехов в России и их перепродажа в Китае. Друг детства и юности Ирвинга Генри Бревурт был у Джона Астора торговым агентом, брат писателя Уильям также занимался торговлей мехами. Они охотно снабжали Ирвинга «документами» и воспоминаниями; от Астора также была получена кипа бумаг и писем времен основания Астории; Ирвинг встречался с людьми, которые вместе с Астором основывали город у реки Колумбия. В доме Астора он познакомился с капитаном Боннвилем, возглавлявшим экспедицию в Скалистые горы по усмирению индейцев. Тот рассказал ему множество приключений. Позже Ирвинг встретился с Боннвилем в Вашингтоне в военном департаменте, помещения которого были украшены «трофеями» усмирителей — оружием, боевым снаряжением и одеждой индейцев.

Ирвинг купил у капитана Боннвиля его записки, дневники, карты экспедиции, легшие в основу книги.

Оба произведения Ирвинга вызвали резкое осуждение со стороны американской интеллигенции того времени. Купер называл Ирвинга «паразитом»<sup>1</sup> Астора и человеком без всяких убеждений. «Колумб и Джон Джекоб Астор!» — презрительно восклицал Купер после появления «Астории». И добавлял: «Нашел «великого» человека!»<sup>2</sup>. Действительно, появление этих двух книг не делало чести Ирвингу. Однако его позиция требует пояснения. Изображая северо-запад Америки в ту пору, когда первые торговцы пушниной пришли к индейским племенам, расселенным на территории теперешней Канады, Ирвинг не изменил своего доброжелательного отношения к индейцам. Как и прежде (он это выражал еще на страницах «Салмагунди»), он понимает, что индейцы гибнут под напором пришельцев; он ценит в индейцах благородство их натуры, силу характера; индейские женщины столь стойки, что вызывают уважение и восхище-

---

<sup>1</sup> Древнеримское: прихлебатель.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Brooks V. W. The World of Washington Irving, p. 330.

ние; Ирвингу нравится «поэзия и романтика» индейских легенд об охотниках, рыбаках и звероловах. Но как человек, принадлежавший к тем, кто владеет материком, он считает индейцев исторически обреченными: такова «поступь цивилизации», не в силах одного человека повернуть вспять «колесо истории». «Здравомыслящий» Ирвинг склонен даже высмеять романтику куперовской школы в изображении участи индейцев. В центре его собственного внимания находятся европейцы. Это они терпят невероятные лишения, проявляют невиданную стойкость, мужество, преодолевают соблазны опуститься в быту и образе жизни до уровня «дикарей». Ирвинг видит в их поведении нечто подкупающее, чуть ли не романтическое, забывает при этом о побуждениях, которые ими владели. Ему, действительно, изменил художественный вкус: в «рыцарях наживы» он увидел героев<sup>1</sup>. Но подобная позиция тоже имеет объяснение.

Юность Ирвинга протекала в стране, в которой не было промышленности, развитой торговли; города были небольшие, и их население вело деревенский образ жизни. Горожан с капустными огородами и описывает Ирвинг в своих ранних новеллах. Возвратившийся на родину спустя почти два десятилетия писатель был изумлен промышленным развитием своей страны. Он был горд ее процветанием, это чувство переносил на асторов, поднявшихся снизу вверх, и им руководствовался при создании двух своих неудачных произведений.

Но их нельзя считать случайными в творчестве позднего Ирвинга: они проистекают из политической индифферентности писателя. За два-три года до появления этих книг он писал своему брату Петеру: «Ты прав, говоря, что я держусь вдали от политики. Чем больше я всматриваюсь в политическую жизнь, тем большее отвращение к ней чувствую... Там такой цинизм, вульгарность и грязный обман, перемешанный с грубыми предвыборными трюками, что я не хочу принимать никакого участия в этой войне»<sup>2</sup>. Оградить себя от соприкосновения с грязной политикой, но спокойно принимать результаты

---

<sup>1</sup> Позицию Ирвинга — автора «Астории» Паррингтон называет «философией компромисса» и язвительно добавляет: «В великом деле эксплуатации Ирвинг открыл новую романтику и в спекулятивных прибылях усмотрел промысел божий!»; «Поиски красочного увели его в бесплодную пустыню» («Основные течения...», т. 2, с. 244—247).

<sup>2</sup> In: Wagenknecht Ed. Washington Irving..., p. 105.

этой политики и даже романтизировать деяния коммерсантов-конквистадоров — это позиция эстетская и консервативная. Но поздний Ирвинг именно так себя и вел; недаром буржуазная печать называла его «элегантным» и Королевское литературное общество в Англии присудило ему золотую медаль. Замкнувшись в уединенной усадьбе с ласкающим названием «Солнечная сторона», расположенной на берегу реки Гудзон, Ирвинг погрузился в книги и рукописи.

Последние десятилетия жизни он отдал биографиям, которые приближались к жанру романа. Таков «Оливер Голдсмит» («*Oliver Goldsmith*», 1849), где история пропущалась как бы сквозь невидимый фильтр и приобретала романтико-драматическую тональность. Иногда такие книги получали философскую окраску — «Магомет и его преемники» («*Mahomet and His Successors*», 1849—1850) или являли собой монументальное исследование с патетическим колоритом. Таким было пятитомное сочинение «Жизнь Георга Вашингтона» («*The Life of George Washington*», 1855—1859), над которым Ирвинг работал в течение 34 лет — с 1825 г. до самой смерти. Долгие годы он изучал обширную корреспонденцию президента Вашингтона, бесчисленные архивные документы Государственного департамента, все опубликованные исторические источники, частные коллекции, громадное количество мемуаров. Гордясь недавним революционным прошлым своей страны, Ирвинг вложил душу и огромный труд в свое сочинение, сделал его выражением своего патриотизма. Он представил Вашингтона не только как героя войны за независимость — полководца, государственного деятеля, первого президента США, — но и как «покровителя национальной литературы». Более того, американскую историю, которая у него начинается с деятельности Вашингтона, он охарактеризовал как неисчерпаемый источник вдохновения для самой американской литературы. Следует сказать, что этот прогноз Ирвинга не оправдался: самое значительное, прогрессивное, что когда-либо было сделано в этой сфере, принадлежало молодому Фенимору Куперу — создателю американского исторического романа, к тому времени уже умершему.

Дождавшись издания пятого тома своего последнего труда, который был назван им «памятником великому человеку» и своей «самой интересной книгой», Вашинг-

тон Ирвинг умер спустя несколько месяцев; похоронен он был в тихой «Сонной ложине», поэтически воспетой в одной из его ранних новелл.

Американский романтизм открывается комической летописью, которую автор считал «юношеской дерзостью». Название в европейской манере XVIII в. давало представление о сюжете и стиле произведения. «История Нью-Йорка от сотворения мира до конца голландской династии, содержащая в числе многих удивительных и любопытных материалов неизъяснимые размышления Уолтера Сомневающегося, разрушительные проекты Уильяма Упрямого и рыцарские деяния Питера Твердоголового — трех голландских губернаторов Нового Амстердама; единственно достоверная история всех времён из всех, когда-либо опубликованных, написанная Дитрихом Никербокером» (1809)<sup>2</sup>.

В реальной истории старого Нью-Йорка голландских губернаторов было пять; Ирвинг свел их до трех, задал в каждом такую сверхкомическую концентрацию, что его современники «умирали со смеху», читая книгу. Она была полна добродушных и злых намеков на современность; в одноглазого Уильяма Упрямого читатели легко узнавали президента Джефферсона, а что касалось быта староголландского Нью-Йорка (Нового Амстердама)<sup>3</sup>, то Ирвинг попросту списал его, наблюдая жизнь современных ему голландских поселений начала XIX

Янки — обитатели восточных штатов США (Норвуд в Англии) — с гордостью называли эту территорию «страной устойчивых обычаев». Действительно, в начале XIX в. деревушки вблизи Нью-Йорка были точной копией голландских деревень в Европе. В американской «Голландии» дома были сложены из мелких желтых кирпичиков, вывезенных из Европы; их внешний вид тоже был европейски-голландским: островерхие крыши с коньками

---

<sup>1</sup> Автор назвал свою книгу «юношеской дерзостью» не за ее содержание, а за то, что он располагал минимальными материалами при создании своей героико-комической, но все же исторической хроники. Спустя много лет, в 1843 г., он указывал, что «История Нью-Йорка» основывалась на двухтомном издании 1757 г. «History of New York from the First Discovery to the Year 1732» и на E. Hazard «Historical Collections Consisting of State Papers, Other Authentic Documents», Philadelphia, 1794.

<sup>2</sup> «История Нью-Йорка» состоит из семи книг: в 1-й книге 5 глав, во 2-й — 7, в 3-й — 8, в 4-й — 7, в 5-й — 7, в 6-й — 8, в 7-й

<sup>3</sup> Новым Амстердамом назывался Нью-Йорк до 1664 г.

люгерками. По праздникам в тавернах потешники рывали забавные сцены комического содержания. вечерам обитатели деревушек проводили время у по-ов домов, попыхивая трубками и неторопливо беседуя. амом Нью-Йорке голландских домиков было так мно-что город выглядел большой деревней.

Однако в Нью-Йорке были и купцы, ведущие торгов-с европейской Голландией: их дома были обставлены рой дубовой мебелью, вывезенной из Европы, стены-ов увешаны картинами голландских живописцев, а-и владельцы домов изъяснялись на языке «Нового-стердама» и в церкви, и дома, и на рынке<sup>1</sup>.

В Нью-Йорке времен юности Ирвинга староевропей-е причудливым и комическим образом сочеталось с-оамериканскими чертами этого крупного торгового-тра. Достаточно сказать, что город разговаривал на-языках.

«Отели и пансионаты были забиты торговцами и пу-ественниками всех национальностей,— пишет Ван-с Брукс в своей книге «Мир Вашингтона Ирвинга».—-обеденными столами встречались старорежимный-инцуз, добывавший себе пропитание преподаванием-цев, английский коллекционер, ирландские фермеры,-итаторы из Северной Каролины, фронтисмены из-тукки, немцы, шведы. По улицам бродили китайцы.-ингузы держали рестораны и перчаточные магазин-; рдый корабль доставлял иностранцев, искателей фор-ы»<sup>2</sup>.

Таким и вошел Нью-Йорк с его обитателями и их-ом в книгу Ирвинга.

Во вступлении, которое называется «Суждение авто- , рассказывается о незнакомце, который появился в-гумбийском отеле на Мелберри-стрит, где в то время,-ью 1808 г., жил автор. Своего героя он представляет-: «Это был маленький, приятный с виду старый-нтльмен, в черном порыжевшем сюртуке, вельветоно-панталонах оливкового цвета и крошечной треуголь-шляпе. Его редкие седые волосы были собраны сзади-сничку, борода его отрастала по меньшей мере сорок-ьм часов. Единственной примечательной вещью в-костюме была пара прекрасных квадратных серебра-

<sup>1</sup> См.: Brooks V. W. The World of Washington Irving, p. 25.

<sup>2</sup> Там же.

ных пряжек на башмаках; весь его багаж состоял из двух седельных сумок, которые он нес подмышкой»<sup>1</sup>.

Оригинальная, запоминающаяся фигура милого старого Дитриха Никербокера, быстро ставшего всеобщим любимцем, вводит читателя в особый мир — полуреальный, полужанровый, нарочито комически деформированный, как и все, что связано с «таинственным незнакомцем». Автор заканчивает вступление сообщением, что «старый джентльмен» исчез через два месяца, оставив «сокровище», о котором он упоминал в разговоре с женою автора, — «великолепную и достовернейшую «Историю Нью-Йорка» (an excellent and faithful History of New York).

Это и есть «суждение автора» о своей книге, которая и позже казалась ему «безупречной». У читателя она имела огромный успех и объективно явилась первым оригинальным художественным произведением национальной американской литературы.

Несомненно, это отнюдь не исключало наличия европейских учителей у Ирвинга.

Гигантизм пропорций в «Истории Нью-Йорка» ведет свое происхождение от Рабле. По-раблезиански весела, жизнерадостна манера повествования и весь «плотски тучный» антураж в книге.

О том, как голландцы пьют, едят, курят (один из губернаторов даже испарился в дыме от собственной трубки) рассказано в столь шаржированном духе, что невольно вспоминается аппетит великанов Рабле. А флегматичный темперамент голландцев и проявление их «страстей» напоминают стерновского героя романа «Тристрам Шенди» дядюшку Тоби. Но в книге нет горечи и желчности Свифта, нет и прихотливого смешения иронического и сентиментального, столь характерного для Стерна. «Летописец» Нью-Йорка Никербокер рассказывает о героико-комических воинских доблестях губернаторов, об образе их правления, о событиях и взаимоотношениях горожан и, комментируя, пересыпает свои повествования уймой отступлений, сравнений, в которых чувствуются и Стерн, и Сервантес, рядом уживаются библейская образность и раблезианская вольность, возникают ситуации и приключения в духе Фильдинга, порою слышатся отзвуки Шекспира и Бен-Джонсона, пародируется Гомер, ци-

---

<sup>1</sup> The Complete Works of Washington Irving. P., 1834, p. 105.

тируясь Гесиод. Младший современник Ирвинга (и его почитатель) Генри Лонгфелло иронически говорил, что ни один американский писатель не может взобраться на Парнас, не потревожив костей предков.

И тем не менее, в этой озорной мешанине есть своя логика и система. Смешной старый Никербокер — тонкий и злой пародист. Рассказывая историю штатов Новой Англии, он дерзко пародирует старые государственные установления, приправляя историю выдумкой; современные же конфликты выдает за исторические. А в результате прошлое Нового Света предстает в книге как грабеж, истребление коренного населения страны, как проявление ханжества, тупоумной наглости и расистского самодовольства пришельцев из-за океана.

А так как прошлое представлено автором в качестве зеркала настоящего и уничижительные выводы звучат двусмысленно, то не остается сомнения в том, что автор адресует их современности; именно ради этого он и создает свою комическую «историческую» хронику.

Вот образец литературной манеры Ирвинга. Никербокер рассуждает:

«Индейцы день ото дня удивительно совершенствуются... Они научились пить ром, торговать. Обучились обманывать, лгать, сквернословить, играть в азартные игры, драться, хватать друг друга за горло, короче говоря, превзошли во всех достижениях оригинал, запечатленный в их старших христианских братьях»<sup>1</sup>.

О чем здесь речь — о прошлом или настоящем? В чей адрес летят сатирические стрелы — в адрес индейцев или пришельцев? Тон Никербокера почти добродушный, а сколько в нем сатирического яда!

Самодовольная наглость, тупоумие, жестокость захватчиков-расистов превосходно пародируется всем стилем и «смыслом» рассуждений Никербокера. Собственно, под этим «знаком» проходит вся ирвинговская комическая эпопея. Ирвинг вызвал к жизни романтику колониальной Америки и заставил своего «летописца» вести повествование о «милых сердцу американца» «деяниях предков». Но при этом было вывернуто наизнанку все, к чему прикоснулась рука автора: героическое получило пародийную окраску.

---

<sup>1</sup> The Complete Works of Washington Irving, p. 119.



Издеваясь над усилиями соотечественников придать американскому прошлому величавость, Ирвинг ведет философские рассуждения о происхождении человечества «в связи с историей Нью-Йорка». В одной плоскости стоят: космография, создание миров, Ноев ковчег, открытие Америки, первые голландские поселения, Новый Амстердам, который «возник из грязи», а превратился в чудо изящества и изысканности и пережил свой «золотой век» в период правления голландских губернаторов, из которых самым прославленным был Питер Стюивезент по прозвищу Твердоголовый<sup>1</sup>.

«Замечательные деяния Питера Твердоголового» занимают главное место в «Истории Нью-Йорка». В них описываются военные «подвиги» голландцев — итурм шведской крепости, форта Христины. Пародируя «Илиаду» Гомера, Ирвинг дает перечень «блистательных» имен бойцов — ван Виков, ван Диков, Тэй Эйков, ван Винклей, ван Хорнов, ван Хопперов, ван Клопперов — и так на полстраницы. Войны были

...До краев полны  
и гневом, и капустой<sup>2</sup>.

Запалив трубки и сунув их в рот, соратники Питера выпустили яростные клубы дыма и под их прикрытием браво пошли на приступ. Описание батальи полно иронических намеков на историю возникновения богатств известных в США голландских фамилий, на общественное поведение их родоначальников: читатели Ирвинга легко расшифровывали эти сатирические иносказания. В батальи, например, отсутствовали вояки-садовники: они были заняты опустошением арбузных грядок соседей. А ван Гролли, стремясь в бой, из-за своих длинных носов не смогли пробраться через узкий проход между двумя холмами. А ван Бэншотенье не в силах были перевести дух после плотного обеда.

«Бой» изображен Ирвингом как потасовка — удары, толчки, пинки, тумачи, царапины, «фонари» под глазами, расквашенные носы; смешались голландец и швед, и все «боролись, пыхтели, разили». И победили бы голландцы, если бы коварные шведы не обрушили град ударов на

<sup>1</sup> Питер Стюивезент (Твердоголовый) — последний губернатор голландской колонии в Северной Америке — сдал колонию англичанам в 1664 г.

<sup>2</sup> The Complete Works of Washington Irving, p. 197.

их курительные трубки. Ошарашенные «гибелью трубок», дородные воины дрогнули и побежали, подобно стаду слонов, топча ряды своей же армии.

Грозный рык Питера Твердоголового не остановил голландское воинство. И тогда Питер вступил в ратоборство с предводителем шведов Ризингом (как Аякс с Гектором, как Орланд с Радомонтом) и, желая рассечь противника одним ударом, наткнулся на меч Ризинга и лишь срезал флягу с вином у шведа, да отсек карман камзола, набитый хлебом и сыром.

Рассвирепевший Ризинг обрушил мощный удар на голову Питера, но хрупкий клинок раскололся о череп Твердоголового, «брызнув тысячами искр подобно ореолу славы, осенившему его лик». Питер стукнул Ризинга увесистой глиняной флягой с крепкой голландской водкой, и этот удар «решил исход сражения». Форт Христина, «словно вторая Троя», пал. Так закончилась «ужасная битва, запечатленная в поэзии и прозе» и представленная в седьмой главе 6-й книги «Истории Нью-Йорка» Вашингтона Ирвинга.

Современные литературоведы США не любят вспоминать о том, что Ирвинг был критиком буржуазного правопорядка. Естественно, для них удобнее и проще представить его непротивленцем и не забыть о том, что он — автор «Астории». Советские литературоведы, не преувеличивая «левизну» Вашингтона Ирвинга, считают, тем не менее, его антибуржуазным писателем, в арсенале художественных средств которого главной была ирония. Ирвинг иронизирует над прошлым и настоящим, хотя и оставляет при этом еще обширную сферу для его поэтизации.

Тучных голландских губернаторов в «Истории Нью-Йорка» он сравнивает с современными ему нью-йоркскими «отцами города», политическая жизнь Нового Амстердама на каждом шагу рождает аналогии с современностью. Питер Твердоголовый — наиболее завершенный сатирический образ. Современный читатель Ирвинга невольно ассоциирует «твердоголовых» с их теперешними политическими правнуками: ку-клукс-клановцами, берчристами; иронические образы полутора столетней давности кажутся злободневными. В конце своей хроники Ирвинг пишет:

«Я слишком высоко ценю интеллект моих сограждан, чтобы осмелиться предлагать им нормы поведения или

давать им добрые советы, рискуя потерять их расположение. Я не из тех циников, которые презирают мир, потому что он презирает их — наоборот, хотя он невысокого мнения обо мне, я отношусь к нему с величайшим добродушием (the most perfect good nature) и лишь сожалею, что он не старается заслужить ту безграничную любовь, которую я питаю к нему. И, однако, если в моем историческом произведении — скудный плод долгого и упорного труда — я не смог удовлетворить утонченным вкусом времени, я буду лишь огорчен неудачей, потому что исправить написанное в этом сезоне у меня нет никакой надежды»<sup>1</sup>.

Сквозь обязательную вежливость светского человека у Ирвинга пробивается горячее, искреннее чувство любви к людям своей родины, к своей стране.

Как и все романтики, он питал пламенную веру в силу художественного слова, в возможность исправления человечества обращением к разуму, чувству, воображению.

Создавая свой первый и прославленный рассказ «Рип ван Винкль», Ирвинг стремился, по его собственному признанию, к тому, чтобы придать национальной литературе романтический колорит, который в ней еще не утвердился. Каатскильские горы — отроги Аппалачей. Их величавый сказочный абрис — первое, что вводит читателя в атмосферу сугубо американской и в то же время волшебной сказки. В горах водятся гномы — существа традиционные для европейского романтизма, но у ироничного американца они предстают в локальном колорите — на них камзолы с галунами, широкий пояс и кортик, треуголка с перьями, красные чулки и башмаки с пряжками; они точно сошли со старинной фламандской картины, вывезенной из Голландии в Новый Свет первыми переселенцами. Вместо волшебного напитка гномы, как заправские скваттеры, осушают бочонок голландской водки, с азартом играют в кегли, оставаясь при этом существами фантастического мира. Ирвинг — первый американский романтик — начинает свое творчество с введения в него и одновременно порождения атрибутов европейского романтизма. Это становится характерной чертой его новеллистики.

<sup>1</sup> The Complete Works of Washington Irving, p. 223.

Читателю кажется, будто Ирвинг точен в описании места действия, но недаром его младший современник Германн Мелвилл восклицал: «Рип, а где жил Рип ван Винкль?!».

Сочетание фантастического начала с реалистическим, мягкие переходы повседневного в волшебное — неременная черта романтической манеры Ирвинга-новеллиста. Мотив волшебного сна, использованный в рассказе «Рип ван Винкль», очень старый. Он известен еще в античной литературе<sup>1</sup>, широко популярен в немецких народных сказаниях<sup>2</sup>, Фридрихе Барбароссе<sup>3</sup>, встречается в кельтском эпосе<sup>3</sup>, в рыцарских романах, в народных сказках Индии, Греции и других стран. Почти всегда он имеет трагическую окраску: пробуждаясь, человек попадает к своим далеким потомкам и гибнет непонятый и одинокий. У Ирвинга в его рассказе нет и тени драматизма. Повествование ведется в мягко-иронических и нарочито «приземленных» тонах. Рип — «простой, добродушный», «покорный забитый супруг» — является перед читателем бредущим по деревенской улице, окруженный ватагой влюбленных в него мальчишек. Ленивый, беспечный, занятый с приятелями в кабачке пересудами политических событий полугодовой давности, он знает лишь одну страсть — бродить в горах с ружьем за плечами. Какой эффект получает автор, погрузив такого героя в волшебный сон на двадцать лет? Комический. Рип видит, проснувшись, как изменилась природа: малый ручей превратился в бурный поток, разросся и стал непроходимым лес; изменился облик деревни, изменились люди («вместо былой невозмутимости и сонного спокойствия во всем проступала деловитость, напористость и суетливость»). Не изменился лишь сам Рип, ему и волшебный сон нипочем, — все такой же ленивец, любитель побол-

<sup>1</sup> Сюжет таков: спасаясь от полуденного зноя, пастух Епименидес заснул в пещере и проспал 57 лет.

<sup>2</sup> Они повествуют о том, что Фридрих Барбаросса заснул в горе Кифгайзере, проснется он лишь тогда, когда народ будет нуждаться в нем («Зимняя сказка» Гейне). В немецких сказаниях есть интересный вариант, рассказывающий о двух влюбленных, которые отправляются в горы к спящему в Кифгайзере Барбароссе попросить взаимную посуду для свадебного пира. Возвратившись, они обнаруживают, что отсутствовали 200 лет.

<sup>3</sup> Мотив волшебного течения времени в границах жизни одного человека встречается в ирландских сагах. Там же рассказывается о путешествиях в страну фей («Плавание Брана»), где путешественники пробыли 300 лет.

тать и посудачить. Чтобы подчеркнуть юмористическую неизменность его никчемной натуры, автор дает в лице сына Рипа точную копию отца — ленивца и оборванца. Может отгреметь война за независимость, быть свергнутым иго английской тирании, укрепиться новый политический строй, бывшая колония может превратиться в республику, — лишь беспутный ленивец остается все тем же. Юный Рип, как и его старый отец, «занимается всем, чем угодно, только не собственным делом».

И все же читатель чувствует, что не Рип ван Винкль — объект авторской иронии. Он скорее щит, которым Ирвинг заслоняется от напора «деловитых», «суетливых» и жадных сограждан. Недаром он утверждал в кругу друзей, что жадность заразительна, как холера, и издевался над всеобщим американским безумием — желанием внезапно разбогатеть. «Иметь деньги для меня значит чувствовать себя преступником», — говорил он.

Антибуржуазность раннего Ирвинга-романтика сказывалась в том, что он создавал в своих произведениях особый мир, непохожий на окружающую его действительность. Вот как пишет Лонгфелло о первом сборнике новелл Ирвинга — о «The Sketch Book»:

«Я был еще школьником, когда книга была опубликована и прочтена многими со все возрастающим по мере чтения удивлением и удовольствием; мы были очарованы милым юмором, чуть грустноватой тонкой нежной атмосферой повествования; даже серо-коричневая обложка, мягкие очертания заголовков и прекрасный четкий шрифт этого издания казался выразительным символом стиля автора»<sup>1</sup>.

В «Легенде о Сонной долине» Ирвинг рисует безмятежный мирный уголок между высоких холмов; по дну долины скользит ручеек, «баюкающий и навевающий дрему». Ирвинг — превосходный пейзажист, сюжеты его рассказов всегда органически слиты с окружающим ландшафтом. Могучие воды Гудзона, цепи красивейших холмов, горизонт, горящий багрянцем, свинцовые и пурпурные тона скал и утесов высокого берега и маленькое суденышко на неподвижной воде — составная часть кар-

---

<sup>1</sup> Irvingiana. A Memorial of Washington Irving. N. Y., 1860, p. XXXVI.

тины сельского голландского праздника, где горы яств представляют соблазнительное зрелище. Описание дома ван Тасселей — целый панегирик домовитости, уюту, изобилию и деревенскому трудолюбию. Тон Ирвинга — смесь восхищения «патриархальной стариной» и мягкой иронии. Обитатели Сонной долины — потомки первых голландских поселенцев; их головы набиты чертовщиной, вывезенной из Европы и разросшейся за счет индейских сказок и преданий. Это фон для развития сюжета рассказа; последующие события как бы вырастают из этого «фона». Легенда о Всаднике без головы одна из суеверных историй этого края. Проделка Брома Бонса над соперником в любви, школьным учителем Икабодом Крейном, родила новую легенду: ужасный Всадник якобы швыряет в Крейна свою голову; таинственно исчезнувший учитель унесен призраком; его дух поселился в школьном здании. Вложив в уста деревенских кумушек новую «легенду» и не забыв сообщить читателю, что на месте поединка Крейна со Всадником наутро нашли разбитую тыкву, Ирвинг тем самым придает новелле законченно кольцевое построение: начал рассказ рассуждением о том, что Сонная долина на любого человека навеивает грезы — окончил созданием иронической легенды-пародии.

Но не только над суеверием сограждан смеется здесь Ирвинг. Легенды, поверья, фантастические «истории» таили для него и поэтическое очарование: ими он охотно украшал свои рассказы, хотя заставлял духов и привидения играть в них комические роли.

Образу Икабода Крейна автор уделяет особое внимание. Сначала кажется, что эта гротескная фигура необходима для усиления иронии при создании легенды-пародии: учитель не только верит любому устному рассказу о потусторонних силах, он еще и начитан в «Истории колдовства» и прочих «ученых» книгах. Но дальше становится очевидным, что автор неспроста наделил Крейна отталкивающими чертами. В нем все карикатурно преувеличено: нескладная тощая фигура (автор сравнивает его с пугалом, сбежавшим с кукурузного поля), гнусавая манера петь псалмы, жадность вечно голодного приживала. Не случайно Ирвинг изгоняет его из своего рая — из идиллической Сонной долины. Метафорическая фраза «Чтоб его черт побрал!» в сюжете рассказа получает как бы материальное воплощение:

обитатели Сонной лощины уверены, что Крейн — находка для дьявола.

Та же самая метафора и в точно таком же трагикомическом воплощении появляется в новелле «Дьявол и Том Уокер» (из цикла «Рассказы путешественника»). Это американская фаустиана, только с пародийной окраской. Как и всегда у Ирвинга фантастика и повседневное сплетаются, свободно и непосредственно входя одно в другое. В то, что фантастическое — часть реального, твердо верят американцы той поры. Тоший и жадный Том Уокер, такой же алчный, как Икабод Крейн, несколько раз встречается и долго торгуется с дьяволом прежде чем заключить с ним договор. Для суеверного Тома черт такая же реальность, как и очередная потасовка со сварливой и скупой женой из-за куриного яйца. Американский Фауст — тоже вполне реальный образ скряги-ростовщика из Бостона. Том Уокер разоряет своих должников, играет на бирже, наживается на спекулятивной лихорадке, предъявляет закладные ко взысканию и ханжески усердно читает библию, посещает церковь. Религия — ширма для ростовщических дел. Это беспощадно раскрыл Ирвинг, указав на ханжество, как на типичнейшую черту американского бизнесменства<sup>1</sup>.

Черт уносит Тома Уокера с соблюдением всех традиций своего адского ремесла: в грозу и бурю, на вороном коне, навстречу молниям. В эту колдовскую картину врываются иронические детали лукавого автора: надменного ростовщика черт непочтительно перекинул поперек седла, белый ночной колпак Тома болтается из стороны в сторону, ветер треплет его утренний халат. А в сундуках ростовщика вместо векселей, закладных и золота нашли лишь пепел, щепки и стружки.

Тема стяжательства и неумной жадности обогащения многократно возникает в новеллах Ирвинга и каждый раз подается в иронической и сатирической интерпретации. В стране деловитости и суеверий даже призрак предка оказывается практичным и дальновидным («Дольф Хейлигер»), одна мысль о богатстве может поднять умирающего со смертного ложа («Вольферт Веббер, или Золотые сны»). В рассказах Ирвинга мерт-

---

<sup>1</sup> Доставшись по наследству писателям-реалистам, эта тема возникает в одном из лучших сатирических рассказов Марка Твена — «Письмо ангела-хранителя».

вещи и духи стерегут бесчисленные клады, не желая их отдать в руки живых; старый морской пират и после смерти не расстается с награбленным и верхом на своем сундуке несется в бурном потоке сквозь вполне реальные «Ворота Дьявола», что в шести милях от Манхэттена.

Нужно представить одержимость тогдашнего американского читателя, приходившего в восторг от «готических», «черных» европейских романов, местом действия которых были средневековые замки, руины, кладбища, где являлись выходцы из могил, чтобы понять и оценить иронию Ирвинга в «Женихе-призраке», в «Необыкновенных рассказах нервного джентльмена» и других новеллах.

Историки литературы иногда указывают, что новелла «Жених-призрак» является пародией на «Ленору» Бюргера. Но хотя Ирвинг и перенес действие в средневековую Германию и наделил действующих лиц титулами графов и баронов, вся трагикомическая ситуация в новелле сродни любой американской юмореске народного происхождения, описывающей излюбленную в США «practical joke» (проделку). Юный рыцарь Штаркен-фауст, умчавший невесту в могилу на вороном коне (обязательно — на вороном!), напоминает разбитного янки; невеста-плутовка — дочку фермера из-под Олбени; барон, отец невесты, оглашающий воздух lamentациями: «зятчем окажется леший, а внучатами — целая куча лешенят», — комический «отец» из народного американского юмора. Вся новелла — тонкая издевка над суевериями соотечественников Ирвинга.

Европейская «механика ужасного» у Ирвинга сохранена: привидения ютятся в старых домах, зловеще завывает буря, таинственно звучат шаги, сдвигаются стены, оживают портреты, духи появляются ровно в полночь и глухо стонут. Но все это имеет иронический подтекст, а иногда и пародийный. Так, призрак «дамы в белом» заламывает руки, как актриса в мелодраме, заколдованное привидение отогревается у камина, оживший портрет оказывается ночным грабителем, заколдованная мебель не просто передвигается, а пускается в бешеный пляс. Интересен рассказ «Полный джентльмен». Автор предпосылает ему «грозное» двустишие из «Гамлета» Шекспира:

Пускай меня виденье уничтожит,  
Но я, клянусь, его остановлю.



Ирвинг пародирует «таинственное». Достигается это с помощью «нагнетания» интереса к невидимому, но требовательному джентльмену, который поднимает на ноги всю гостиницу и возбуждает в уме умирающего от скуки рассказчика десятки предположений: кто он? Рассказ не только пародия на романтическую манеру, но и пародия на процесс создания историй такого рода; Ирвинг вышучивает «рецептуру» «кухни» романтиков. Он создает и отвергает одну курьезную версию за другой. Венчает всю эту пародийную структуру внезапный и нарочито «приземленный» финал. Поутру с шумом и грохотом полный джентльмен покидает гостиницу. Проснувшийся рассказчик подбегает к окну и видит лишь торс человека, влезającego в дверцы кареты. «Тайна» полного джентльмена осталась навсегда неразгаданной.

Суть юмора этого анекдотического рассказа заключена в рассчитанной псевдо-значительности при нарочитой ординарности события, в мелкотравчатости сюжета и стремлении рассказчика придать ему таинственный и «глубокий» смысл.

Самому Ирвингу «Полный джентльмен» так нравился, что он перенес этот сюжет из «Брейсбриджхолла» в «Рассказы путешественника» и им открыл свой третий сборник новелл. В интригующем вступлении под названием «Великий незнакомец» Ирвинг рассказывает, что «автор Уэверли» (Вальтер Скотт) намекнул в печати, что узнал себя в полном джентльмене и что он, Ирвинг, засыпан с тех пор письмами читателей, которые жаждут узнать о полном джентльмене. Автор оставляет «покров тайны» над... «картиной», а вступление к сборнику рассказов превращает, таким образом, в веселый иронический зачин к озорным и дерзким новеллам.

Алогичная, нелепая ситуация, комическая гипербола, доведенная до абсурда, неожиданные, смелые сравнения, лукавое, юмористическое построение фразы («Это были старинные башенные часы, от которых призраки обыкновенно бывают без ума»), — все это доставляет читателю ни с чем несравнимое удовольствие, вызывает улыбку или бурный хохот.

Привидения у Ирвинга появляются целыми... полками, часы в полночь бьют 13 раз вместо двенадцати и тем сбивают с толку привидение; путешественник, которому явилась «белая дама», не оказывает гостье никакого внимания, а преспокойно поворачивается к ней спиной и

засыпает до утра беспробудным сном; обительница старинного заброшенного поместья, набитого до отказа духами и привидениями, прячет по вечерам (на всякий случай) столовое серебро и шкатулку с драгоценностями, охраняя свое добро от потусторонних сил. Ирвинг хохочет и заставляет хохотать читателя. Даже пейзаж у него ироничен — течение прилива «мечется и беснуется, как забулдыга, жаждущий выпить». Но вот вода поднялась до наивысшего уровня и море около Манхэттена делается спокойным — «на время засыпает сладко и безмятежно, как олдермен после обеда»<sup>1</sup>. Страшная стремнина, где разбиваются суда, попавшие в водоворот, названа «Курица и цыплята»; эта жутковатая ирония заставляет вспомнить, что трагикомизм всегда был характерной чертой и народного американского юмора, и юмора в литературе.

Однако «Рассказы путешественника» — это не только пародия на романтическую «таинственность» и борьба с «готическим» англо-французским романом XVIII в., заполонившим США, не только стремление Ирвинга высмеять суеверия и предрассудки своих соотечественников, — это и нечто позитивное, что автор желает утвердить, во что он сам верит.

Ирвинг ратует за прекрасное. Оно разлито в атмосфере сердечности, доброты, дружелюбия; оно — в ярких красках природы, в живописной пестроте окружающего мира, во множестве жизненных впечатлений, в музыке, в песне, в естественном ритме танца — во всем.

Таково эстетическое credo Ирвинга. Оно как бы подержано различной тональностью «Рассказов путешественника» — то веселое озорство, то нарочитая пародийность, то драматизм, то возвышенный лиризм с трагической окраской. Последнее — в «Истории молодого и т а л ь я н ц а», рассказе, выдержанном в классической манере концентрированно сентиментального романтизма. Здесь — гиперболические чувства, эксцентричность поведения героя, его «обостренная чувствительность», исключительные обстоятельства жизни, безумная всепоглощающая любовь, роковое преступление и неугасимые муки совести. Они персонифицированы в портрете убитого, нарисованном убийцей. Ирвинг представляет героя в типично романтическом облике: высокий, стройный мо-

---

<sup>1</sup> Ирвинг В. Новеллы. М.—Л., 1947, с. 272—273.

лодой человек с красивым тонким изможденным лицом, с бледным челом и «копной черных блестящих вьющихся волос». Его взгляд «полон огня, дик и изменчив». Его вкусы оригинальны — молодого итальянца влечет к фантастическим и мрачным картинам Сальватора Розы. Необычна и судьба героя: богатый по рождению, он — бедняк по положению, отвергнутый собственным отцом. Неуправляемые эмоции приводят его к преступлению: пылая нежной страстью к единственно любимой женщине, он оставляет ее беззащитной на долгие годы, а потом убивает ее мужа. Но, обрисовав своего героя как одинокое, больное, изнемогающее от душевных страданий существо с «печатью Каина» на челе, ищущее искупления вины ценой собственной жизни, и доведя, таким образом, до наивысшей точки драматическую напряженность, Ирвинг не может отказать себе (и читателю) в удовольствии дать своей новелле ироническую концовку. Баронет, хозяин замка, рассказав своим гостям «историю молодого итальянца», возбудил в них любопытство и острое желание видеть дьявольский портрет, который якобы находится здесь, в картинной галерее. Но показывает он гостям совсем другую картину и наслаждается их разноречивыми суждениями о таинственной картине, которую они никогда не видели.

Рассказ этот весьма типичен для Ирвинга. Он сам наслаждается трагической и романтической судьбой молодого итальянца. И в то же время старается удержать себя на невидимой узде, не дать возможности ни себе, ни читателю поверить до конца в реальность рассказанного.

Автор не верит ни в какие «дьявольские» портреты, как и вообще не верит в потустороннее и «страшное». Он — наследник просветительских идей, поклонник Разума. Но его влечет прекрасный мир вымысла. Насладив читателя авантюрами, занимательными ситуациями, юмором, тонкими наблюдениями, ироническими иносказаниями и политическими намеками, Ирвинг раскрывает «таинственное» как нечто естественное. И вместе с тем такое, без чего жизнь была бы ущербной.

Вот эта «игра мысли, чувства, языка» (определение Вэшингтона Ирвинга) и составляет главную прелесть его новелл.

«Альгамбра» (1832) — типично романтическое произведение.

В дни путешествия чудо древней мавританской архитектуры — дворец Альгамбра поразил воображение писателя. Аромат, тишина, величие и красота дворца, розы, что вились по террасам и укрывали узорчатые кованые ворота, — все это входило в душу Ирвинга и воплотилось позже в прелестных сказках, созданных здесь, в этом поэтическом месте.

Во дворце жили бродячие цыгане, увечные солдаты, бездомные старики и старухи; в разрушающихся башнях гнездились совы и летучие мыши (они тоже станут «действующими лицами» ирвинговских новелл). Теперешние обитатели Альгамбры знали множество легенд и сказаний времен Гарун аль Рашида, житий святых, повестей о приключениях путешественников и разбойников, рассказов о владельцах Альгамбры, о скрытых маврами кладках и духах, охраняющих эти кладки, об узниках в башнях и подземельях дворца, о талисманах, заклинаниях и волшебных чарах, о чудовищах и драконах.

Легенды имели арабскую и готическую окраску, чаще всего были импровизациями, иногда стихотворными. Ирвинг, с разрешения губернатора поселившийся в «королевских апартаментах», где с балконов были видны горы Гренады и стада в горах, грезил о былом величии Альгамбры и чувствовал себя в атмосфере сказок Шехеразады. Именно этот «воздух» он и стремился передать в своей книге.

✓ В предисловии он на восточный манер называет свои новеллы «арабесками», затем «зарисовками, взятыми из жизни, рассказами, основанными на народных преданиях» (on popular traditions).

Книга открывается главой «Путешествие», в которой рассказывается о том, как автор весной 1829 г. прибыл в Испанию и в компании с русским послом в Мадриде совершил путешествие верхом на лошадях «от Севильи до Гренады». Описание Альгамбры и вставные новеллы — «истории», услышанные здесь, — составляют остов книги.

В одной из глав описаны апартаменты, где жил автор. Ирвинг придает своему повествованию тон волшебной сказки. Это как будто и его собственные впечатления, и в то же время — плод воображения, сочетание легенды с реальностью, и это придает рассказу неповторимое очарование. Такова и следующая глава — «Альгамбра при луне».

Ирвинг признавался, что он всегда «экспериментировал в литературе», т. е. всегда искал новых форм. Чтобы оживили древние сказания, писатель представляет реальные фигуры рассказчиков в главе «Обитатели Альгамбры». Ленивые и горделивые оборванцы очень живописны. Один из них буквально потрясает Ирвинга, представившись таким образом: «Я — сын Альгамбры!». Автор услышал от «сыновей» древнего дворца уйму легенд, лучшие из которых вошли в его сборник. Это «Арабский астролог» («The Arabian Astrologer»), «Три прекрасные принцессы» («The Three Beautiful Princesses»), «Легенда о принце Ахмде аль Камель» («Legend of Prince Ahmed Al Camel; or The Pilgrim of Love»), «Легенда о наследстве мавра» («The Legend of the Moor's Legacy») и «Легенда о Розе Альгамбры» («The Legend of the Rose of the Alhambra»).

Однажды в разговоре с полковником Эспинволем Ирвинг определил свою литературную манеру так: «Я обрабатываю старые сказы, приукрашиваю настолько, сколько хватает моего воображения, и приспособливаю их к современному романтическому вкусу. Получается что-то лежащее между историей и романтикой»<sup>1</sup>.

Вот почему в лирико-философской и остроумной «Легенде о принце Ахмде аль Камель» имеются все эффектные атрибуты сказочности: зачарованный конь, магические рыцарские доспехи, ковер-самолет, говорящий голубок и т. д. Это — «украшения».

Смысл же новеллы глубоко гуманный — о жизни, законах естества, о сердце человека, о любви, мужестве и верности. Ирвинг создает высокий этический идеал любящего человека. Его принц Ахмед назвал себя «паломником любви», и он, действительно, совершает рыцарские подвиги, завоевывая свою прекрасную возлюбленную. Автор славит героического юношу, проявившего верность в любви и отвагу на поле битвы. Сказочные герои Ирвинга очень полнокровны, это земные люди. У Ирвинга нет и тени дидактизма, он слишком ироничен, чтобы допустить нравоучительность на страницы своих произведений. И тем не менее — он учит читателя. Учит хорошему, благородному поведению, чистоте душевных побуждений.

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Wagenknecht Ed. Washington Irving..., p. 181.

Сюжет его «Легенды о принце Ахмеде аль Камель» навеян пьесой Кальдерона «Жизнь есть сон». У Ирвинга, как и у Кальдерона, молодой герой взращен в полной изоляции от жизни: заботливый отец охраняет юношу от женских чар и бедствий любви. Принц спрашивает старца-воспитателя: что такое любовь? — «Замкни ум от этого опасного знания! Знай, что любовь — причина половины бедствий несчастного человечества... Заботы и горе, тоскливые дни и бессонные ночи — вот ее спутники»<sup>1</sup>.

А вот другая беседа — с влюбленным голубком; здесь дается иное определение любви: «Это муки для одного, счастье для двоих, вражда и раздоры для троих». Принц узнал любовь, и обе характеристики оправдались.

«Слава Ирвинга известна Вам. Писатель сей в высочайшей степени обладает тем, что англичане называют юмором, — род умственной веселости, в которой отказано его соотечественникам. Достоинство его тем более важно, что он родился посреди такого общества, где царствовали холодность и принужденность»<sup>2</sup>, — писал Джеймс Фенимор Купер одному из своих итальянских адресатов спустя пять лет после того, как вышла третья по счету книга новелл Ирвинга.

Именно потому, что Ирвинг был первым в той сфере литературы, которую он выбрал, он рано почувствовал за своими плечами эпигонов: «Другие авторы толпятся вокруг той же литературной ветви, — писал он своему другу Генри Бревурту в декабре 1824 г., — и я сейчас часто чувствую локти людей, следующих за мной по пятам, но во всяком случае я намерен, независимо от движения остальных, держаться собственной позиции»<sup>3</sup>.

Ирвинг никогда не сливался с толпой посредственных литераторов. Не только потому, что был талантлив, но еще и потому, что был уверен в правильности своего пути. А путь был нелегким. Даже в конце XIX в. и в начале XX столетия юмористика в США считалась второсортной литературой. И даже не литературой, а газетным чтивом, которому место в «комических полосах» воскресных изданий.

<sup>1</sup> Ирвинг В. Новеллы, с. 405.

<sup>2</sup> «Московский телеграф», 1829, № 16.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Wagenknecht Ed. Washington Irving..., p. 66.

В начале же XIX в. лучший сборник юмористических новелл Ирвинга, писателя, которого современные американские литературоведы любят называть «баловнем судьбы»<sup>1</sup>, был так изруган и принижен, что, несомненно, это оказалось жестоким ударом, выбросившим Ирвинга «из седла». Будучи по натуре человеком «не ретивого характера» (по его собственному признанию), Ирвинг не принял боя, фактически сложил оружие и ушел в более мирную сферу создания романтических биографий. И это случилось тогда, когда он ясно и четко представлял характер своей литературной деятельности.

«Я предпочитаю обращаться к чувствам и воображению читателей, чем к их представлениям о справедливости,— писал он.— Мои сочинения поэтому могут предстать в легкомысленном свете в глазах философов и политиков нашей страны, но если они поймут цели той литературы, которую я создаю, то им откроется существо моей работы»<sup>2</sup>.

Ирвинг-юморист воспитывал чувства своего читателя, развивал его воображение и интеллект. В форме «безобидных» волшебных сказок он умел дать критику различных сторон американской действительности.

Так, создавая любовный героический сюжет «Легенды о принце Ахмеде аль Камель», Ирвинг отдал иронию и сатиру двум гротескным персонажам этого произведения — сове и попугаю.

Сову-философа влюбленный принц убеждает стать своим спутником и советником. «Что ты! — воскликнула сова, смерив его недовольным взглядом, — разве я принадлежу к числу птиц, которых можно вовлечь в любовные затеи... я? Все мое время посвящено размышлениям о луне!

— Не обижайся, о достопочтенная сова, — ответил принц, — забудь на время о размышлениях о луне; помоги мне бежать, ты будешь иметь все, чего пожелает совиное сердце.

— Всем этим я и так обладаю, — сказала сова, — несколько мышей удовлетворяют мой скромный стол; ямка в стене достаточно просторна для моих научных занятий; что же еще нужно философу?

<sup>1</sup> «Баловнем литературной судьбы» называет Ирвинга и Паррингтон («Основные течения...», т. 2, с. 243).

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Wagenknecht Ed. Washington Irving..., p. 67.

— Подумай, о высокомудная сова, что пока ты хандришь в своей келье и глазеешь на луну, твои таланты для мира потеряны. В один прекрасный день я стану государем и смогу предоставить тебе важную, почетную должность.

Сова, хотя и была философом и стояла выше всех обыденных житейских желаний, все же не смогла одолеть тщеславия и, в конце концов, согласилась сопровождать принца...»<sup>1</sup>

Сначала, для проверки, ироничный автор поручает сове устройство любовных дел принца, а затем, убедившись, что в этой сфере ею проявлена философская мудрость, отдает ей пост первого министра в государстве нового короля.

Еще большее рвение в устройстве своей карьеры проявляет попугай, работая, главным образом... языком. Попугай — «утонченный господин» пользовался успехом у дам, умел цитировать чужие стихи, распевать песенки, пересказывать чужие остроты, отпускать наглые шуточки — был «что называется, блестящим умом», по характеристике автора.

Ирвинг-новеллист умеет вести повествование как бы в двух «ключах» — то это искренний, душевно-лирический тон, то — дразнящий, иронический, вызывающий пародийные ассоциации.

Вот диалог принца и попугая, выдержанный во втором «ключе»:

«Будем друзьями, дорогой попугай, — перебил принц, — я — наследник престола и в один прекрасный день воссяду на трон. Я вижу, что ты — птица с талантами и хорошо знаешь свет. Помоги мне добиться принципсы, я тебе предоставлю у себя при дворе какую-либо важную должность.

— Премного благодарен, — сказал попугай, — но, если возможно, предоставь мне синектуру, ибо нам, умам посвященным, присуще великое отвращение к труду»<sup>2</sup>.

Читатель видит характерную для сатиры «условность» — достаточно подменить слова «принц», «принцесса», «престол» обыденными американскими словами, и разговор предстанет как самый циничный сговор двух политиканов во время выборов, когда рвущаяся к вла-

---

<sup>1</sup> Ирвинг В. Новеллы, с. 411.

<sup>2</sup> Там же, с. 416.



сти партия вербует себе сторонников, щедро одаряя их обещаниями. Попугай из сказки свое получил: он стал оберцеремониймейстером при дворе.

Что касается автора, то, как видим, чуждаясь политики на словах и питая отвращение к «грязному обману», ей сопутствующему, Ирвинг-художник не мог не выразить своего отношения к окружающему миру. О коррупции, о низком моральном облике политиканов, о торговле государственными должностями он писал еще в своем юношеском альманахе «Салмагунди» и продолжал об этом говорить спустя четверть века.

Будучи уже прославленным новеллистом, Ирвинг так говорил о своей литературной манере:

«Я считаю рассказ просто рамкой, куда я вставляю мои материалы. Это игра мысли, чувства, языка; слегка изменяющиеся характеры, но в то же время выразительно очерченные; хорошо знакомые и точные картины общественной жизни и наполовину скрытая струя юмора, часто пробивающая всю структуру,— вот к чему я стремлюсь и с чем себя поздравляю, когда эти соотношения мне удастся сохранить»<sup>1</sup>.

Однако в этой «игре» писатель всегда знает, что он скажет своему читателю. И это рационалистическое начало в его творчестве роднит американского романтика с просветительской литературой XVIII столетия, делает мир вымыслов в его новеллистике удивительно ясным и четким.

На творческий процесс Ирвинг не набрасывает никакого мистического покрова; в нем нет ничего «непознаваемого», он целиком подвластен писателю-творцу.

«Я предпочитаю форму скетчей и коротких рассказов длинным произведениям,— писал «отец американской новеллистики» в уже упомянутом письме к Генри Бревурту,— потому что я выбираю свою индивидуальную линию письма, не совпадающую с манерами или школой других писателей»<sup>2</sup>.

Новеллистика, которая была лишь рождающимся жанром, требовала кропотливого, упорного и самоотверженного труда от Ирвинга. Ему приходилось заново создавать то, что вскоре станет «законом» новеллистической формы.

<sup>1</sup> Из письма к Генри Бревурту от 11 дек. 1824 г. In: W a g e n k n e c h t Ed. Washington Irving..., p. 65.

<sup>2</sup> Там же.

Обладая хорошим вкусом и безупречным стилем, Ирвинг говорил, что для него слишком дорога его литературная репутация, чтобы он мог подвергать ее риску, издавая книги ради выгоды. И это несмотря на то, что, по словам современников, он был единственным из американских писателей, который содержал себя только литературным трудом. Ирвинг тщательно готовил каждое свое издание, стремился, чтобы даже заголовки были простыми и непретенциозными, чтобы не было эпитетов вроде «elegant»..., «beautiful»..., «fragrant»..., боялся взять в руки свою новую книгу, всегда испытывал желание «переписать все заново».

Ратуя «за малую форму», он прекрасно сознавал, что новелла требует большого умения. А так как и американский роман находился во младенческом состоянии, то жанровые особенности новеллы казались Ирвингу ее преимуществами. В большом произведении — рассуждал Ирвинг — автор может не заботиться о стройности композиции и вести читателя от страницы к странице, памятуя лишь о впечатляющей концовке. В коротком же рассказе каждая страница должна быть высококачественной (every page must have its merit). Автор должен быть неизменно острым; горе ему, если среди хороших окажется и глупая страница; в рассказе, несмотря на его малый объем, должны быть и пафос, и ум, и юмор, и остроумие, и языковые «блестки».

Интересно образное определение процесса создания новеллы, возникшее однажды у Ирвинга в разговоре с Ф. С. Каценсом: себя писатель сравнил с дирижером, композицию произведения — с оркестром.

«Я ввожу сюда скрипку, туда кларнет, потом все подавляющий тромбон, затем зов флейты и, наконец, вступает могучий бас барабана. Так я управляю разными инструментами, то приглушая голос одного, то усиливая звучание другого и снова, и опять прибегая к грохоту барабана»<sup>1</sup>.

Ирвинг прав в оценке характернейших черт своей новеллистической художественной формы: единство, слитность, гармоничность целого при изумительном разнообразии отдельных компонентов дает право сравнивать его новеллу с симфонией.

---

<sup>1</sup> In: Wagenknecht Ed. Washington Irving..., p. 187.

## ДЖЕЙМС ФЕНИМОР КУПЕР

(JAMES FENIMORE COOPER, 1789—1851)

Фенимор Купер — создатель американского романа, придавший этому жанру универсальный характер.

Разнообразие типов романа у Купера поразительно. Среди них есть исторические («Шпион», «Лайонель Линкольн»), морские («Лоцман», «Красный корсар», «Морская волшебница», «Два адмирала», «Морские львы» и др.), правоописательные («Домой», «Дома»), авантюрно-приключенческие (романы о Кожаном Чулке), романы-памфлеты («Моникины»), утопические («Кратер»).

Различная окраска романов приближает их к трем основным родам литературы: они драматичны (подчас трагичны), лиричны (напоминают поэму), монументально эпичны. Романы различны по объему и представлены в виде отдельных книг, в виде трилогии, пенталогии. Купер — создатель эпопеи в американской литературе.

Внутри каждого типа романа он умеет дать множество оттенков и каждому своему произведению придать особый, неповторимый колорит. Так, введя в обиход мировой литературы морской роман, Купер тщательно избегал какой бы то ни было стандартизации своего литературного детища — его «Лоцман» мелодраматично романтичен, «Красный Корсар» — героико-романтичен, «Морская волшебница» представляет собой элегическую сказку, «Два адмирала» — патетическую драму, а «Морские львы» имеют деловито промысловый характер.

Но есть некая общность во всех его произведениях: романы Купера социальные и историчны. Недаром Бальзак — создатель социального романа в Европе — «рычал от восторга», упиваясь творениями своего заокеанского собрата по перу, считал Купера одним из «прекрасных талантов» и называл его «американским историком»<sup>1</sup>. Запечатлевая современный ему мир, Купер создавал художественную историю своего времени и недавнего американского прошлого. В американской литературе до Купера не было писателя, который с такой прямоотой, страстью и беспощадной правдивостью ставил бы в своем

<sup>1</sup> Бальзак об искусстве. М.—Л., 1941, с. 86.

творчестве важнейшие и животрепещущие социальные проблемы.

«Фенимор Купер играл роль барометра своего бурного времени, который чутко реагировал на все штормы», — пишет В. Л. Паррингтон<sup>1</sup>.

При жизни Купера его романами зачитывалась и восхищалась «вся Европа», создавая замечательному романисту славу, которая потом волнами докатывалась до его родины, далеко не всегда воздававшей ему должное.

Восторг европейских читателей был объясним не только несомненным литературным дарованием Фенимора Купера, но и тем, что в его лице Европа знакомилась с первым американским романистом, который дал почувствовать читателю жизнь Америки — страны мало известной, но манящей.

И, конечно же, Купер-романтик представил европейцам поэтический облик Америки, американскую экзотику: таинственный и сказочно прекрасный мир лесных нехоженных троп, незнакомых озер и гигантских водопадов, красочную своеобразную жизнь индейцев, их песни, обряды и сказания, юмор и патетику, лиризм и захватывающие дух приключения.

Положительные герои Купера, совершенные по своей духовной структуре люди, ведомы были по трудному и часто трагическому пути страстями и чувствами высокого накала; их сжигала жажда такого нравственного совершенства, которое им самим казалось недоступным, несмотря на то, что они превосходили окружающих благородством своих деяний и помыслов.

Купер-романтик изображал идеальнейшие, невиданные взаимоотношения людей — такое братство, такую высокую степень человечности, что эта связь была крепче кровного родства, материальных уз, сильнее любви и смерти. Он ввел в мировую литературу образ «благородного краснокожего» и одним из первых среди писателей США выступил против идей расизма, против физического истребления аборигенов страны, — индейцев; он не только протестовал против их уничтожения, но и указал на возможный выход — гуманное к ним отношение. Позже об этом же, как о единственном, по его мнению, разрешении расовой проблемы, Марк Твен напишет лучший свой роман «Приключения Гекльберри Финна».

<sup>1</sup> Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли, т. 2, с. 259.

Один из американских литературоведов расистской закваски Д. Лоуренс в своей книге «Исследование классической американской литературы» со злобной иронией издевается над гуманистическим идеалом Купера, называет его мифом.

«Миф» был адресован не только Соединенным Штатам Америки, стране, истреблявшей многомиллионное индейское население, но и ряду государств Европы, со времен феодализма принимавших участие в кровавой колонизации Нового Света.

Несмотря на погромные выступления модернистских критиков в США, объявляющих творчество Фенимора Купера устаревшим, большинство современных американских литературоведов предпочитают гордиться своим талантливым соотечественником, а не поносить его.

«Даже если бы он не представил ни одного характера, кроме Кожаного Чулка, одно это создание поставило бы творца в первый ряд романистов мира», — пишет У. К. Броунелл в книге «Мастера американской прозы»<sup>1</sup>.

Купер родился в г. Берлингтоне штата Нью-Йорк в семье квакеров, предки которых переселились из Англии в XVII в. Отец его, владелец обширных земель вблизи Нью-Йорка, основал новый поселок, получивший его имя — Куперстаун, раскинувшийся на северном берегу озера Отсего, по течению реки Сасквеганы (место действия будущих романов Купера). И обитатели Куперстауна, и судья Купер стали позже прототипами действующих лиц романа «Пионеры».

Юный Джеймс учился сначала в деревенской школе в Куперстауне, пышно названной «Академией»; затем был послан в г. Олбени в небольшую частную школу, а 13-летним мальчиком попал в Иейльский колледж, где, по его признанию, «бил баклуши», предпочитая учению чтение книг и прогулки по холмам, поросшим лесом, и берегу залива вблизи Нью-Хэвена. Отец, желая дисциплинировать сына, отдал его в матросы на торговое судно «Стирлинг». Решение отца вполне соответствовало склонности сына — Джеймс мечтал о далеких путешествиях и необычных приключениях.

Осенью 1806 г. «Стирлинг» отбыл в Европу. Путешествие было длительным — целых сорок дней, море бурным,

<sup>1</sup> Brownell W. C. American Prose Masters. Cambridge-Massachusetts, 1963, p. 25.

работа матроса трудной. Зато сколько впечатлений для семнадцатилетнего юнга!

Обратный путь домой был тоже тяжким — 52 дня непрекращающейся штормовой погоды выдержал «Стирлинг». И эти дни остались в памяти незабываемыми, превратились позже в неисчерпаемый арсенал впечатлений для автора несравненных морских романов. Через год Джеймс Купер с торгового судна перешел на службу в военный флот, сначала матросом, потом морским офицером; служил на кораблях «Везувий», «Оса»; был послан строить бриг на озере Онтарио. Жизнь фронта во всей ее примитивности и неприхотливости, чудесные пейзажи озера Онтарио — его лесистые берега, песчаные отмели, островки, протоки, вся незабываемая чарующая дикая прелесть была воссоздана писателем через несколько десятилетий в романе «Следопыт».

Получив после смерти отца богатое поместье, Купер оставляет в 1810 г. морскую службу, женится и поселяется с семьей в местечке Скарсдейле. Здесь началась литературная работа Фенимора Купера. Спустя несколько лет появился роман из английской жизни «Предосторожность» («Precaution», 1820). Произведение было слабым, незрелым, но уже в нем Купер утверждал, что романы являются «инструментом, контролирующим суждения нации».

Когда Купер вступил в американскую литературу, у него не было соперников. Брокден Браун уже умер, Ирвинг и Полдинг писали лишь новеллы. Страна нуждалась в отечественном романисте, и Купер понимал это. «Задача описать американские нравы и американские картины потруднее, но и более интересна для читателя»<sup>1</sup>, — сообщал он издателю Эндрю Гудричу, задумав свой второй, прославленный роман «Шпион». Так начал Купер свою борьбу за национальную американскую литературу.

«Шпион» («The Spy: a Tale of the Neutral Ground»), полностью появившийся в декабре 1821 г., имел большой успех, быстро стал одной из самых любимых и популярных книг. Газеты писали о его «победном шествии»; тут же понадобилось второе издание, а через два месяца — третье. Он был переделан в пьесу, спектакли шли с шумным успехом по всей стране. В начале 1822 г. «Шпион» был издан в Англии и создал Куперу литературное имя за

<sup>1</sup> The Letters and Journals of James Fenimore Cooper. Ed. by J. F. Beard, v. I, Cambridge, 1960, p. 44.

рубежом. Вашингтон Ирвинг, живший в Англии, проявил к «Шпиону» Купера живейший интерес и немало способствовал его популярности. Роман быстро был переведен на французский, русский, немецкий, испанский, шведский, датский и другие европейские языки. Позже критики утверждали, что европейского читателя завоевали куперовские индейцы. На самом деле «завоевание» произошло раньше: «Шпион» принес славу Куперу в США и в Европе. Автор был доволен своим созданием; в одном из писем он назвал книгу, «если не великой, то приличной»<sup>1</sup> и пообещал написать вскоре нечто более значительное.

Переехав вскоре в Нью-Йорк, он пережил там краткую и счастливую пору литературной славы. За короткий срок им было написано шесть романов, переведенных почти на все европейские языки. Американский роман впервые выходил на мировую арену. Соотечественники гордились Купером и осыпали его почестями и знаками внимания — ему было предложено почетное вступление в Американское философское общество, состоялось чествование в Колумбийском колледже, была преподнесена медаль «За упрочение славы Республики» от Городского объединения в Нью-Йорке.

Его третий роман «Пионеры, или Истоки Сасквеганы» («The Pioneers, or the Sources of the Susquehanna») появился в продаже 1 февраля 1823 г., и в тот же день нью-йоркские вечерние газеты сообщили о неслыханном успехе нового романа: к 12 часам дня был продан весь тираж в 3,5 тысячи экземпляров.

Напечатанный в 1824 г. «Лоцман» («The Pilot; a Tale of the Sea») — первый морской роман Фенимора Купера — окончательно закрепил за автором славу «таланта века» в США, в Англии, во Франции, Германии, Италии, Польше и далекой России. В Англии читатели называли его «американским Вальтером Скоттом», и это была наивысшая похвала в устах англичан. Вальтер Скотт — старший современник Фенимора Купера — был поражен типами и великолепными морскими сценами «Лоцмана» и предсказывал, что новый жанр и его создатель будут иметь огромный успех.

У Купера же были иные замыслы — он задумал написать огромную историческую эпопею из тринадцати

<sup>1</sup> The Letters and Journals of James Fenimore Cooper, v. 1, p. 66.

романов. В феврале 1825 г. появился его исторический роман «Лайонель Линкольн, или Осада Бостона» («Lionel Lincoln, or the Leaguer of Boston»). Новый роман успеха не имел.

Однако Купер продолжал создавать художественную историю своей страны в начатой им ранее эпопее о временах пионерства и снова возвратил своего читателя к истории жизни Натти Бэмпо и его друга индейца Чингачгука в романе «Последний из могикан» («The Last of the Mohicans. A Narrative of 1757»), который вышел из печати 4 февраля 1826 г.

Современники встретили роман с восторгом. Подобно «Пионерам», он был раскуплен молниеносно. Вышедшее через два месяца второе стереотипное издание разошлось также быстро.

Когда, задумав побывать в Европе, Купер уезжал в 1826 г. из США, его провожали шумно и торжественно, с банкетами и речами, в которых он представал как «посол американской литературы в Европе» и «надежда нации». Это публичное чествование оказалось последним для писателя. Он никогда уже не вступит в столь близкие и добрые отношения со своими соотечественниками.

Семь лет жизни в Европе прошли для Купера в непрестанном, почти лихорадочном труде: за это время он опубликовал семь крупных произведений и десятки статей, заметок, писем. В Париже он дописал роман «Прерия» («The Prairie») и издал его в Англии в апреле 1827 г. В письме к Генри Колберну из Парижа Купер предлагает свои три романа — «Пионеров», «Последнего из могикан» и «Прерию» — печатать под одним заголовком и называет их «полной серией романов, описывающих американскую жизнь». «Герой одного. — продолжает Купер в этом же письме, — является героем всех, только в различных ситуациях — разведчик в «Могиканах», охотник в «Пионерах», зверолов в «Прерии»<sup>1</sup>. В том же, 1827, году был напечатан «Красный Корсар» («The Red Rover») — один из самых популярных и волнующих морских романов Фенимора Купера. В 1828 г. появилась первая публицистическая книга Купера «Суждения американцев, собранные путешествовавшим наблюдателем» («Notion of the Americans: Picked up by a Travelling Bachelor»), в которой Купер описал нравы и общественную жизнь США 1824—

<sup>1</sup> The Letters and Journals of James Fenimore Cooper, v. 1, p. 167.



1825 гг. В 1830 г. была опубликована «Морская волшебница» («The Water Witch»).

Художественным памятником пребыванию Купера в Италии был его роман «Браво» («The Bravo», 1831) — лучший из трех романов, созданных на европейские темы: он превосходит и «Гейденмауэр» («Heidenmauer», 1832), описывающий феодальную Германию начала времен Реформации, и «Палача» («Headsmen», 1833), представляющего мелодраматическую историю молодого швейцарца, наследующего кровавое ремесло своих предков. Характерно, что европейские романтики чаще всего видели в Венеции палатцы и великолепие прошлого, — Купер увидел в венецианской истории страдания народа и кровавую тиранию венецианской олигархии. На романе «Браво» сказалась современная Куперу европейская революционная ситуация<sup>1</sup>.

Купер дышал воздухом революционной Франции, и это оказало решающее воздействие на его сознание, на формирование способности остро критического восприятия окружающей действительности, что принесло ему «море невзгод» по возвращении на родину. Именно июльская революция спешно возвратила Фенимора Купера из Тироля и Дрездена в Париж, и здесь он оставался целых три года, вплоть до своего отъезда в США в 1833 г. Жизнь в Париже оказалась неповторимой и неожиданной для писателя школой, имела глубокое воздействие на его впечатлительную натуру. Уезжая из Америки в Европу, Купер считал себя убежденным сторонником американской демократии, был горд своей родиной — молодой республикой, которая, по его мнению, должна быть политическим эталоном для монархической и еще феодальной Европы. Однако, когда его республиканизм, высказанный публично, оказался помехой для развивающихся торговых отношений американцев с Францией и Англией, Купера грубо одернули и унизили на страницах английских, французских и американских газет.

На родине он попал в атмосферу недоброжелательства и почти враждебности. Там царил дух стяжательства и торгашества. Беззастенчивый цинизм и оголтелая жажда наживы оттолкнули и ужаснули Купера. Когда в ста-

<sup>1</sup> Об этом он сам говорит в предисловии к изданию «Браво» 1833 г.: в реальной послереволюционной действительности Европы он мог наблюдать, как корыстолюбивые богачи вырывали из рук народа завоевания революции.

тях он пытался объяснить свои взгляды, вокруг него забушевала буря поношений и оскорблений. Купер был настойчивым и несгибаемым правдолюбом; он отказывался молчать.

В публицистических произведениях: «Письмо к согражданам» («A Letter to his Countrymen», 1834), «Американский демократ» («The American Democrat», 1838), в гротескно-аллегорическом сатирическом романе «Моникины» («The Monikins», 1835), в романах о современности «Домой» («Homeward Bound or the Chance», 1837), «Дома» («Home as Found», 1838) Купер бросает смелый вызов американскому буржуа. «Мерилом добродетели стал текущий счет»,— утверждает он в «Моникинах». Страной правит «Великий Безнравственный Постулат, известный под названием Денежного Интереса»,— негодует Купер-обличитель.

«Доллар, доллар,— ничего, кроме доллара!.. Эти слова звучат повсюду — на площадях, на бирже, в светских гостиных и на кафедрах»,— почти кричит Купер. Доллар царит в искусстве, религии, юриспруденции, где целью стало «не правосудие и общественная безопасность, а только нажива», в государственном управлении, которое «стало попросту выгодным помещением капиталов»<sup>1</sup>.

Обличительный тон «Моникинов» на многие годы оттолкнул от непримиримого Купера буржуазного читателя, тем более, что во всей последующей его публицистике, во всех книгах путешествий, появившихся позже, имеются следы этого воинствующего произведения.

«Моникины» — сатира, построенная по типу просветительской европейской литературы XVIII в., с наличием фантастики и едкой политической обличительности. Свифт с его гротескностью, бичующим сарказмом и поистине волшебными вымыслами был учителем Фенимора Купера.

Вместе с тем «Моникины» — это продолжение традиций американской социально-политической сатиры, зародившейся еще в творчестве Бенджамена Франклина, с той разницей, что Купер сделал свою сатиру более всеобъемлющей, более негодующей и философичной. Она — конденсация чувств и мыслей Купера — романтика и протестанта, восставшего против норм современной ему жизни. В этой книге писатель дает эмоциональный выход своей ненависти и своему отчаянию, овладевшим им в последние три года.

<sup>1</sup> См.: Купер Ф. Моникины. М., 1953, с. 355—356.

Фенимор Купер вскрывает природу буржуазного государства. Создавая свой политический памфлет, он указывает на самое существенное в структуре раннего американского общества — на приспособление государства к нуждам денежного мешка, на то весьма быстрое перерождение американской демократической системы, которое в конце XIX в. станет настолько очевидным, что Марк Твен назовет свою родину «монархией денег».

Купер очень точно определяет «зло» американской демократии: «государство, основанное на представительстве собственников, каким бы это представительство ни было — прямым или косвенным, — злонамеренно по сути своей... Государство должно быть независимо от денег и обязано противостоять их пагубному воздействию»<sup>1</sup>.

Для Купера — владельца земель, который никогда не намерен был отказываться от прав собственника, это очень смелое политическое заявление. Оно свидетельствует не только о ясности ума, но и о глубокой тревоге писателя за судьбы своей родины. Он, как и многие американцы, был уверен в превосходстве политической системы США перед монархиями Европы, но с нарастающим беспокойством наблюдал за «искажениями» этой системы, еще не понимая, что они являются неотъемлемыми свойствами буржуазной республики. Всю жизнь Купер пытается «раскрыть глаза» своим соотечественникам, убедить их в своей правоте.

Трудно представить себе гнев, ярость и ненависть, которые обрушила американская буржуазная пресса на голову писателя. Купер задел целый правящий класс, и журналисты исчерпали весь запас бранных слов и угроз в адрес писателя, осмелившегося сказать правду. Купера обвиняли в сутяжничестве, дурном характере, в мрачной ненависти к своей родине, унижали как писателя («несомненная бесталанность»). Буржуазные читатели бойкотировали «Моникины» и требовали изъятия книги из библиотек. Бои с «прессократией», как Купер называл газеты США, писатель вел около десяти лет.

Еще в 1832 г. он написал в письме к Данлэну горькие слова: «Я разошелся со своей страной. Пропасть между нами огромна. Кто кого опередил — покажет время»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cooper J. F. The American Democrat. N. Y., 1956, p. 4.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Waples D. The Wig Myth of Cooper. N. Y., 1938, p. 89.

Пропасть эта никогда не была заполнена. К концу жизни писателя она стала еще шире. У себя на родине Купер оказался в совершенной изоляции. Все, что теперь выходило из-под его пера, принималось критикой в штыки. С 32 лет, когда от наследства отца почти ничего не осталось, Купер превратился в литератора-профессионала, и теперь, поселившись в родном Куперстауне по возвращении из Европы, жил только на литературные доходы. Подобно своим современникам Вальтеру Скотту и Бальзаку, он вынужден был непрерывно писать и печататься, хотя и мечтал избавиться от «этой кабалы». Он всегда нуждался, был опутан долгами, боролся за существование, сражаясь с издателями, был озабочен отсутствием авторского права в США. Его «плодовитость» объясняется также жизненной необходимостью — он вынужден был издавать книгу за книгой.

До отъезда в Европу он опубликовал 6 романов; 7 романов издал в Европе и 19 романов после возвращения на родину. Почти две трети своих художественных произведений он создал после того, как в 1833 г. «решил» было оставить литературу: жизнь заставила его снова взяться за перо.

Одиноким, растративший много сил в неравной и изнурительной борьбе, он ищет в творчестве душевного равновесия. Купер работает над историей американского флота, сотрудничает в «Морском журнале». Перед глазами оживает счастливая пора юности, плаваний, образы друзей-моряков. Материал для «Истории» собирался исподволь, замысел был давний, еще с 1825 г.

«История флота Соединенных Штатов Америки» («The History of the Navy of the United States of America», 1839) оказалась книгой мемуаров, с естественной для этого жанра субъективной окраской. Биографии видных морских офицеров Купер подал не как историк, а как романист. Много позже, в 1846 г., он издал биографии отдельной книгой, и некоторые из них оказались превосходными миниатюрами. «История флота» была встречена враждебно: обозленные на Купера журналисты выискивали недостатки книги, обрушились на субъективизм оценок автора, подняв по этому поводу шумную, крикливую полемику.

В 1840 г. он опубликовал роман об открытии Америки Колумбом — «Мерседес из Кастилии» («Mercedes of Castile»); критика объявила его «наихудшей книгой Ку-

пера» и язвительно толковала о том, что «Купер исписался». Позже этот поэтический и драматический исторический роман стал одним из популярнейших произведений писателя.

В том же 1840 году появился роман «Следопыт» («The Pathfinder, or the Inland Sea») и в следующем, 1841 году, «Зверобой» («The Deerslayer, or the First War Path»). Автор снова возрождает мир Кожаного Чулка, который был для него социальной утопией, где есть справедливость, дружба, мужество, т. е. все то, чего он был лишен в реальном мире. Следопыт Натти Бэмпо, подобно автору, ведет упорную и неравную борьбу с врагами.

И эти два великопепных романа зрелого мастера американская критика встретила с ледяной холодностью.

Но американский читатель знал три первые романа из серии, посвященной Кожаному Чулку. И поэтому оба новые были раскуплены мгновенно. Писатель одержал на этот раз победу — не в борьбе с буржуазными газетами, а в сфере искусства.

Однако ощущение горечи не проходило. Надвигалась старость, ожесточенной борьбе с врагами не виделось конца, друзья отшатнулись или были растеряны; книги были переведены на десятки европейских языков, а в США писатель чувствовал себя чужим. Но дух его не был сломлен — об этом говорят письма. В одном из них он пишет, что сделал все, чтобы дети могли гордиться отцом, который отваживался противиться общераспространенным предрассудкам для того, чтобы писать правду.

В этом — истинный характер Фенимора Купера, его человеческая сущность; именно эти чувства — убежденность, вера в свою правоту — давали ему силы для многолетней и, казалось, бесперспективной борьбы.

Роман «Два адмирала» («The Two Admirals», 1842), подобно «Следопыту» и «Зверобою», появился в период горячих боев писателя с буржуазной прессой. Художественное творчество было его единственным соратником. В «Двух адмиралах» он создал драматическую ситуацию, с помощью которой показал свою пламенную любовь к родине. Роман этот занял почетное место среди морских романов Купера.

Через год был опубликован трагический и во многом примечательный роман «Вайандотте» («Wayandotte, or the Huttet Knoll», 1843) — о борьбе за землю, о революции конца XVIII в., о достоинстве человека.

На первый взгляд кажется, что Купер написал роман ниже своих художнических возможностей — вялое развитие сюжета, отсутствие обычной увлекательности и динамичности повествования, заторможенное нарастание драматического конфликта.

Но постепенно читатель начинает понимать, что Купер взялся решить реалистическую и трудную задачу — показать внутренний мир индейца, обрисовать его своеобразную натуру, ее типические черты. Буржуазная цивилизация искалечила его, низведя до самой низкой ступени морального падения, но самых сильных сторон характера все же не убила.

Отравленный ядом алкоголя, индеец Вайандотте сохранил гордость и человеческое достоинство. Купер нашел нетленную сердцевину человеческой души, то ее неразрушимое ядро, вокруг которого на глазах читателя заново воссоздается твердый характер человека — волевого, отважного, жестокого и по-своему справедливого. Автор обличает систему порабощения индейцев — сначала ром, мелкие подачки, затем укротительница-плеть — и смелый, вольный воин превращен в раба-прислужника.

Показывая возрождение человека, Купер стремится к достоверности и точности в описании психики индейца-воина, так непохожей на душевный строй американца. Это новая черточка в манере позднего Купера — свидетельство большей, нежели раньше, сложности его стиля, тяготеющего к реализму.

Художественные достоинства и широкий социальный план нового романа Купера уловил Эдгар По; в разгар газетной травли, которой подвергался романист, он опубликовал положительную рецензию на «Вайандотте» в «Журнале Грэхэма» в ноябре 1843 г., т. е. спустя месяц после появления романа. Эдгар По причислял «Вайандотте» к наиболее удачным созданиям Купера.

В следующем году появился роман Купера «На суше и на море» («Afloat and Ashore, or Adventures of Miles Wallingford», 1844), напечатанный в двух частях, позже превратившийся в два произведения, издаваемые отдельно. Роман был в некоторой мере автобиографичен по сюжету, посвящен приключениям двух юношей-матросов на корабле, идущем из Америки в Индию.

Спустя два года из-под пера Купера появляется эпопея из трех романов (Anti-Rent Trilogy), в которой писатель выступает сторонником поместной системы земле-

пользования. Трилогия — доказательство того, что «Фенимор Купер — один из самых сложных писателей своего времени»<sup>1</sup>. Он снова предстал здесь в позиции, в которой оказывался и раньше: воинствующий обличитель и наивный стратег, открывающий противникам свои наиболее слабые и уязвимые места.

Романы трилогии появились в такой последовательности — «Чертов палец» («Satanstoe», 1845), «Землемер» («The Chain-Bearer», 1845), «Краснокожие» («The Redskins», 1846). Эти романы, связанные с земельными проблемами, весьма актуальны, почти злободневны и по сей день. Одной из своих сюжетных линий они соприкасаются с «Моникинами» и романами «Домой», «Дома». Уже этого было достаточно, чтобы произведения оказались непопулярными среди читателей и враждебно оцененными критикой.

Самым значительным из пяти последних романов Купера был «Кратер» («The Grater, or Vulcan's Peak. A Tale of the Pacific», 1847)<sup>2</sup>.

Глубочайшее трагическое противоречие, заложенное в основе мировоззрения Купера, определило сюжет и содержание этого позднего произведения. В романе представлена одна из многочисленных робинзонад, которые продолжали появляться в различных национальных литературах, хотя прошло почти сто тридцать лет со дня опубликования прославленного «Робинзона Крузо». Подобно герою Дефо, американец Марк Вулстон на одном из тихоокеанских вулканических островов создал трудом и терпением цветущую колонию. Она является миниатюрой американского общественного устройства, и это подобие оказывается причиной ее гибели. В счастливую жизнь колонии вторгается торговля («зло, развращающее человека», по словам Купера), стяжательство, рождаются губительные раздоры, существование колонистов становится невыносимым. «Губернатор» Марк Вулстон — герой романа — сосредоточивший в своих руках китобойный промысел, судостроительство, промышленность, магазины, вступает с населением в такие взаимоотношения, что избиратели забаллотировали его, и он вынужден покинуть

<sup>1</sup> Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли, т. 2, с. 258.

<sup>2</sup> После него появились: «Джек Тайер» («Jack Tier», 1848), «Пасшелана» («The Oak Opening», 1848), «Морские львы» («The Sea Lions», 1849), «Движение времени» («The Ways of the Hour», 1850).

колонию. Неожиданное действие тектонических сил кладет конец общественной катастрофе на острове: он поглощен океаном. Автор считает, что социальный взрыв был страшнее вулканического: гибель колонии была фатально предreshена с тех пор, как появилась собственность. Но ни автор, ни его герой не представляют иного общества, кроме частнособственнического: «цивилизация не могла бы существовать без собственности», — утверждает Купер.

Из этого заколдованного круга автор не видит выхода. Роман с его катастрофической концовкой Купер предлагает американскому читателю как аллереорию будущего своей страны, как «предупреждение», по его словам.

Характерно, что все, относящееся к труду человека, к его раторборству с природой представлено в романе в радужных красках. Эта его часть — утопия, волшебная мечта автора об идеальной жизни — без противоречий и распрей. Двое людей — Марк Вулстон и Боб Бэтс, оказавшись на голой скале, своими руками создают «райский уголок». Но появилась собственность и пожрала плоды труда, довольство, мир.

Купер сумел дать в романе-аллереории должную оценку реальному соотношению социальных сил в собственной стране. Буржуа-хищник владеет промышленностью, банками, транспортом, прибирает к рукам земли помещиков, проникает во все поры жизни, всюду навязывает свои оценки, устанавливает свои законы. Он — разрушитель всего доброго, но он и «хозяин» этой жизни.

Пессимизмом и отчаянием веет от этого романа Купера. В нем образно представлена трагическая, фатальная роль собственника и собственности: все, к чему они прикасаются, гибнет.

Прошло 15 лет с тех пор как Купер написал Дандэну мучительно горькие слова: «Я разошелся со своей страной. Пропась между нами огромная...».

Перед смертью Купер мог наблюдать триумф денег в США. «Люди в политической сфере превращены в слуг золота»; «организованное богатство заботится только о самом себе»<sup>1</sup>, — с горечью писал он в предисловии к своей последней, незавершенной книге «Города Манхэттена»

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Grossman J. James Fenimore Cooper. L., 1950, p. 8—9.



(«The Towns of Manhattan»), в которой описывалось прошлое, настоящее и будущее Нью-Йорка<sup>1</sup>.

Здесь Купер выказывал такую проницательность, какую американские писатели приобретут лишь спустя полстолетия, когда частнособственническое государство США целиком обнажит свою истинную сущность.

Последние романы Купера появились, когда писателю было уже за 60 лет. Полный энергии, планов, гордый неубывающим литературным талантом, он постепенно укрепил свое положение, хотя это и не прибавило ему популярности и не ослабило враждебного отношения критики.

Осенью 1850 г. Купер посетил Нью-Йорк и поразил своих издателей энергией, бьющей через край. Он казался человеком превосходного здоровья, находился в расцвете своих дарований. Решено было организовать банкет в его честь, чтобы привлечь внимание к его личности и его книгам (продавались они плохо). Но не успели приняться за осуществление этого проекта, как Купер слег — болезнь печени и водянка быстро прогрессировали. Однако он был полон надежд; не только до самых последних дней, но до последних часов жизни продолжал диктовать «Города Манхэттена».

Накануне дня своего рождения, 14 сентября 1851 г., Джеймс Фенимор Купер умер; похоронен он был в церкви Христа в Куперстауне.

Американская литература была столь молода, что кончина Купера оказалась первой смертью всемирно известного американского писателя. Все понимали, что умер великий романист, хотя и потерявший былую популярность.

В Городском зале Нью-Йорка (City Hall), где когда-то чествовали молодого Фенимора Купера, уезжавшего в Европу, 25 сентября 1851 г. под председательством Вашингтона Ирвинга собрался митинг интеллигенции. Поэт и издатель Вильям Брайант рассказал о жизни и творчестве Фенимора Купера. Герман Мелвилл направил в адрес митинга письмо, в котором были такие строки: «Он всегда останется для меня живым... его достоинства еще не оценены. Придет время и потомки выше оценят Фенимора Купера»<sup>2</sup>. Решено было установить памятник Куперу —

<sup>1</sup> Сюзанна Купер — дочь писателя — хотела издать эту книгу, но при пожаре типографии она сгорела; уцелело лишь предисловие автора, которое и было издано под названием «Нью-Йорк».

<sup>2</sup> Leyda J. The Melville, Log., N. Y., 1951, p. 440.

статуя должна была изображать писателя во весь рост. Но денег на памятник так и не собрали. Ни живому, ни мертвому Куперу ничего не пришлось. Лишь спустя несколько лет близ Куперстауна была установлена статуя, изображающая героя романов о Кожаном Чулке.

Литературное наследие Фенимора Купера велико. Ему принадлежит 32 романа, свыше десяти томов описаний путешествий по Франции, Англии, Германии, Швейцарии, Италии, Швеции, в которых изображены нравы, быт, пейзаж, искусство, общественная жизнь, история этих стран, несколько томов публицистических и других произведений.

Его творчество начинается с исторического романа. Создавая его, Купер художнически-интуитивно угадал то, что спустя столетие с лишним будет сформулировано теоретически: человеку (писателю и его читателю) необходимо ощущение преемственности настоящего с прошлым. Это важно и для отдельного человека, и для народа в целом: так рождается психологическое единство между тем, что «было» и что «есть», появляются критерии оценки, касающиеся «широты» исторической поступи народа, прошлое оправдывает или осуждает пути настоящего, иногда подсказывает направление или просто дает возможность сравнения. Рождается ощущение течения жизни, вырисовывается философский смысл истории народа — и всего человечества.

Купер возвышал в своем историческом романе недавнее героическое прошлое, давая тем самым урок современникам, поэтизировал те качества человека, которые считал исчезающими: высокий патриотизм, лишенный и тени корыстолюбия, отвагу, беззаветное мужество, любовь к людям, отзывчивость.

Как и в любом европейском историческом романе первой половины XIX в. (прежде всего у Вальтера Скотта), в романах Купера четко выражен основной принцип построения подобного произведения: отдельный человек с его судьбой, бытом тесно сплетен с общенациональными историческими событиями огромной важности. Даже больше — история показана через судьбу и борьбу этого человека. У Купера мы наблюдаем органическое единство хроники событий частной жизни с исторической хроникой. В его романтическом повествовании представлена реаль-

ность конфликта и социальный смысл исторических событий.

Свое творчество Купер начинает с создания исторического романа «Шпион» (1821), если не считать неудачную, ученическую «Предосторожность». По определению американского историка литературы Джона Люиса Хэни — это «одна из удачнейших книг в нашей литературе»<sup>1</sup>. И — добавим мы — это первый американский исторический роман.

Борьба колонистов XVIII в. за свою независимость — центральная пружина, управляющая движением сюжета произведения, определяющая характер и поступки главного героя — Гарви Бирча. Свобода — лейтмотив романа. Это слово ведет Бирча по сложному и трудному пути, оно звучит в речах отважной патриотки — девушки Фрэнсис Уартон, автор вкладывает его в уста маркитантки, оплакивающей погибшего в бою капитана.

В «Шпионе» Купер, по его словам, решил создать произведение, которое было бы чисто американским и темой которого была бы любовь к родине. Едва ступив на литературную стезю, он заботился о создании патристической национальной литературы.

У героя романа был прототип, о нем писатель услышал за год до начала работы над «Шпионом». Черты характера реального разведчика автором тщательно сохранены (спокойствие, бесстрашие, беззаветный патриотизм), сохранено и реальное место действия — графство Уэстшир близ Нью-Йорка. Но история приключений героя — разведчика товаров и разведчика — подана в типично романтических тонах: гиперболизированы и окутаны дымкой таинственности битвы, происшествия, бедствия.

Идеализован и приподнят образ будущего первого президента США Георга Вашингтона — ни угрозы, ни мольбы не могут поколебать в этом человеке суровые понятия о справедливости.

В одном из писем Фенимора Купера к Марии Аркадьевне Голицыной речь идет о посещении Купером могилы Георга Вашингтона. Писатель называет здесь Вашингтона «наш любимый вождь», «герой». Именно таким он и представлен в романе «Шпион» — его образ патетичен и высок, окружен атмосферой наивного романтического превеличия и таинственности. Так, под чужим именем

<sup>1</sup> Haney J. L. The Story of Our Literature. New York — Chicago — Boston, 1923, p. 66.

командующий американской армией один пробирается по нейтральной территории, ищет приюта в незнакомом доме, рискуя быть узнанным и преданным, идет, опять-таки один, на вершину высокой горы, чтобы встретиться с разведчиком и получить от него сведения о противнике.

И хотя историки литературы XX в. В. Трент и Дж. Эрскин считают «портрет Вашингтона... самой блестящей страницей»<sup>1</sup> романа, образ Вашингтона довольно абстрактен по сравнению с живой фигурой Гарви Бирча.

Главный герой романа Гарви Бирч сразу поставлен вне общества, хотя совершает великий гражданский подвиг. Именно эта парадоксальность его положения с первых же страниц сгущает вокруг фигуры Бирча мрак таинственности и безысходного одиночества. Купер не отступал здесь от романтических канонов Европы.

Драматизм почти всех куперовских произведений достигает большого накала благодаря тому, что у героев Купера всегда на карту поставлена жизнь: их борьба требует напряжения всех духовных и физических сил. Благодаря этому характеры действующих лиц раскрываются стремительно и с самой неожиданной стороны; их обрисовка в такие критические моменты требует особой выразительности.

Гарви Бирч поставлен в ситуацию, опасную вдвойне, — он играет роль английского шпиона для того, чтобы замаскировать шпионаж в пользу американской армии. Ему грозят и свои, и враги. Вот почему автор наделяет его почти нечеловеческим предвидением, вездесущностью, невероятным бесстрашием и хладнокровием.

«Да, я шпион короля», — говорит Бирч в минуту смертельной опасности, стремясь удержать положение тайного американского разведчика. Он проглатывает бумагу с подписью Вашингтона, которая могла бы спасти его.

В предисловии к роману автор писал: «Истинному патриотизму присуща чистота, которая ставит человека-патриота превыше всех грубых побуждений себялюбия. Патриотизм — чувство возвышенно-прекрасное, лишенное примеси личных выгод».

Тайна Бирча, обрекает его не только на мучительное одиночество, но и на презрение сограждан.

«Вам придется до самой могилы слыть врагом своей родины. Не забывайте, что маску, скрывающую ваше ис-

<sup>1</sup> Трент В. и Эрскин Дж. Великие американские писатели. СПб., 1914, с. 28.

тинное лицо, вам не позволят снять еще много лет, а может быть никогда», — говорит Бирчу Георг Вашингтон в конце романа.

Президент предлагает Бирчу сто дублонов в качестве вознаграждения за разведку. «Неужели вы думаете, ваше превосходительство, что я рисковал жизнью и опозорил свое имя ради денег?.. Нет, нет, я не возьму у вас ни доллара, бедная Америка сама в них нуждается»<sup>1</sup>, — отвечает разведчик, отказываясь от денег.

Тайный героизм требует огромного мужества, Гарви Бирч ни с кем не может разделить свое бремя: тяжелая ноша давит ему на плечи — Купер-художник создает превосходный, почти аллегорический зрительный образ «горбатой тени» Бирча-разносчика, таскающего на плечах тоvary для продажи.

Безвестность — вот удел шпиона. Безвестность и презрение со стороны людей родной страны.

Во время «второй войны за независимость» между США и Англией (1812—1815) семидесятилетний Гарви Бирч — солдат США — был убит на линии огня. Роман заканчивается словами автора: «Он умер, как и жил, преданным сыном своей родины и мучеником за ее свободу».

Герой Купера, в отличие от европейского романтического героя, не философ, не поэт, не пресыщенный светской жизнью аристократ. Он простой человек; его душевный мир — целостный, не раздвоенный, хотя он и страдает. Одиночество и таинственная атмосфера вокруг него (его ночная жизнь) объясняются лишь его необычайной профессией.

Война за освобождение давала писателю-романтику множество ярких, необычных типов, ситуаций, ультрадраматических, трагических положений — Купер выхватывал их из гуши жизненных событий, все они реальны. Но отобранные рукой художника с определенной творческой задачей — возвысить подвиг человека, отдавшего родине все, что он имел — даже свое честное имя.

Вокруг Гарви Бирча кипит чужая повседневная жизнь. Кажется, что главное внимание автора отдано семье Уартонов и друзьям этого дома. Здесь живут полной, завидной во всех отношениях жизнью — царит любовь, дружба. Одиноким и остро страдавшим от отчуждения людей

<sup>1</sup> Купер Д. Ф. Избр. соч. в 6-ти т., т. 3. М., 1962, с. 796. В дальнейшем, цитируя по этому изданию, будем обозначать в тексте (без сноски) том — римской цифрой, страницу — арабской.

Бирч, появляющийся в этом доме в качестве торговца-разносчика, еще четче проступает в своей «отверженности» на фоне благополучия семьи Уартонов.

Злоключения, которые автор обрушил на эту семью и ее друзей, свидетельствуют о прекрасном знании писателем законов построения авантюрного романа. Медлительный разворот событий, затем нарастающий по темпу каскад приключений и короткий спокойный финал говорят и о том, что Купер, как истый романтик, тяготеет к исключительному, неповторимому, придавая ему то лирический, то драматический, то смешной оттенок.

Купер насытил до предела эмоциональную атмосферу своего произведения, описав любовь во всех ее стадиях и различных формах, сопутствующую ей ревность, болезни, смерть, ярость битв, увечья, позор поражения, радость победы. И все это — в рассчитанной контрастности, в романтическом преувеличении и яркой, почти театральной картинности.

В этом бурном потоке чувств и событий Гарви Бирчу отведена главная роль. Обрисовка его характера ведется автором по принципу противопоставления: чем больше недоверия, осуждения и презрения выказывают Бирчу окружающие его люди, тем большее великодушие и благородство проявляет он по отношению к ним. Автор превращает его в доброго гения дома Уартонов. Проницательный, наблюдательный, ловкий разносчик товаров наделен таинственным всемогуществом. Он один успевает и за себя и за десяток других персонажей все решить, предвидеть, сделать, предупредить.

Примечательно, что Купер не счит нужным показывать самой шпионской деятельности Бирча (это придало бы роману совсем иную окраску). О ней можно судить лишь по результатам (Бирч знает все, что творится вокруг), да по тем способностям, которыми обладает разведчик. Так, он — талантливый актер: мастерски сыграл роль пьяной маркитантки, роль фанатика-пастора, когда спасал от петли молодого Уартона.

Несмотря на название, шпиона-то в романе и нет. Зато есть гонимый, страдающий и отважный человек.

Образ самого Гарви Бирча не был бы столь выразительным, если бы патриотизму и беззаветному бескорыстию разведчика автор не противопоставил мрачного антипатриотического фона в обрисовке кровавых и низменных деяний «скиннеров» (skinners). Они так же достовер-

но историчны, как президент Георг Вашингтон, как Гарви Бирч. В эпоху великой борьбы скиннеры занимались бандитизмом, мародерством, ловко пользуясь безнаказанностью, порождаемой переменным успехом воюющих сторон. Действовали они на нейтральной полосе, грабя и убивая население, прикидываясь то сторонниками американских повстанцев, то «слугами короля».

По словам автора, это «ребята, чьи рты были полны словами о свободе и равенстве, чьи сердца переполнены алчностью и злобой». Следует заметить, что авторская характеристика скиннеров почти дословно возникнет лет через пятнадцать-семнадцать в публицистике Купера при описании «американского демократа» — дельца и демагога, с которым уже не так просто справиться, как со скиннером, хотя их природа однокачественна.

«Шпион» — раннее произведение Купера, в нем автор лишь нащупывает свой художнический почерк. И хотя роман получился в целом удачным, в нем еще немало наивного и в некоторой мере подражательного. Любовные истории перегружены мелодраматизмом; преследования и погони растянуты; комические диалоги довольно искусственны и напоминают средневековые интермедии-вставки, мало связанные с основным повествованием. Купер еще не владеет умением передать психологическое состояние человека. Так, душевное волнение его героев выражено однообразно: они что-либо роняют из рук — мисс Пейтон чайные чашки и даже целый чайный сервиз (в зависимости от глубины переживания), мистер Уартон — трубку, мистер Гарпер (он же Вашингтон) — книгу, даже Бирч — воплощенная невозмутимость — пучки лент. Женские портреты в романе однолики (розы на щеках, глубокие синие глаза, «прелестная» ножка и т. д.) — Купера и позже будут упрекать в том, что женские фигуры у него стандартны.

Зато в пейзаже он уже здесь талантлив. Пейзаж у него образен, символичен, многоречив, всегда — американский; автор и в нем стремится быть патриотичным, не боясь вызвать улыбку читателя почти юношеской восторженностью. Роман начинается с яростной бури, ливня, пронизывающего осеннего холода — картина почти символическая, олицетворяющая ярость политической схватки, в атмосферу которой вводится читатель.

Талант Купера-пейзажиста будет совершенствоваться и расти от романа к роману.

В его стилевой манере проступили и другие черты, ставшие позже для него характерными: умение строить захватывающий сюжет, живость повествования, богатство фактического материала.

Главное же заключалось в том, что Купер впервые в американской литературе делает историю своего народа достоянием художника, создает исторический роман, в котором живет дух революционной борьбы времен войны за независимость.

Мировую литературу он обогащает еще одним видом авантюрного романа — романом о разведчике.

Война американцев за независимость казалась Куперу неисчерпаемой литературной темой. Он намерен был посвятить ей большой цикл романов — предполагалось тринадцать — и тем самым оправдать лестный титул «американского Вальтера Скотта», которым наградила его критика.

В «Лайонеле Линкольне, или Осаде Бостона» (1825) Купер представил начальную стадию этой многолетней войны.

В новом произведении, так же как в «Шпионе», соблюден основной принцип построения исторического романа: Купер описывает битвы, решающие судьбу целой нации, и рассказывает историю титулованной англо-американской семьи из рода Линкольных.

Сюжет, как всегда, у него очень сложен. Внезапная свадьба двух давно любящих друг друга молодых людей — английского офицера Лайонела Линкольна и Сесилии Дайвор — в глухой полуночный час, с таинственными знаменами во время венчания, внезапная смерть их явно преступной бабки миссис Лечмир, внезапное исчезновение счастливого жениха в первую брачную ночь, отчаяние и болезнь потрясенной молодой жены, — все это в бурную зимнюю ночь, с метелью, под зловеющий вой бури, в голодном и холодном осажденном Бостоне, — такая концентрация романтических аксессуаров характерна для раннего творчества Купера.

Историческим событиям в романе автор придает неповторимо индивидуальную окраску: он показывает их через восприятие отдельных персонажей, усиливая тем самым эмоциональную насыщенность каждого эпизода.

Война за независимость изображена Купером как война народная, как война за социальную справедливость.



Куперу хорошо удалось передать сплоченность и единство американского народа в освободительной войне. Это кроется и в обрисовке характеров сражающихся, в их угрюмой сдержанности и деловитости, в их речах — кратких и страстных, в отваге и решимости, с которой они бросаются навстречу противнику, превосходящему их военной мощью. Американцы ни разу не представлены в романе в комическом или невыгодном свете; автор говорит о них лишь в патетическом серьезном тоне. Английские же офицеры по контрасту обрисованы сначала «самодовольно и нагло уверенными», позже ими овладевает «беспокойство и растерянность» и еще позже — «плохо скрытое желание обратиться в бегство».

Знаменитое сражение в июне 1775 г. у Банкер-Хилла под Бостоном подано Купером как театрализованное зрелище. Это относится вообще к стиливой манере Купера (в более поздних романах это качество проступит еще ярче): каждая глава представлена как отдельный акт сценического действия. Даже его любимый прием — предварять главы романа эпиграфами из Шекспира, Попа, Байрона, Вальтера Скотта и других поэтов — подобен вступлению актера перед еще не раздвинутым занавесом, способствуют театральной картинности и смысловой завершенности каждого акта — главы романа.

Партером и ярусами военного театра у Банкер-Хилла (метафорическое выражение «военный театр» здесь звучит почти буквально) являются два полуострова близ Бостона. Сюда высыпали тысячи людей, чтобы наблюдать за сражением, они усеяли холмы, с риском для жизни лепились на карнизах, куполах, церковных шпилях, мачтах, релях, «поглощенные зрелищем, позабыв обо всем» — пишет автор. Слово — «зрелище» Купер вкладывает в уста английского генерала Бергойна.

Сближение эпической повествовательной формы с чисто драматургической композицией можно было бы объяснить тем, что Фенимор Купер знал и обожал Шекспира, недаром среди эпиграфов к главам романов Купера чаще всего встречаются шекспировские строки.

Но объяснение этому литературному приему следует искать глубже — в характере эстетики романтиков и в уровне художественного мастерства романистов начала XIX в. Почти у всех американских романтиков, особенно у Фенимора Купера, Эдгара По и Германа Мелвилла, жизненные противоречия абстрагированно представлены

в виде борьбы добра и зла (которые у них часто аналогичны борьбе прекрасного и безобразного). Драматические коллизии этой непрерывной борьбы требовали от писателя-романтика мобилизации наиболее эффектных художественных средств. Эпическая повествовательная литературная традиция нового времени несмотря на то, что жанр романа имел трехсотлетний возраст, не накопила необходимого арсенала художественных приемов драматического повествования. Это умение придет лишь к литераторам-реалистам, впервые появится в романах Бальзака, Стендаля, Диккенса.

Романтики же, в том числе и американские, передавали драматическое напряжение средствами, присущими не эпическому повествованию, а драме. Для Купера шекспировский театр был объектом неустанного подражания, правда весьма наивного, ибо Купер чаще всего показывал явления извне, а не изнутри. Но о сценической (зрелищной) стороне своего повествования он заботился всегда и особенно тогда, когда намерен был усилить драматизм ситуации.

Такой подчеркнута сценичной, нарочито театральной является в романе фигура загадочного восьмидесятилетнего незнакомца, которого позже автор называет Ральфом. Автор не дает ни одной индивидуальной черты, рисуя его портрет («белые пряди волос».. «необыкновенное лицо»), но зато щедр на эпитеты «таинственный», «загадочный». Старик не говорит, а вещает, все, что он делает, производит «жуткое, почти сверхъестественное впечатление», появляется он всегда внезапно и исчезает неслышно, как бы растворяясь во мраке или в тумане, жесты у него грозно-патетичные («одна рука его была поднята вверх, как бы к небу, другая грозно указывала вниз, словно в разверстую у его ног могилу»), он имеет «тайную и необъяснимую» власть над людьми.

Но, странное дело, в душе читателя романтическое «нагнетание» таинственности и ужаса не вызывает ни малейшего отклика. Он ничего не знает о взаимоотношениях героев романа, автор эмоционально не подготовил читателя и не дал ему возможности сопереживать, оставил его холодным наблюдателем целого ряда «ужасных» сцен. Взяв от трагедии ее внешние признаки, автор где-то потерял ее живую душу. Нагромождение «страшных» деталей не восполняет потери. Так, в финале таинственный старик приводит ночью на кладбище, которое распо-

ложено в центре военного лагеря американцев, английского офицера, чтобы показать ему могилу его матери и раскрыть ужасную семейную тайну. Старик оказался отцом Лайонела Линкольна, проводшим 20 лет в сумасшедшем доме, куда его засадила честолюбивая и жестокая — теперь уже мертвая — миссис Лечмир. «Сцена на кладбище» — последний акт спектакля — завершает и распутывает сюжетные хитросплетения романиста, но эмоционально не обогащает читателя, ничего не добавляет и к бледным, плохо выписанным фигурам главных персонажей. Семейная трагедия с ее кровавыми преступлениями подана немотивированно.

Самым значительным в романе оказался исторический материал — батальные сцены, подготовка к ним, образ восставшего народа и его пламенная воля к победе. Хорошо в романе также опальный Бостон после знаменитого «чаепития»<sup>1</sup> — угрюмый, настороженный, как бы ошетилившийся город, оказавшийся мышеловкой для английских войск.

Роман в целом был неудачным.

Замысел написать многотомную эпопею из времен войны за независимость остался неосуществленным.

Лишь спустя 15 лет Купер снова возвратится к историческому роману, но опишет более отдаленные века — легендарное время жизни Христофора Колумба. Подвиг Колумба и его соратников передан Купером в захватывающем авантюрном повествовании, когда одна смертельная опасность сменяется другой, каждый раз требуя от человека напряжения всех его физических и духовных сил.

Обогатив американскую национальную литературу историческим романом, Купер придал ему особый колорит — его исторические романы героичны. Такая окраска обусловлена философией и эстетикой американского романтизма в целом. Романтики США восстают против вульгарной философии стяжательства, против обесценивания духовного человеческого естества, против всепроникающего и растлевающего воздействия соб-

---

<sup>1</sup> «Бостонское чаепитие» — начало активного сопротивления: три английских судна Ост-Индской компании были захвачены жителями Бостона, и груз чая стоимостью в 17 тысяч фунтов стерлингов выброшен в море. Английское правительство закрыло бостонский порт, запретило всякие собрания в городе и расквартировало по всему штату крупные соединения войск.

ственнического духа. Купер умел упорно и яростно сопротивляться общему тяготению к стяжательству; именно это и делало его жизнь сложной и полной непрестанной борьбы.

Философия истории Купера возвышалась над низменными идеалами современных ему буржуа. Народ с его преданностью родной земле определяет движение истории. Народ и нация — главная движущая историческая сила. Непреходящие ценности рождаются лишь усилиями людей пламенных, чистых, твердых, предельно бескорыстных, готовых на полное самопожертвование во имя высокой идеи. Такие люди создают этику, поэзию жизни. Воззрения эти характеризовали всю литературную жизнь Фенимора Купера.

Творчество Купера овеяно легендами. Ими заполняются «белые пятна» мало изученной и плохо документированной биографии романиста.

Рассказывают, что однажды на званом обеде в Нью-Йорке зашел разговор о нашумевшем новом романе Вальтера Скотта «Пират». Как может автор так много знать о самых разнообразных вещах: о юриспруденции, о древностях, о мореплавании? Купер заметил, что по его мнению, Вальтер Скотт не проявляет детального знания морской жизни, а создает лишь иллюзию реальности. Но можно написать специфически морской роман, такой, в котором море будет главным субъектом. Друзья возражали — такое произведение не будет интересным для читателя. Купер решил доказать свое. Из спора возник замысел «*Лоцмана*» (1824). Родился новый тип романа — морской роман.

А не было бы случайности, беспримерная влюбленность Купера в море все равно сказалась бы в его художественном творчестве, ведь у него, по словам Бальзака, был «дар описывать море и моряков»<sup>1</sup>.

В предисловии к «*Лоцману*» Купер называет Смоллета своим предшественником. Но между этими двумя писателями лежит немалая дистанция. И даже не потому, что они принадлежат к разным литературным направлениям, а потому что у них разный объект внимания. Бытовой комизм Смоллета — ведущее начало в его «морских» романах. У Купера же это занимает третьестепенное место.

<sup>1</sup> Бальзак об искусстве, с. 86.

В романе есть военно-политический фон — действие разворачивается у берегов Англии, воюющей за свои американские колонии. Но он является лишь театральной декорацией и необходим для усиления напряжения ординарной любовной истории — строптивый опекун не позволяет богатой наследнице выйти замуж по велению сердца. Счастливо завершенная «военная» любовная операция — похищение девушек военными моряками, торжество молодых американских республиканцев над дряхлым сторонником английской монархии и колониализма выглядят символическим актом, аллегорией становления нового республиканского общества. Купер сознательно отступает от исторической конкретности, не придерживается исторических точных дат и характеристик, когда это нарушает его художественный замысел. Для него важна «гармония поэтических красок», как он говорил.

Колоритной фигурой в романе является таинственный лоцман, прототипом которого было реальное лицо. Это известный в XVIII в. моряк, капитан американской армии Джон Поль Джонс, шотландец по рождению, оказавшийся в Америке 12-летним ребенком. Слыл он человеком легендарной славы, непомерного честолюбия и сказочной отваги. Несомненно, такая личность должна была привлечь внимание молодого Купера, который искал для своего романтического произведения героя с необычайной судьбой.

Облик этого одареннейшего моряка с авантюрной судьбой пленил воображение не только Фенимора Купера, но и Германа Мелвилла, Дюма-отца и других европейских писателей.

Купер сохраняет в своем Лоцмане — «мистере Грее» характернейшие качества прототипа: упоминает о «деле при Флэмборо-Хед» (когда в 1779 г. Поль Джонс атаковал и взял в плен целый караван торговых английских судов, шедших под охраной военного фрегата, вооруженного несколькими десятками пушек), говорит об Уайтхевн-ской экспедиции 1778 г., во время которой американский десант высадился близ английских фортов, заставляет Лоцмана дважды с гордостью показывать королевский пергамент за подписью Людовика XVI (деталь реальной биографии Поля Джонса, награжденного французским королем золотой шпагой и орденом).

В то же время Купер окутывает фигуру Лоцмана густым мраком таинственности, загадочности; наделяет его

необъяснимой меланхолией и крайним индивидуализмом, заставляет его принимать эффектные театральные позы во время смертельной опасности, иными словами, делает его образ ходульно-романтическим.

Лоцман не привлёк бы сердце читателя, если бы автор не выделил в нём самого главного качества — мужества и бесстрашия при наличии превосходнейшего, мастерского знания морского дела. «Во всем мире нет моряка, равного вам!» — восклицает один из действующих лиц романа, лейтенант Гриффит (IV, 445). Именно таким и появляется в произведении «тайнственный незнакомец» — во время губительного шторма, в предельном напряжении всех своих сил, в ратоборстве с могучей стихией моря. Изумительное мастерство Лоцмана спасает от гибели фрегат и шхуну. Описание этого трудного и опасного прохода кораблей между утесами в бурю привело в восхищение русского поэта-декабриста В. Кюхельбекера, который читал «Лоцмана» в Свеаборгской крепости, удивляясь драматическому таланту Фенимора Купера.

Герой романа — воплощение человеческой дерзновенной силы, бросающей вызов грозному бушующему морю. Образ Лоцмана противопоставлен коварной мощи моря и в то же время слит с ним нераздельно. И шхуна с поэтическим шекспировским именем «Ариэль», и фрегат, которым столь артистично управляет Лоцман, тоже предстают чудом, «рожденным морской стихией», наделенным волею и разумом («корабль ощутил гигантское прибавление мощи», «судно... величаво выпрямилось, как бы приветствуя могучего противника, с которым ему предстояло вступить в схватку», IV, 438).

Задумав создать особый тип романа, где море являлось бы «главным субъектом», Купер в полной мере осуществил свой замысел.

Строгость в выборе языковых средств, точность характеризуют стилевую манеру писателя. Во всем — чувство меры.

С несравненным и захватывающим душу читателя мастерством передает Купер напряжение борьбы с разбушевавшейся стихией, смены настроения от отчаяния к радости, от надежды к ужасу. Перед мысленным взором читателя проходят все страшные фазы шторма, длящегося не одни сутки, и картина гибели «Ариэля», напоминающая агонию живого существа.

«Лодман» — один из самых драматических романов Фенимора Купера.

Как всегда, Купер мастерски наращивает авантюрное напряжение и достигает немалых эффектов. Но изобилие действия и многообразие пережитого не мешают ему убедительно представить возникающую дружбу между людьми, казалось бы, совершенно различными — и по образованию, и по возрасту, и по социальному положению.

Таковы молодой капитан «Ариэля» Барнстейбл — лихой моряк, отважный и смешливый, влюбленный в море и свою красавицу-шхуну, и рулевой Том Коффин — человек огромной силы и большого сердца. Этот старый морской волк, рожденный в море и проведший в море всю свою жизнь («от одного вида земли у меня, ей-богу, тревожно на душе»), — одно из удачных созданий поэтической фантазии Купера. Длинный и нескладный, комично суеверный (он считает глупцом всякого, кто не верит в «Летучего Голландца»), он тем не менее является олицетворением знаний, силы, опыта и душевной красоты моряка.

В первом морском романе Фенимора Купера обозначились главные преимущества романов этого типа — возможность создания динамичного, увлекательного, необычайного, драматического произведения.

Спустя четыре года на берегах Сены близ Парижа был написан второй морской роман Купера «Красный Корсар» (1827).

Литературными предшественниками Купера были Байрон со своим «Корсаром» и Вальтер Скотт и его роман «Пират». Байроновское воздействие особенно ощутимо: в романе Купера громко звучат тираноборческие мотивы. Традиционно романтического и специфично байронического в романе немало, но еще больше черт, отграничивающих Купера от Байрона. Корсар у Купера определеннее, конкретнее, «приземленнее». В нем больше исторической локальности. Это специфически американский образ: Купер вложил в него всю силу ненависти американских колонистов к высокомерным титулованным англичанам, показал, как задолго до войны за независимость в американском обществе зрела революционная ярость, уничтожившая позже английское владычество в Новом Свете. Купер достаточно правдиво изображает социально-политическую ситуацию: стихийный протест против английского владычества до начала освободи-

тельной войны и последующее организованное вооруженное сопротивление.

Как и в романе «Лоцман», море в «Корсаре» занимает главное место. Оно — фон к мятежной натуре вольнолюбивого Корсара. Но главная эстетическая функция моря традиционно байроническая. Неукротимая изменчивая стихия влечет к себе и укрывает вольнолюбивых людей, вступивших в конфликт с обществом и его законами.

Море в морских романах и лес в пенталогии о Кожаном Чулке играют одну и ту же роль: они — убежище для париев. В то же время море, лес — суровая школа, в которой ежедневно проверяются воля, собранность, мужество и стойкость человека.

Корсар и его корабль — чудесное, почти одухотворенное существо, неотделимое от легендарного моряка, — поэтичны в самом высоком смысле слова. Оба они неуязвимы ни для ядер врага, ни для свирепых ураганов. Лишь сила страстей может восторжествовать над волею моряка. Победив королевский крейсер, растоптав ненавистный английский флаг, Корсар распускает свою разноплеменную команду пиратов, сжигает корабль и исчезает на несколько десятилетий, чтобы явиться на последних страницах романа в новом, логически предreshенном качестве — тайного участника войны за независимость.

Как видим, методы борьбы героя романа с английским деспотизмом романтически-анархические, почти неправдоподобные; зато чувства — ненависть, вольнолюбие, душевная уязвимость и страстное желание защитить человеческое достоинство — вполне реальные, социально-закономерные, исторически обусловленные. В этом отношении Красный Корсар — истинно национальный, реалистический тип неукротимого американца последней трети XVIII в.

Интересно следить за тем, как Купер, оставаясь в русле общепризнанных европейских литературных канонов, придает им особый американский колорит и свежесть. «Красного Корсара» можно назвать образцом «легендарного» романтического произведения. «Легендарные» драмы, романы, поэмы существовали во всех европейских национальных литературах — предания и легенды средневековья были неисчерпаемой сокровищницей сюжетов для романтиков всех направлений. Американцы — исторически молодая нация — не имели литературных традиций. Фактически у них не было еще и своей истории. Купер-



романтик творит легенды на глазах у читателя. Его герои — Красный Корсар, Лоцман, Гарви Бирч — это люди-легенды, трепетные, живые, вышедшие из недалекого прошлого, но уже поэтически возвышающиеся над настоящим — ровно настолько, чтобы «поднять ввысь душу» читателя, как говорил Эдгар По, младший современник Купера.

Среди персонажей романа интересен единственный в своем роде образ у Купера — негр Сципион. Автор не пожалел красок при его изображении. Юмор, задушевность и лиризм, драматизм, даже патетичность использует Купер при обрисовке облика Сципиона.

Незримые нити тянутся от этого куперовского персонажа к дяде Тому — бессмертному герою прославленного романа Бичер-Стоу, к негру Джиму из романа Марка Твена «Приключения Гекльберри Финна». Образ Сципиона — начало одной из литературных традиций американской реалистической литературы.

Между «Красным Корсаром» и последующим романом того же типа — «Морской волшебницей» (1830) много общего в жанровой окраске и содержании. Место действия в романе — море и берег в их контрастном противопоставлении. Море — символ свободы, нравственной чистоты, дружбы, любви, бескорыстия. Берег — царство сковывающих условностей, расчетливости, скарденности.

«Морская волшебница» — это роман-поэма, роман-утопия. На крошечном пространстве грациозного, возникающего как видение корабля создан особый мир людей, спаянных любовью и преданностью, боготворящих свободную морскую стихию, построивших свои взаимоотношения на бескорыстии и справедливости. Произведение окутано волшебной дымкой, а в эпилоге слышится печальная нотка тоски об ускользающем идеале.

Герой «Морской волшебницы», Бороздящий океан (это его имя) — благороден, отзывчив и баснословно щедр. Не золото ценит этот контрабандист, а свободу, любовь, дружбу. Он настоящий бог моря — неуловимый, вездесущий, фантастически удачливый и дерзостно смелый. Его волшебная бригантина, внезапно возникающая у берегов и бесшумно исчезающая в море, минувшая все расставленные ей ловушки, — олицетворение талантов героя и его вольнолюбия. И корабль, и герой сказочно прекрасны.

Характерно, что роман этот оказался своеобразной лебединой песней автора: никогда позже Купер не создавал столь поэтически приподнятого произведения, столь контрастирующего с грубой жестокостью жизни реальной Америки.

Тип морского романа, рожденный Купером, оказался самым стойким в его творчестве, сопутствовал писателю от начала до конца его творческой деятельности.

При жизни Купера и после его смерти морской роман продолжал жить и развиваться в творчестве ряда европейских и американских писателей XIX—XX вв.: Марриета, Эжена Сю, Майн Рида, Р. Л. Стивенсона, Дж. Конрада, Германа Мелвилла, Джека Лондона, Хемингуэя.

Морской роман обогатил авантюрно-приключенческий роман, удвоил степень драматизма, дал писателям возможность на протяжении сотен страниц держать читателей в величайшем напряжении. Обилие внешнего действия стало неременной и естественной чертой таких романов, ибо непрерывные изменения сюжетных линий обуславливались природой морской стихии. В стихии моря оказалась бездна эстетического очарования, и первым в литературе открыл его Фенимор Купер.

В 1850 г., после тридцатилетней литературной деятельности, будучи автором 32 романов и десятка других книг, Купер писал о себе: «Если какому-либо произведению, вышедшему из-под этого пера, суждено пережить себя, то это, бесспорно, будет серия романов о Кожаном Чулке. Говоря так, я вовсе не желаю предсказывать длительный успех для самой серии, я просто выражаю уверенность, что она переживет некоторые или все произведения, созданные теми же самыми руками, что и она»<sup>1</sup>.

Действительно, эпопея о Кожаном Чулке, состоящая из пяти романов, находится в центре творчества Купера и представляет собой художественный монолит, монументальный по форме и по содержанию. Грандиозность творческих задач вызывает к жизни особую художественную форму — роман-эпопею: ни герой, ни проблематика не вмещаются в рамки одного произведения.

Основная проблема пенталогии — сугубо американская: пионерство и цивилизация. Она представлена в ро-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Grossman J. James Fenimore Cooper, p. 3.

манах в моральном, экономическом, поэтическом и философском планах.

Не менее сложен и ее генезис. Порождена она спецификой исторического развития США, а вызревала с помощью многогранного комплекса идей просветительской Европы XVIII в. и революционного движения первой трети XIX столетия.

Иначе быть и не могло. Купер был первым значительным национальным романистом, но сама американская литература не порвала еще тесной связи с европейской литературой, духовной своей матерью. Недаром Вашингтона Ирвинга, всего на десятилетие раньше вошедшего в литературу, заслуженно называли «посредником между Америкой и Европой». И хотя это прозвучит парадоксально, можно смело утверждать: литературное и духовное развитие Европы подготовило появление пенталогии Купера и образа Натти Бэмпо. Европа, которая с первыми же кораблями Колумба принесла в Новый Свет жестокое насилие и грабеж, тем не менее вплоть до конца XIX в. воспринимала Америку как страну свобод и пленительной дикарской экзотики. Со времен Руссо и Дефо «лоно природы» и отсутствие цивилизации казалось залогом счастья, «естественный человек» просветительской мечты становился эталоном истинного, «неиспорченного» общественного состояния. Америка с ее бескрайними прериями и необжитыми пространствами казалась европейцам «земным раем», где должно произойти духовное оздоровление европейца.

Мысль эта пленяла умы социалистов-утопистов, они даже предпринимали некоторые шаги к ее осуществлению. Экзотические островитяне какой-либо Гвинеи, индейцы владели творческой фантазией романтиков разных национальностей. Потрясенная революциями Европа искала убежища и противовеса в образах «детей природы», «горцев», «островитян», «индейцев».

Фенимор Купер был наследником этих просветительских и романтических исканий Европы; он знал и любил Байрона и его идеал свободной, гармонической жизни вдали от смут и кровавых ужасов буржуазной цивилизации. Эпиграфами произведений Байрона Купер часто предварял главы романов о Кожаном Чулке, тем самым определяя колорит и смысл собственного повествования.

Однако все это было лишь традицией. Истинной пита-

тельной средой, взрастившей образ Натти Бэмпо, была родина писателя — ее недавнее прошлое и настоящее, ее молодая поэзия, древний и новый фольклор.

Поэтические мифы и предания аборигенов страны, американские народные сказания о Дэвиде Крокетте, Даниэле Буне, Майке Финке, о первых пионерах, знаменитых охотниках, лесорубах, звероловах наложили свою печать на романы Купера. Фантастичность, эпическая величавость, неприменный юмор, живописная метафоричность народного творчества были той превосходной поэтической школой, без которой не родились бы ни куперовские знаменитые пейзажи, ни покоряющие сердце читателя отважные герои.

Пенталогия Купера — это художественная история американского «фронтiera» — движения пионеров с востока на запад, к берегам Великих озер и дальше — к Скалистым горам, за которыми исчезают леса и начинаются равнинные просторы прерий. Именно таков путь главного героя пенталогии Натти Бэмпо. Однако «фронтier» не только «граница цивилизации» — это и особые условия жизни, особый психо-этический кодекс. Он так органически слит с историей страны, что фронтierом была вся Северная Америка — от Атлантического до Тихого океана, только в разные периоды своего существования. Духовная эволюция главного героя куперовской эпопеи в конечном счете является слепком истории становления и укрепления буржуазного проповорядка в стране, историей духовных потерь, которые понес американский народ, осваивая новые земли.

Следует помнить, что Купер не ставил перед собой сугубо реалистических задач, поэтому уклад жизни фронтiera в его романах далек от действительных условий существования людей той поры. Он идеализирован. Идеализирована природа. Из времен года Купер выбирает чаще всего благодатное лето. Купер, например, никогда не видел прерий, хотя написал целый роман под этим названием. Поселения фронтiera в романах Купера слишком благополучны и чисты по нравам и образу жизни их обитателей. Почти нет нищеты, расистских выходов по отношению к индейцам, нет грубых картин разгула, нет ханжества и лицемерия, жестокостей торгашей и дельцов, очень мало юмора и любимых поселенцами проделок (practical jokes), т. е. всего того, без чего немислим фронтier.

За исключением цивилизованных депутатов индейских участков, с которыми Купер встречался в Нью-Йорке, и старого спившегося индейца-старожила Куперстауна, писатель никогда не видел «живых» индейцев и не наблюдал их реальной жизни. Сведения об индейцах были у него книжные, почерпнутые главным образом из сочинения миссионера Джона Эрнста Геквилдера, насаждавшего христианство в духе моравских братьев среди индейского племени делаваров<sup>1</sup> в 1760—1780 гг. Сочинения Геквилдера были опубликованы в 1819 и 1820 гг.

Несмотря на суженность фактического материала<sup>2</sup> и особый его отбор, характерный для романтика, Купер противопоставил содержание своей эпопеи и официальной историографии того времени, идеологии расистов всех времен, и господствующему буржуазному правопорядку. Вплоть до Гражданской войны в исторической науке США господствовала так называемая «теория предопределения»<sup>3</sup>, ведущая свое происхождение от немецкой идеалистической философии. Согласно этой теории, в истории США все было предопределено, начиная с высадки у американских берегов английских пуританс корабля «Мэйфлауэр» и кончая истреблением индейцев. О том, как далек был Купер от подобного фатализма и человеконенавистничества, свидетельствуют непрекращающиеся до сих пор нападки на него со стороны расистов в литературе и фальсификация его творчества в американской критике. Так, например, в XIX в. ярыми врагами Купера были «дамские» писательницы-расистки Джейн Остин и Мери Джонсон. В начале XX столетия реакционный историк литературы Д. Лоуренс назвал эпопею о Кожаном Чулке «американской Одиссеей» и говорил о «бессмертии» романов Купера только потому,

<sup>1</sup> Делава ры (ленни-ленале) — индейское племя, жившее по долине реки Делава р и побережью Атлантического океана, объединившее в XVII в. многие другие индейские племена в один союз, против которого выступало другое объединение — ирокезских индейских племен. В войне англичан с французами делава ры были союзниками англичан.

<sup>2</sup> Тотчас же после выхода в свет романа Купера «Последний из могикан» в журнале «North American Review» (январь 1826 г.) появилась язвительная заметка, в которой говорилось, что роман вышел «из школы мистера Геквилдера, а не из школы природы», таких индейцев нет в американских лесах (см. Grossman J. James Fenimore Cooper, p. 47).

<sup>3</sup> Она сказала сь особенно ярко в 10-томной «History of the United States by George Bancroft», публиковавшейся в 1834—1875 гг.

что, по его мнению, Купер дал читателю идею неслияния психологии и жизненных целей коренных жителей и пришельцев.

Разительным контрастом к этим реакционным оценкам звучит суждение нашего великого русского критика В. Г. Белинского — современника Купера. В письме к М. А. Боткину от 16 августа 1837 г. В. Г. Белинский сообщает:

«Живя в Пятигорске, я перечел множество романов и между ними несколько куперовских, из которых вполне понял стихии северо-американских обществ: моя застоявшаяся, стеснившаяся от тины и паутины, но еще не охладевшая кровь кипела от негодования на это гнусно-добродетельное и честное общество торгашей»<sup>1</sup>.

Среди прочитанных Белинским произведений Купера был первый роман серии — «Пионеры».

✓ «Пионеры» (1823) оказался самым значительным романом пенталогии по своему содержанию и драматическому конфликту. Последующие романы как бы раздвигали вширь панораму событий, главное же было сказано здесь.

Неверно, когда историки литературы, оценивая все пять романов, располагают их не по времени их появления, а в зависимости от хронологии жизни главного героя — юность, зрелый возраст, старость. Это «выпрямление» затеняет авторский замысел; у писателя была иная логическая структура, нежели последовательность биографии героя.

Название «Пионеры» вводит читателя в сферу недавнего прошлого Америки. Подобно Вашингтону Ирвингу, Купер-романтик нашел в нем то, чего так не хватало американским писателям.

Роман катится по гладкой романтической тропе: зимний пейзаж, изумительный по красоте, уютный возок на заснеженной дороге, где, как в гнездышке, расположилась прелестная юная девушка с отцом, внезапное приключение на дороге, молодой герой-спаситель, затем тепло радушного помещичьего дома, рождественские святки и праздничное богослужение. Это почти мемуарная часть романа — воспоминания о быте родного автору Куперстауна, характеристика его природы, его обитателей.

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Письма, т. 1, Спб., 1914, с. 114.

Но дальше в романе меняется окраска и определяется центр тяжести. Семидесятилетний охотник Натти Бэмпо, живущий из милости на окраине земель судьи Мармадьюка Темпла, сначала входит в роман как бытовой комический персонаж. Его бесконечные охотничьи рассказы о тех временах, когда берега озера Отсего были пустыни, слушаются с недоверчивой усмешкой, а сам охотник воспринимается как забытый обломок давно исчезнувшего мира.

Именно таким, наверное, и выглядел старый Шипмен, обитатель Куперстауна, которого Купер знал в детстве и с которого списал физический облик Натти Бэмпо.

Начиная с XXVII главы образ Бэмпо изменяется, автор придает ему героическую окраску, Бэмпо начинает походить на легендарного пионера XVIII в. Даниэля Буна. Постепенно вырисовывается его эпический облик и... усиливается его резонерство — чисто американская черта, типичная для Купера, выросшего в строгой квакерской среде.

Современный американский литературовед Джеймс Гроссман называет «Пионеров» «солнечной книгой»<sup>1</sup>, но безмятежности в этом произведении весьма мало. Вернее, ее ровно столько, чтобы на ее фоне четче проступило все жестокое, что ненавистно автору.

Так, в «Пионерах» впервые возникают у Купера мотивы, ставшие позже характерными для его романов и публицистики. В уста ряда действующих лиц автор вкладывает резкий протест против хищнического отношения скваттеров к земле, лесам, рекам, к дарам природы. Дикая песня лесоруба Керби очень хорошо выразила эту бесшабашно преступную «систему»:

Где хочешь землю, там бери,  
На склоне дуб любой вали,  
Сосновый бор с плеча руби.  
Была б работа только.

(Перевод Е. М. Чистяковой-Вэр)

Роль палача природы выполняет в романе краснолицый низенький толстяк — шериф Ричард Джонс. Автор наделяет его самыми неприятными чертами. Его шумливость, зависть, беспардонное хвастовство, самоуверенная тупость внушают отвращение, а жестокость и бездушность вызывают ненависть к нему. Во время весеннего перелета

<sup>1</sup> Grossman J. James Fenimore Cooper, p. 236.

голубей, когда по небу проносятся тучи птиц, Ричард Джонс выстраивает целую роту стрелков и сам палит в стаи голубей из старого фальконета — ржавой пушки. Поле устилают тысячи убитых птиц. После ловли рыбы неводом Джонс оставляет на берегу столько ненужной ему рыбы, что ее «хватило бы на прокормление десяти голодающих семейств». Все, что делает этот «герой», приобретает форму бессмысленного и жестокого гротеска.

Старик Бэмпо отчитывает истребителей, требуя: «Пользуйтесь, но не уничтожайте! Разве леса не для того созданы, чтобы давать приют зверям и птицам и чтобы человек, который нуждается в мясе, шкурах и перьях, мог находить их там?»<sup>1</sup>

Поднятая в романе проблема — грабеж природы человеком — пройдет через все творчество Купера.

В «Пионерах» возникает и другая важная проблема — ограбление индейцев колонизаторами. С первых же страниц Бэмпо в беседе с судьей угрюмо бросает: «Сила частенько заменяет здесь право...»<sup>2</sup>. И далее он говорит о том, что «когда хотят отобрать земли у индейцев», умеют вести сладкие речи. Старик определил два главных «метода» ограбления: отнять или обмануть.

Обширные земли, принадлежавшие судье Темплу, когда-то были угольями индейцев-делавагов, вымершего племени. Последний могикианин — индейский вождь Чингачгук (Великий Змей) превратился в дряхлого Джона: принял христианство и спился («ром — томагавк бледнолицего», — говорит он о своем состоянии). В горьких речах Джона отражена трагедия индейского народа: пришельцы ограбили, спонили, физически истребили аборигенов страны. Писатель еще вернется к этой проблеме. Здесь он представляет ее как эпилог уже отзвучавшей трагедии: все делававы вымерли, их земли — в руках темплов! Купер стремится смягчить впечатление от тягостной, позорной страницы американской истории: обелить прежде всего память своего отца, который был прототипом судьи Темпла. По сюжету романа получается так: делававы сами подарили часть своих земель компаньону Темпла, майору Эффингему, который спас однажды жизнь Чингачгуку. На раскрытии этой «исти-

<sup>1</sup> Купер Д. Ф. Пионеры. Кишинев, 1956, с. 533.

<sup>2</sup> Там же, с. 377.



ны» строится романтически таинственная история Молодого Орла, который вначале предстает перед читателем как индеец из племени делаваров, а потом оказывается сыном майора Эффингема и наследником делаварских земель. Короче говоря, реальная социальная проблема — ограбление индейцев — решается автором романтическим методом, назревший драматический конфликт между молодым «индейцем» и Мармадыюком Темплом оказался псевдоконфликтом.

Драматический конфликт возникает между старым пионером Натти Бэмпо, защищающим свое человеческое достоинство, и представителями «цивилизации», творящими грубое насилие. Клика шерифа Ричарда Джонса подозревает Бэмпо в том, что он нашел серебро на землях Темпла и тайно добывает его. Этого достаточно, чтобы обрушить на старика тяжесть только что установленного «закона» об охоте. Судья Темпл знает о происках Джонса и не только не выступает на защиту старика, но применяет по отношению к нему самые строжайшие статьи «закона». Законы же гуманности и человечности для него отступают на задний план. Бэмпо только что спас от смерти единственную дочь Темпла, уложив метким выстрелом рысь, готовую броситься на девушку. Темпл еще не успел осушить слезы благодарности, как уже изрекает «нелицеприятный» приговор. Приговор незаслуженно суров, несправедлив, звучит издевательски. За то, что старик дал доброго пинка наглецу Дулитлу, приспешнику Джонса, негодяю и сутяге, ломившемуся в его хижину, он присужден к уплате штрафа в сто долларов и заключению в тюрьму до тех пор, пока штраф не будет оплачен (Бэмпо беден, ружье — единственное его достоинство и средство жизни). Мало того, Темпл в приговоре изрекает:

«Суд не нашел возможным приговорить вас к публичному наказанию плетьюм ввиду ваших преклонных лет, но так как достоинство закона требует публичного искупления вашей вины, то суд признает необходимым посадить вас в колодки на площади, где вы должны оставаться в течение часа»<sup>1</sup>.

Сцена на площади не менее драматична и впечатляюща, чем сцена суда, где обвиняемый превратился в обличителя. Добрый Бенджамен (слуга Джонса) садится

---

<sup>1</sup> Купер Д. Ф. Пионеры, с. 611.

рядом с закованным в колодки охотником и требует, чтобы на него тоже надели колодки. Они высидивают вместе положенный «законом» час — Бэмпо — грустный и подавленный, Бенджамен — полный дружелюбия к нему и кипящий яростью, готовый завязать драку с любым насмешником. Виножник ареста Гиаш Дулитл пришел на площадь посмотреть на унижение Бэмпо. Разъяренный Бенджамен, сидя в неудобной позе, в колодках, ухитряется схватить Дулитла за ноги («Вы каналья, мистер Дулитл!») и избивает его до полусмерти.

Бэмпо сжигает свою хижину и уходит в глубь лесов, подальше от «ябед и крючков закона».

«Он ушел в сторону заходящего солнца — один из тех пионеров, что проложили путь через материк»<sup>1</sup> — заканчивает роман автор.

Конфликт пионера с лицемерной буржуазной «цивилизацией» приобретает в романе широкий диапазон: это конфликт между умом и глупостью, гуманностью и бесчеловечьем, между великодушием и душевной ограниченностью.

Купер славит в Натти Бэмпо не только вольнолюбива, но и человека доброго, верного, добровольно обременившего себя тем, что он считает своим человеческим долгом. В юности он совершал славные военные походы вместе с майором Эффингемом. Вот почему он верен ему — верен солдатской дружбе.

Автор наделяет Натти Бэмпо высоким строем души и рисует его взаимоотношения с людьми как идеал человеческого поведения. По словам В. Г. Белинского, Купер создал образ «человека с голубиным сердцем в львиной груди»<sup>2</sup>.

В американскую литературу Натти Бэмпо вошел как положительный герой, у которого будет позже немало литературных потомков, и самым заметным среди них окажется Текльберри Финн в романах Марка Твена. Натти Бэмпо и Гека Финна роднит многое: неприятие буржуазной цивилизации и вражда с ней, любовь к природе и понимание ее красоты, неумение подделываться под шаблоны общепринятого, наличие своей пантеистической философии.

В первом романе пенталогии Купер изложил суть социального конфликта — представил правду человеческого

<sup>1</sup> Купер Д. Ф. Пионеры, с. 713.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. 2, с. 25.

сердца, вступившего в неравную борьбу с законами «цивилизации». Не следует забывать, что эта борьба является не только этической, но и эстетической: показано столкновение прекрасного с безобразным.

Разрыв Бэмпо с буржуазной цивилизацией — это финал целой эпохи пионерства и эпилог социальной драмы. Открыта новая страница истории страны, за ней стоят новые нравы, характеры и новые битвы.

Социальное противоречие названо: буржуазная хищническая практика губительна и для природы, и для человека. Последующие романы разовьют и углубят представленное в «Пионерах».

Художественная форма этого романа еще при жизни автора подвергалась критике. И позже — в конце XIX в. — Купера продолжали упрекать в том, что в «Пионерах» много скучных деталей, что повествование растянуто<sup>1</sup>. Писатель, действительно, питал особую страсть к подробностям, обилие которых иногда задерживает необходимый для авантюрного произведения темп повествования.

Но главная особенность его романтической манеры заключалась в том, что в «Пионерах», так же как и в более ранних его романах, представлены статические характеры, не изменяющиеся на протяжении всего повествования. Это, собственно, самое существенное, что отличает романтического героя от реалистического персонажа. Натти Бэмпо при всех своих прекрасных качествах не объяснен действительностью, он только соотнесен с ней, точнее, противопоставлен ей.

Видимость движения создает лишь разная тональность начала повествования и его последующих частей (от нейтрально-бытового колорита к героико-драматическому).

Неподвижная структура куперовских характеров весьма наглядно представлена в образе Джона Могикана. Великий индейский вождь, превращенный в «христианского скота», выброшенный на свалку «цивилизацией», оказывается, ничего не растерял из того, что составляет сердцевину характера индейца. Ни алкоголь, ни христианские догмы, ни жизнь среди жестокосердных людей не изменили характера индейца. Перед лицом смерти Джон Могикан — все тот же Великий Змей, о котором сложены легенды, — гордый, философически спокойный и невозму-

---

<sup>1</sup> Lounsbury Th. James Fenimore Cooper. N. Y., 1886, p. 40.

тимый, с отвагой, достоинством и воинственной песнью идущий по своей последней тропе.

Роман в целом отмечен печатью оригинальности — в нем все американское: природа, люди, их нравы и условия существования. И тем не менее молодой Купер не свободен от воздействия английских литературных традиций XVIII в. Комический француз, комический немец, комические слуги, напыщенный и глупый Ричард Джонс напоминают чудаков из романов Смоллета. В свою очередь, комические персонажи у Купера предшествуют диккенсовским чудакам, особенно один из них — Бенджамен, бывший моряк, сохранивший забавный морской жаргон. Бенджамен — неграмотный, но ведет преуморительный дневник происшествий с помощью рисунков, где девушки похожи на бутылки, пантера на крысу и т. д. Но именно добросердечный Бенджамен предлагает свои небольшие сбережения в уплату штрафа, к которому приговорен Бэмпо, и разделяет его позор. Чудаки у Купера и у Диккенса — честные, справедливые, добрые люди.

В романе «Последний из могикан» автор описывает мир, где действуют гордые, неукротимые, свободолюбивые Бэмпо и Чингачгук. «Пионеры» по отношению к этому произведению воспринимаются как пролог.

Пока старый Бэмпо (Кожаный Чулок) живет в поселке среди цивилизованных дикарей, он кажется невежественным и беспомощным.

Но в «Последнем из могикан» он перенесен не только в иной возраст, но и в иную сферу: в лесах он всеведущ, всезнающ, умен, предусмотрителен и непобедим. Лес и небеса открывают ему все свои тайны. Он понимает крик птицы, шелест листвы, хруст ветки; глаза его читают лес, как открытую книгу.

Школой мужества для Натти Бэмпо (здесь он — Сокольный Глаз) является общение с индейцами. Чингачгук — его верный друг — отважный, мудрый воин и охотник. Его сын — Ункас — самый пленительный образ в романе — непревзойденный по дерзкой отваге воин и пылкий влюбленный. Он представлен как совершенство в образе человека — прекрасен станом и лицом, быстр как молния, ловок как белка, смел и силен как тигр, предан друзьям, страшен врагам — великолепное произведение природы, лесной бог. Автор сравнивает юношу с драгоценной ста-

туей, изваянной «резцом древних греков и чудом ожившей».

Ункас гибнет, спасая свою возлюбленную, и с ним кончается славный род индейского племени могикан.

Вокруг индейцев — мир любви, преданнейшей дружбы, презрения к трусам и ненависти к врагу — мир чистых, как лесной родник, чувств и побуждений, незамутненный ни корыстью, ни эгоизмом.

Бэмпо вырос и сформировался в этом человеческом содружестве — его сердце не знает ни робости, ни расчетливости. Он — доблестный и благородный воин, верный и бескорыстный друг, прославленный стрелок (Длинный Карабин), охотник, разведчик, наводящий трепет на врагов — индейское племя гуронов.

Но никакой доблести Длинного Карабина не хватает на то, чтобы удержать исчезающий мир. Элегическое название романа как бы предваряет трагическую развязку.

Гибель индейского народа, его поэтической культуры, его своеобразного, глубоко гуманного психологического уклада жизни символизирована в трагической смерти двух юных и прекрасных героев — Ункаса и Кору. Поэтические погребальные песни и танцы индейских девушек над «последним из могикан» и его мертвой возлюбленной воспринимаются как символический ритуальный обряд по поводу гибели всего индейского народа.

В своих романах Купер отвечает на один из «проклятых вопросов» американской истории: была ли фатально неизбежной вражда коренных жителей с пришельцами? Нужно ли было истреблять индейцев? И отвечает: нет. Нужно было подружиться с индейцами так, как делает Бэмпо. А земли и ее даров хватило бы всем. Однако «цивилизация» предпочла иной путь.

Есть одна горестная мысль в романах о Кожаном Чулке: бесчеловечно истребив индейцев, уничтожив их тысячелетнюю культуру, растоптав поэтическую прелесть их мировосприятия, завоеватели не создали лучшей и более полноценной жизни. Наоборот, их цивилизация обеднила человека, они знают одну только страсть — неугаемую жажду наживы, жестокость и черствость.

Горечью полны скорбные речи Соколиного Глаза, когда он говорит о гибели и ограблении индейского племени могикан:

«Вы видите перед собой великого вождя, мудрого могикана. Когда-то его предки могли преследовать оле-

ня на огромном расстоянии. А что же досталось его потомкам? Когда бог возьмет его к себе, он обретет около шести футов земли и будет спокойно лежать на ней, если только у него не найдется друга, который вырвет ему могилу» (I, 621).

Фенимор Купер не был первым, кто ввел образы индейцев в литературу. Раньше него это сделал Филипп Френо, поэт XVIII в. (1752—1832) в серии очерков «Томо Чики, или Индеец из Филадельфии» и в стихах, где индейцы изображены как люди привлекательные, естественные и прямые. Недаром Купер предпослал главам своего романа «Пионеры» эпиграфы из стихов Филиппа Френо «Студент-индеец». Такими же индейцы были представлены в начале XIX в. в прославленном европейском романе Шатобриана «Атала» (1801). Автор черпал свои познания об индейцах из полулегендарных источников. В конце XVI в. была опубликована книга Томаса Гериота о Новом Свете с репродукциями картин Джона Уайта, на которых индейцы выглядели римскими сенаторами в тогах, были величественны и благородны. С тех пор именно в таком виде индейцы вошли в европейскую литературу.

Идеализация индейцев Купером сама по себе не что иное, как эстетическая категория романтизма. Это форма протеста Купера против принижения индейцев, против физического их истребления.

В предисловии к роману «Последний из могикан» Купер пишет об индейцах: «Замечательный народ», «на войне — отважный, кичливый, коварный, беспощадный, готовый к самопожертвованию; в мирное время — справедливый, великодушный, гостеприимный, мстительный, суеверный, скромный и обычно целомудренный».

Такими он и рисует индейцев в пенталогии. Он свободен от расовых предрассудков, которые утвердились в Новом Свете.

Купер представляет индейцев как «воинов Северной Америки», как людей, достойных уважения, поэтизации и героизации. Это была смелая общественно-политическая позиция; занявши ее, писатель бросал вызов всем тем, кто преследовал, грабил и истреблял исконных владельцев американских земель, гор и лесов. Вместе с тем романы Купера — это поэтическая элегия в честь трагически и безвинно гибнущего индейского народа, жертвы буржуазной цивилизации.

В «Последнем из могикан» индейцы — главные персонажи произведения. Здесь описаны их военные нравы, обычаи, прелесть их мифологии, дана целая портретная галерея разнообразных типов.

Одним из самых сложных образов романа является индеец Магуа. О себе он говорил, что был рожден вождем и воином племени красных приозерных гурунов, — был счастлив тогда. Потом пришельцы ворвались в его леса, научили пить огненную воду — и он сделался бездельником.

Болезни и голод не унесли столько индейцев в могилу сколько их унес алкоголь. Для Магуа алкоголь тоже стал роковым. Будучи проводником в военном отряде, Магуа напился однажды, и начальник отряда Мунро приказал сечь плетью вождя гурунов. С тех пор вся жизнь Магуа подчинена фатальной идее мести: он хочет взять дочь Мунро Кору в наложницы и тем оскорбить и унижить обидчика. Легкомысленное доверие майора Хейворда к «проводнику» Магуа дает последнему возможности к осуществлению задуманного: он похищает Кору, становится виновником смерти девушки и Ункаса и гибнет сам.

Сюжет романа состоит главным образом из сети тонких хитросплетений Магуа, которые рвут и рубят Соколиный Глаз и его друзья-могикане. Магуа умен, осмотрителен, искусен, хитер, полон самообладания, коварен и честолюбив. Этот могучий, непобедимый враг по силе равен трем своим противникам. Спасаясь от смертельной опасности, он мстит обидчикам сторицей. Автор наделяет его фантастической наружностью («огненные глаза», «взгляд василиска») и талантом предводителя. Магуа — искуснейший дипломат, талантливый прирожденный оратор. Его речь способна выразить все эмоциональные оттенки — то в ней торжественное славословие храбрости гурунских воинов и лесть, то таинственные откровения опытного воина, выследившего добычу, то гнев по поводу жестокой смерти гурунов, павших от руки белых, то лиризм и музыкальность, глубокое сочувствие осиротевшим женам и детям павших воинов, то насмешка над недостаточной мужественностью гурунов и призыв смыть темное пятно поражения вражеской кровью. Магуа не только великолепный оратор, он при этом и актер; его речь — это рассказ-инсценировка, разыгрываемая в лицах. Примечательно, что автор строит речи Магуа по классичес-

ким (цицероновским) образцам красноречия, тем самым подчеркивая не столько несравненное мастерство индейского оратора, сколько условность его романтического облика.

Контрастом к Магуа являются образы индейцев-моги-кан. Чингачгук — «историк» своего народа, в его уста автор вложил предания о былом. Так же, как в речах Магуа, в рассказах Великого Змея раскрывается позорная и преступная тактика колонизаторов: спойть индейцев и отнять у них земли.

Индейцы безмерно чтут воинскую отвагу и память бойцов, погибших на поле брани. Но нет у них суеверного почтения к теням умерших, а лишь преклонение перед мужеством живых. Рассказы о былом, переданные образным поэтическим языком, чаруют индейцев даже тогда, когда они слышат их из уст человека, которого собираются предать пытке огнем. Такое чудо совершил в романе Ункас, покоров вдохновенной речью своих мучителей. Гордый юный могикинин, бестрепетно смотрящий в лицо смерти, держится с царственным величием: «Мой род поддерживает Вселенную... Мой род — родоначальник всех племен!».

Военные нравы и обычаи индейцев в изображении Купера полны благородства и неповторимой мрачной красоты.

Батальные сцены с участием Ункаса — лучшие в романе. Автор находит для любимого героя самые яркие краски, самые точные слова («молодой могикинин точно взвился в воздух; он пулей упал на грудь врага, откинул его на далекое расстояние...»).

Но для Ункаса и его отца Чингачгука характерны также сдержанность, невозмутимость, полное равнодушие к неожиданному нападению и смертельной опасности. Лишь изредка с их уст срывается тихое восклицание «у-у-ух» — выражение удивления и настороженности.

Купер рисует индейцев как людей здравого смысла. Им неприятны условности пришельцев, например, представления о храбрости, граничащие с безрассудством. Так, капитан Хейворд и полковник Мунро, едущие в лодке по озеру Хорикейн вместе с Ункасом, Чингачгуком и Соколиным Глазом, попадают под обстрел враждебного племени индейцев, но не желают лечь на дно лодки, потому что гребцы находятся в опасности. Ункас безмерно удивлен поведением офицеров.



Автор использует различные средства художественной изобразительности, описывая двух могикан — сына и отца. Среди кровавых битв, погони, преследований, измены, коварства врагов — сцена, полная лиризма. Вечер. Ункас и Чингачгук у затухающего костра. Весь день они были заняты чужими делами, чужими бедами, отдавая им все свои силы и умение. Лишь в ночной час, когда у костра уже заснул Соколиный Глаз, их лица неузнаваемо изменились.

«Голос сурового индейского вождя сразу стал мягче: Чингачгук заговорил с сыном нежным, ласковым, шутивым тоном. Ункас радостно отвечал на дружественные слова отца... Невозможно выразить музыкальность их языка, особенно заметную в смехе и ласковых словах; диапазон их голосов — в особенности голоса юноши, был поразителен: от самого глубокого баса он переходил к тонам почти женской нежности. Глаза отца с явным восторгом следили за плавными, гибкими движениями сына; он улыбался всякий раз в ответ на заразительный смех Ункаса. Под влиянием нежных отцовских чувств всякий оттенок свирепости исчез с лица самгамора» (I, 692).

Гуманизм писателя прекрасно сказывается в этом стремлении показать индейцев в глубоко человеческом эмоциональном облике, в благородстве их чувств и тонкости переживаний.

Общезвестно, что в романах Купера индейцы поделены на хороших и дурных. Гуроны — «предательское племя», по характеристике Натти Бэмпо, ирокезы — «хитрые плуты», макаузы — «трусы» и «мошенники», по определению Ункаса, племя онайда вызывает отвращение. «Если хотите видеть честных людей, ищите их среди могикан или делаваров... это настоящие воины», — говорит Соколиный Глаз.

Итак, одни индейцы коварны и жестоки, другие — благородны, верны в дружбе, отважны, гостеприимны. Однако характерно то, что автор наделяет гуроном (мингов) вероломством и жестокостью не потому, что они индейцы, а потому, что они союзники французов в период франко-английской войны. Презрение Длинного Карабина (и автора!) к ним — это тенденциозность человека к врагу, с которым находишься в состоянии войны. Время действия в романе определено названием произведения: «Последний из могикан, или Повествование о 1757 годе», т. е. о третьем годе войны между Англией и

Францией, боровшихся за власть над страной. События протекают вблизи Аллеганских гор и озера Гудзон. Купер-англосакс тенденциозно изображает не только гурунов — союзников французов, но и самих французов.

Примечательно то обстоятельство, что автор, очернив гурунов, не отказал им в уме, воинственности, в способности остро переживать обиды, показал их суровыми воинами (гуруны приговаривают к смерти юношу-гуруна за проявленную им трусость), ярко обрисовал их эмоции — гнев, печаль, грусть, скорбь. Борьба, которую ведут гуруны с могиканами и делаваарами, — это ратоборство, военное соревнование в хитрости, военных уловках и изворотливости, борьба за первенство — кто окажется умнее, дальновиднее, хитрее.

В этом соревновании едва ли не первое место занимает Соколиный Глаз. Меткость Соколиного Глаза в стрельбе фантастична. Слава лучшего стрелка в родных лесах так дорога сердцу охотника (это единственное, чем он открыто гордится), что отказаться от нее он не желает даже ценою жизни. Когда он и его друзья попадают в руки гурунов и Магуа натравливает индейцев на главного своего врага, Хейворд, пытаясь спасти разведчика, выдает себя за Длинного Карабина и демонстрирует свое умение стрелять. Соколиный Глаз начинает горячиться и, несмотря на смертельную опасность, подает великолепные образцы своего искусства лучшего стрелка края. Он же и непревзойденный следопыт. Местность — открытая книга для Соколиного Глаза. Глядя на тропу, он может сказать, кто прошел по ней, сколько человек, куда направились, что несли, в каком состоянии были — физическом и моральном, какой характер у человека, оставившего следы, и даже каковы его пороки.

Натти Бэмпо в этом романе еще более, чем в «Пионерах», необычайная, романтическая фигура. По своим «лесным» талантам он превосходит индейцев. К тому же он верный друг могикан; это самая благородная и основная черта его характера — верность в дружбе.

Необходимо отметить, что все романтические герои в произведениях Купера — Лодман, Красный Корсар, Натти Бэмпо — поставлены над обществом или находятся вне его.

Но буржуазная благонамеренность автора сказывается, между прочим, в том, что в каждом его романе есть удачливая пара влюбленных молодых людей, которым

служат все другие, творя ради них подвиги, переживая невероятно опасные приключения, иногда — жертвуя жизнью. Они являют собой символ неизменной социальной устойчивости, они — средние люди, но именно для них и их счастья Купер заставляет смелых и благородных не щадить жизни. Так гибнет Кора — бесстрашная, самоотверженная, нежная и отважная девушка, вызывающая любовь и восхищение Ункаса, но не затронувшая ни единой струны сердца любимого ею капитана Хейворда. Ее молчаливая и безответная любовь накладывает на нее какую-то роковую печать и читатель предчувствует ее трагическую судьбу. Но такова воля автора: смерть Кору делает безмятежным брак Хейворда и бесцветной, «прекрасной» Алисы.

«Последний из могикан» — один из лучших романов Купера, получивший всемирную известность, придавший авторской манере художественную законченность и своеобразие. Прежде всего, это авантюрно-приключенческий и «батальный» роман. Напряженность сюжетного действия такова, что одна внезапность сменяет другую без пауз и передышки, события нагнетаются в бешеном темпе.

Чем достигается в романе «захватывающий интерес»? Сразу выраженной драматической ситуацией: идет война между европейцами, в которую вовлечены аборигены. Многозначительная таинственность, непонятные обычаи и нравы придают ей специфически локальный интригующий колорит. Две юные красавицы, охраняемые лишь неопытным молодым офицером и чудачком-псалмопевцем, отправляются в длительное и опасное путешествие. В зарослях кустов на секунду мелькает свирепое лицо врага, разрисованное «военными» красками. Это пролог, сулящий авантурный разворот событий.

Немалую роль играют эпиграфы к главам романа. Они — организующее начало повествования. Взятые из произведений Шекспира, Попа, Грея, Бернса и других поэтов, они указывают на сюжетное зерно главы и, вместе с тем, служат «ариадниной нитью» при определении ее содержания.

В романе много драматического, трагикомического, а иногда просто изукрашенного театрального великолепия. Облик делаварского старейшины, столетнего старца Таменунда таков: на седых кудрях высится диадема, осыпанная драгоценными камнями и украшенная пышны-

ми черными страусовыми перьями, золотые браслеты на руках и ногах, оружие у пояса с золотой и серебряной чеканкой, на одежде из звериных шкур причудливые красочные рисунки, изображающие былые подвиги вождя. Бег Ункаса в лабиринте врагов, лагере гуронов, где все — и мужчины и женщины — вооружены томагавками, нацеленными на юношу, напоминает драматическую сцену в театре.

Но самые сценически эффектные страницы романа — это описание событий в пещере посреди реки. Рассказывают, что история их создания такова: года за два до написания романа «Последний из могикиан» Купер совершил экскурсию в Саратогу на озеро Георга и на озеро Чемплейн. Ему сопутствовали приезжие англичане. Когда путешественники достигли Гленских гор и осмотрели пещеры-гроты, вымытые бурной рекой, один из гостей, обращаясь к Куперу, заметил, что здесь могла бы происходить какая-либо сцена из романа. Купер пообещал, что это будет сделано: грот в романе будет фигурировать. Действительно, в романе «Последний из могикиан» сцена в гроте — одна из наиболее ярких и незабываемых.

Описывая реку, Купер дал мастерскую концентрацию атмосферы тревоги: опасностью, кажется, напоен воздух, деревья, вода, горы.

Поистине великолепно пользуется здесь Купер звуками для достижения нужного эффекта. Дикие, нечеловеческие вопли несутся в ночь — ужасные, непонятные. Они держат в напряжении маленькую группу путешественников, нашедших приют в гроте на высоком островке-утесе, у самого водопада. Что это? Даже Соколиный Глаз, знающий все звуки и крики леса, теряется в догадках. Три раза повторяется этот страшный, ни на что не похожий вопль, пока не выясняется, что это кричат стреноженные лошади, почуявшие смертельную опасность.

Грохот водопада, пение девушек в ночи, вызывающее слезы умиротворения на глазах у Натти Бэмпо, воинственный вой индейцев, идущих в атаку, их победные клики при виде павшего врага — вот тот по-разному окрашенный диапазон ночных звуков, который представлен здесь. Он вызывает самые различные эмоции: ужас, недоумение, умиление, настороженность, горечь поражения.

«Последний из могикиан» — высокохудожественное произведение, покоряющее читателя глубиной и искренностью содержания, эмоциональной напряженностью,

мастерством и разнообразием художественных приемов.

Пенталогия в целом — значительное литературное создание раннего американского романтизма.

В ней заметны следы влияния просветительной философии Европы XVIII в., особенно философии Жан-Жака Руссо. В последнем романе эпопеи автор отводит природе (не пейзажу, а природе в целом) самое важное место. Формулируя главнейшую авторскую мысль, Зверобой говорит:

«Вся земля — это храм для людей... Ни крепости, ни церкви не делают нас счастливее. К тому же в наших поселениях все полно противоречий, в лесах же во всем царит согласие» (I, 245).

В американской литературе времен Купера, почти во всем зависимой от европейских образцов, притом весьма часто невысокого художественного уровня, авантюрно-приключенческому роману «полагалось» быть занимательным и легковесным — ничего более. Купер органически соединяет социальные и философские мотивы и вводит их в структуру авантюрно-приключенческого романа. Это делается в американской литературе впервые. Роман получает глубину и социальную остроту.

Занявшись изучением духовной жизни простых, неграмотных людей, которые составляли, тем не менее, девять десятых нации, Купер выявил их отрицательное отношение к нормам жизни сформировавшегося в Новом Свете буржуазного уклада.

Герой эпопеи Натти Бэмпо — он же Кожаный Чулок, Длинный Карабин, Следопыт, Соколиный Глаз, Зверобой — не приемлет этического кодекса так называемого цивилизованного общества — жестокого эгоизма, стремления к разрушению, грабительской хватки. Не приемлет и законов, которые охраняют и защищают мораль этого общества.

Таким образом, в конечном счете Купер понимает «цивилизацию» как государственную систему, ведущую людей к нравственной деградации.

В свете этого вывода полезно еще раз обратиться к последовательности, с какой появляются отдельные романы-эпопеи о Кожаном Чулке. В «Последнем из могикан» внимание автора привлечено к Ункасу и к судьбам индейцев (героем романа является Ункас, а не Бэмпо),

если это учесть, то от «Пионеров» к «Зверобою» получается строгое развитие судьбы Бэмпо — от старости и дряхлости к юным годам. Фабульная пружина как бы получает обратный ход, свиток жизни раскручивается от конца к началу. Зачем так? История Бэмпо — это настоящее и прошлое США. Автор ведет читателя от современности к прошлому, сравнивая и изучая, проверяя настоящее прошлым. Его тревожит и страшит будущее, горько уязвляет настоящее страны, ему нужен критерий оценки современного, и он заимствует его из норм прошлого.

Герой эпопеи, так же как и сам автор, — одинокий борец за идеи справедливости. Он непоколебимо стоек и верен своим убеждениям до последнего дыхания. Иногда слышатся упреки в адрес куперовского героя: он, дескать, бежит от людей в леса. Это неверно. Натти Бэмпо всегда с людьми — хорошими и дурными. Он — весь для людей, и против людей. Защищая одних, он борется с другими, проявляя отвагу, терпение, самоотверженность. Часто для людей, случайно им встреченных в пути, он рискует жизнью и свободой. Это и есть философия, хотя она у него не в словах, а в делах, чувствах и поступках. Идея эта — человек для человека — последовательно проведена Купером через всю серию романов о Кожаном Чулке. Причем душевная ясность Бэмпо идет от прочной и устойчивой душевной отзывчивости героя.

Однако эпопею нельзя назвать оптимистическим произведением. Она трагична. В ней показано, как худшие истребили лучших, благороднейших и прекрасных, стремясь утвердить царство низости и стяжательства. У Бэмпо нет наследников его дела, кроме уже обреченных буржуазной цивилизацией друзей-индейцев.

Объективно Купер создал историю американского пионерства, показав ее противоречивое и трагическое содержание — честные и отважные землепроходцы с соколиными глазами и львиными сердцами были разведчиками, проложившими первые пути капиталистическому общественному строю — Темпам, Бушам, Хаттерам, Марчам, — жертвами которого они сами стали.

Пять романов о Кожаном Чулке представляли собой первую американскую эпопею. Она возникла вследствие настоятельной необходимости объять в целостном художественном произведении множество разнообразных, но

животрепещущих жизненных проблем: индивид и общество: белые и индейцы, человек и природа.

Но недаром В. Г. Белинский утверждал: «Герой эпопеи есть сама жизнь»<sup>1</sup>. И жизнь выдвигала еще одну актуальную тему: земля!

Ей и посвящена трилогия Купера: романы «Чертов палец» (1845), «Землемер» (1845), «Краснокожие» (1846), увидевшие свет в последнее десятилетие творчества писателя.

Прежде всего — это элегия: здесь представлена история обнищания и исчезновения старых помещичьих родов, к которым принадлежал и сам Купер. И поэтому в ней столько поэтизации и идеализации милой сердцу автора старины и столько благородного негодования по поводу увядания былого могущества и красоты.

Однако следует отдать должное Куперу: он взялся за современную ему, животрепещущую социальную тему; содержание трилогии о земле гораздо шире процесса разорения старых землевладельческих родов США; это поступь истории, услышанная писателем.

Буржуазное общество США сметало на своем пути остаточные явления феодального права, задерживающие капиталистическое развитие. И Купер первым из писателей представил в литературе этот процесс.

Заслугой Фенимора Купера было и то, что он объективно признавал огромную роль народных движений в борьбе за землю, хотя цель и задачи этой борьбы самому ему были глубоко чужды, попросту враждебны. Но честный писатель не искажал истории — правдиво описал упорную партизанскую войну американских фермеров, отстаивающих землю, политую их потом.

Все это вместе взятое заставляет нас утверждать, что Фенимор Купер выступает в трилогии о земле как предшественник американских реалистов.

Ненавистному настоящему он мог противопоставить только прошлое (невозмутимо патриархальное, с феодальной иерархией, веками не нарушаемой), а не будущее: утопический социализм своего времени он воспринимал как «бессмысленные бредни».

В XXVI главе романа «Краснокожие» Купер писал: «Земледельческая аристократия — вот что действительно необходимо для цивилизации высшего порядка, включая

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. 2, с. 17.

манеры, вкусы и второстепенные принципы». Это его credo.

Будучи одним из самых яростных и непримиримых критиков частнособственнического буржуазного строя, Купер в то же время являлся и порождением этого строя и, критикуя, апеллировал к правовым нормам этого же общества. Вывести его из этого лабиринта могла лишь идеология рабочего класса. Но он его не знал, от него он стоял еще дальше, чем от ненавистного ему буржуа-захватчика.

Позиции Купера в борьбе с правящей верхушкой буржуазного общества в США были сложными и, к сожалению, уязвимыми.

Его правота базировалась на твердом убеждении в том, что на его родине демократические принципы искажаются, превращаясь в демагогическую фразу, что беззастенчивое стяжательство во всех видах — явных и тайных — торжествует.

Но защиту демократии он осуществляет, опираясь на консервативные воззрения землевладельческой касты. Крупные земельные собственники являлись ему в ореоле их былой значительности («джентльмены»), представлялись единственными носителями культуры, которой не обладают буржуа — «нувориши». А главное, по мнению Купера, происходило недозволительное покушение на права землевладельцев — нападение на собственность, которая, по утверждению писателя (в «Американском демократе»), является «основой всякой цивилизации».

Скваттеры, самовольно захватывающие государственные и частные земли, казались ему страшнее египетской саранчи, и он не находил достаточно убийственных и саркастических сравнений для характеристики их пагубных методов в обработке земли, особенно когда сравнивал их с французскими и швейцарскими крестьянами (в «Европейских заметках американца»). Те, по его мнению, были более законопослушны и патриархально настроены. Купер просто не знал французской деревни, иначе он не противопоставлял бы французское крестьянство американским фермерам. Захват помещичьих земель исподволь, выживание землевладельцев из родовых усадеб, глухое пассивное сопротивление законам феодального землепользования со стороны французских крестьян, — то есть весь тот процесс, который столь драматично описан Бальзаком в романе «Крестьяне», уже начался и



активно развивался во Франции в то время, когда Купер восхищался идиллией во французской деревне.

Что же в это время происходило на американской земле? Чтобы понять события 40-х годов XIX в., описанные в трилогии Купера, необходимо обратиться к их истокам. После окончания войны за независимость новая республика, обязанная своим возникновением героизму народа, обманула ожидания американского фермерства. Правительство конфисковало земли убежавших английских аристократов и их сторонников, но тут же начало распродавать их по очень высоким ценам (чтобы пополнить пустую казну). Огромные массивы земли достались не фермерам, а спекулянтам. К тому же на фермеров, владевших небольшими участками земель, обрушились высокие налоги; они разорялись и продавали свои участки опять-таки спекулянтам, образовавшим особый слой буржуазии, которая не трудилась на земле, но владела ею.

В ряде фермерских районов (Массачусетс, Род-Айленд) уже в конце XVIII в. вспыхнули фермерские восстания. Короче говоря, после войны за независимость борьба за землю продолжала являться одной из животрепещущих и актуальных проблем политической жизни США.

Трилогия Купера о земле — сложный сплав субъективного и объективного и поэтому требует внимательно-го рассмотрения.

Представлена она как семейная хроника рода Литлпейджей — владельцев обширных земель.

Действие романа «Чертов палец» приурочено к первой половине XVIII в.

Купер умеет красочно представить праздничную толпу — негров, детей, мастеровой рабочий люд, парадную военную процессию. На этом общем фоне вдруг возникает живая сцена мальчишеской драки — со всем, что полагается: окровавленный нос, подбитый глаз. Это детство героя. А дальше идут любовные увлечения, светские развлечения, званые обеды, катанье с гор на салазках, холостяцкие пирушки с пуншем, проказы богатых молодых людей из «общества». Они воруют у соседей кур, уток, индюшек; а их друзья тайком уносят приготовленный ужин; «потерпевшие» в свою очередь ловко крадут праздничные яства из дома самого мэра города. И вся

эта «потеха» — в обычаях штата. Над этим подтрунивают, похохатывают, не считают зазорным.

Автор старательно выписывает детали быта обитателей города Олбени: чистокровных рысистых лошадей, щегольскую упряжку, сани, «окрашенные в небесно-голубой цвет, излюбленный цвет голландцев, покрытые мехами чернобурых лисиц с такой же полостью, чрезвычайно красивой, окаймленной алым сукном», обильную еду, серебро, хрусталь, дорогую посуду, картины старых мастеров.

Реалистична картина грозного ледохода на реке Гудзон. Прогулка на саних по льду реки обернулась смертельной опасностью для веселящейся компании молодежи — река вскрылась и понесла к морю громоздящиеся друг на друга льдины, захлестывая бешеным потоком людей, сани, лошадей. Купер всегда хорош в описании природной стихии, но здесь он особенно тщательное внимание уделяет деталям опасного приключения — злоеющему треску льда, поведению животных и т. п.

Если бы роман протекал так, как мы сейчас его изображаем, он, действительно, не вышел бы за границы бытового романа.

На самом деле, бытовой материал отнюдь не доминирует в произведении. С четвертой главы начинается история борьбы за землю. Два помещика подают прошение на имя губернатора об утверждении их в правах собственников земель, «купленных» у индейцев.

Купер сообщает, что сорок тысяч акров земли с тучными луговыми пастбищами «куплены» за 50 одеял, 10 чугунных котлов, 7 ружей, 40 фунтов пороху, 12 дюжин бус, 5 галлонов рома, 20 музыкальных рожков и 3 дюжины томагавков. Чтобы читатель хорошенько уяснил саркастический смысл купли-продажи, автор поясняет: за все перечисленные предметы было уплачено 242 доллара, а земля, приобретенная за эти деньги, была столь обширна, что ее можно было обойти лишь в течение двух суток.

Это имение становится «родовым» поместьем Литлпейджей и фигурирует дальше под именем «Вороньего гнезда». От посягательств индейцев, французов, фермеров-арендаторов его защищают три поколения Литлпейджей.

На отдаленном пока, но придвигающемся фоне — война колоний и английских войск с французами.

Помещик Герман Мордаунт, который породнится с семьей Литлпейджей и сольет свои земли с их обширными владениями, отправляется в глубь штата охранять свое поместье на время военных действий; с ним — целый отряд вооруженных мужчин. Купер представляет усадьбу помещика того времени как крепость: все окна строевых выходят во внутренний двор, наружу смотрят лишь солидные, хорошо загражденные ворота; усадьба обнесена бревенчатым полисадом (бревна зарыты стоймя). В усадьбе и вокруг нее и разгиваются дальнейшие события — битвы, поражения, бегство.

В войну между англичанами и французами втягиваются индейцы, но у них собственные цели: они бьются за свои исконные земли. Племя гуронов владело лесами и водами, которые король Англии «пожаловал» Герману Мордаунту.

Индеец Сускезус беседует с молодым Корни Литлпейджем (от имени которого ведется повествование) о правах белых:

«Кто дал королю эту землю?—воскликает Сускезус.— Вся эта земля принадлежит индейцам, а не королю»<sup>1</sup>.

Пользуясь тем, что французы наголову разбили английские полки, гуроны снова завладели своими угодьями. Усадьба Германа Мордаунта — единственная «земля», принадлежавшая англичанам, и индейцы ожесточенно осаждают ее, нанося противникам большой урон. Гибель Гурта Тэн Эйка — друга Корни Литлпейджа кончается роман. Индейцы рассеяны.

Еще на заре своей литературной деятельности, в «Пионерах», Купер заговорил о том, что белые отняли земли индейцев. Но ни в одном из своих романов он не изображал их доселе воюющими за то, что им принадлежало по праву.

Впервые в «Чертовом пальце» он вывел индейцев в такой роли, хотя симпатии автора остались при этом на стороне англичан — Мордаунта, Литлпейджа и их друзей. Качественная разница позиции писателя и теперь особенно заметна, если сравнить образы индейцев в романах о Кожаном Чулке и в трилогии о земле. Там индейцы-друзья были лишь помощниками белых и, защищая их интересы, не щадили своей жизни (Ункас, Чингачгук, Твердое Сердце). Если же они представляли как враги, то обуреваемы были личными побуждениями и стра-

<sup>1</sup> Купер Д. Ф. Сатанстое, с. 310.

стями (Магуа, Матори) — любовью, ненавистью. Здесь гуруны бьют англичан как захватчиков индейских земель и, поджигая усадьбу Мордаунта, стремятся уничтожить их последний оплот. И даже личная обида, нанесенная пленному индейцу Мускеруску, представлена автором как незаслуженное оскорбление его человеческого достоинства (избитый «индеец стоял неподвижно, не издавая ни малейшего звука, высокий, стройный, спокойный, похожий на ствол молодой сосны»), требующее отмщения.

Объективная ценность произведения значительнее субъективных намерений писателя. Автор стремился показать, как много пережила семья Литлпейджей — Мордаунтов, защищая «свои» земли. На самом деле рассказал вполне реалистически представленную историю ограбления индейского племени гурунов и их отчаянную попытку вновь вернуть земли, захваченные англичанами.

Во второй части трилогии — в романе «Землемер» — сын Корни Литлпейджа Мордаунт Литлпейдж защищает «землю своих отцов» уже от соотечественников — от скваттеров. И здесь симпатии автора — на стороне семьи землевладельца и самой системы наследственного землепользования.

Противником Литлпейджа является скваттер Аарон Тысячеакр со своим многочисленным потомством. Тысячеакр и Буш из «Прерии» — литературные близнецы: созданы по одному авторскому рецепту. У Купера за пять лет, отделяющих «Прерию» от «Землемера», лишь прибавилось неприязни, если не сказать ненависти к скваттеру. Тысячеакр, по авторской характеристике, «эгоистичный, невежественный, вульгарный разбойник». Он сам считает, что владеет землей «по божьему праву», т. е. по праву затраченного им труда. Для Купера же он — захватчик чужой собственности: Тысячеакр построил свою лесопилку во владениях Литлпейджей и считает вполне законным пребывание на этой земле, не придавая никакого значения стародавним бумагам и документам. Воля, убежденность в правоте, твердость и достоинство Тысячеакра обезоруживают его противников и даже заставляют их любоваться его страстной и своеобразной величавостью. И хотя он «разбойник», автор не может не отдать ему должное: это американский пионер, один из тех, кто, вооружаясь топором, «более миллиона квадратных миль отвоевал у девственных лесов и открыл их солнечному теплу».

Вспомним, что во всех романах о Кожаном Чулке звучал один и тот же лейтмотив: осуждение хищнического уничтожения лесов. Именно оно заставило Бэмпо пройти через весь континент, отступая с востока на запад. А вот здесь, в трилогии о земле, автор... пропел целый гимн американскому топору, который «за последние четверть века» «сотворил чудеса» («он одержал более реальные и прочные победы, чем те, какие были одержаны мечом всех когда-либо существовавших воинственных народов...»).

Как объяснить эти противоположные друг другу авторские позиции — обличителя и дифирамбиста?

Изменился подход Купера к явлениям реальной действительности: писатель умеет теперь видеть не только одну сторону явления, но, рассматривая его с различных точек зрения, заметить противоречивые, другие стороны. Именно этой, более диалектичной авторской манерой следует объяснять и образ Тысячаakra — почти враждебный писателю и в то же время вызывающий его невольное уважение. Купер может отдать должное неутомимому скваттеру, восславить упорство и трудолюбие, даже опозитизировать его орудие труда — американский топор, — но не желает признать за скваттером-арендатором его права на землю.

Роман «Краснокожие» — самый интересный во всей трилогии вследствие ярко выраженной тенденциозности автора и той художественной правды, которая прорывается вопреки личным симпатиям писателя.

Время действия здесь — первая половина XIX в., т. е. годы жизни самого Купера. В романе выступают потомки Корни Литлпейджа — владельцы земель, дач. «Воронье гнездо» — теперь богатейшее доходное имение — принадлежит рассказчику Хэгсу Литлпейджу. Он — молодой человек, совершивший пятилетнее путешествие по странам Европы и Востока, возвращается домой вместе со своим богатым дядюшкой Ро, владельцем поместий «Чертов палец», «Сиреневый куст». К ним теперь подступает черта города Нью-Йорка; земли стали бесценными.

Но владенья эти в огне антирентистской войны. Племянник и дядя вынуждены явиться в родовое поместье в виде бродячих торговцев из Германии, благо пятилетнее отсутствие так их изменило, что нелегко узнать. Иначе им грозили бы немалые неприятности: антирентисты раздевали землевладельцев догола, вымазывали их дег-

тем и обваливали в перьях. Что и говорить — выразительные детали приводит Купер в романе! Подчеркнуто натуралистические, свидетельствующие о яростном народном гневе.

Роман с первых страниц приобретает полемический, если не сказать боевой характер. Купер здесь выступает как воинствующий защитник системы феодального землепользования, которую он еще в предисловии к «Землемеру» назвал «опорой (столпом) общества».

Земля в романе не только объект ожесточенной борьбы, но и главный персонаж произведения: это слово буквально не сходит с его страниц. Автор тщательно воспроизводит историю волнений среди фермеров-арендаторов, вплетая в повествование драгоценные правдивые детали.

В романе рассказывается, что «земельные беспорядки» перекинулись на другие штаты США — фермеры десяти других районов проявили «открытое сопротивление закону и прекратили взносы арендной платы». Более того, они взялись за оружие и оказывают сопротивление сборщикам ренты, они убивают должностных лиц и маскируются «под индейцев». Правительство «ничего не делает», а когда беспорядки стали «позором» и «бичом всех порядочных людей», власти обнародовали закон, по которому всякий появившийся в публике ряженым и вооруженным считается преступником. А как можно уличить одного, когда арендаторов, ведущих вооруженную борьбу, более тысячи человек! «Индействующие» (Injuns) быстро заполняют страницы романа. Они, действительно наряжены «под индейцев» — в маски и коричневатых одеяниях, говорят на нарочито ломаном языке, появляются бесшумно в ночи и также беззвучно исчезают. Купер описывает собрания «краснокожих» арендаторов в лесу, куда они сходятся вооруженными группами и часами митингуют на тему о земельном праве в США. По характеристике автора они опаснее самых злобных индейцев (Indians). Действительно, на землевладельцев они нагнали немало страха. Дядюшка Ро в романе обвиняет правительство в том, что оно «пошатнуло святость собственности и личные права человека и гражданина», разъярен тем, что «бунтовщики» не усмиряются, хотя «при некоторой энергии правительства можно было бы вразумить их и привести к порядку менее чем в неделю времени». Правительство «не понимает, что все претензии и ропот арендаторов сводятся лишь к тому, что другой

человек не желает им предоставить распоряжаться его собственностью». Дядя и племянник обуреваемы негодованием по поводу того, что некий губернатор предлагает компромисс — продавать арендаторам земли по сходной для фермеров цене. И вот землевладелец, который «дорожит своим поместьем вовсе не потому, что оно представляет известную стоимость, а потому, что с ним связаны многие дорогие для него воспоминания», должен передать «землю своих предков» арендатору, который на ней поселился «6 месяцев тому назад» и «вздумал вопить об аристократизме, доказывая свою преданность демократизму тем, что изгоняет неповинного ни в чем человека из его родного гнезда с тем, чтобы занять его место».

Написаны эти страницы с таким гневом и страстью, что становится совершенно несомненным, что чувства и мысли оскорбленного землевладельца — это эмоции и суждения самого Купера (тем более, что то же самое у него встречается в письмах и в публицистике тех лет). Вот где и в чем столкновение Купера с «демократией». Она, по его мысли, должна защищать права собственника прежде всего.

Молодой лэндлорд, переодетый бродячим торговцем, заговаривает с работником своего поместья Джошуа Бриггамом, желая «выяснить настроения». Он спрашивает, не желал бы работник приобрести часы? — «Не только часы, но еще и целую ферму впридачу, если бы я только мог получить дешево то и другое, — ответил Бриггам злобым голосом. — Почему вы нонче продаете фермы?»<sup>1</sup>

В образе едкого, озлобленного Джошуа Бриггама Купер — защитник ренты и прав землевладельца — великолепно передает почти маниакальную мечту батрака дешево купить ферму, всепоглощающую жажду иметь землю, которая полита его собственным потом. Купер чернит Бриггама, но, заставляя его спорить с переодетым землевладельцем, вкладывает ему в уста совершенно естественные для американского фермера речи:

«Молодой Литлпейдж — теперешний владелец всех этих земель, ведь никогда палец о палец не ударил, чтобы приобрести право на них, вся его заслуга в том, что он сын своего отца... Это свободная страна и почему же один человек будет иметь больше прав на землю, чем другой?»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Купер Ф. Собр. соч., т. 9, Слб., 1913, с. 89.

<sup>2</sup> Там же, с. 120.

Есть еще одна весьма характерная черта социальных суждений Купера. Его страстный протест против ущемления прав землевладельца адресован не столько фермерам, которые перерядились в «краснокожих», сколько демагогам, мошенникам и спекулянтам типа Сенеки Ньюкема. Вот кто истинный враг автора, вот кого он готов очернить всеми художественными средствами, имеющимися у романиста.

Если «родовая» земля Литлпейджей и будет вырвана из их рук, то не мелким арендаторам она достанется, а пройдохам, примазавшимся к фермерам-повстанцам — ньюкемам. К чести Купера нужно сказать, что в ожесточенной борьбе, описанной им в романе, он увидел главного хищника.

Однако нам следует здесь сделать отступление и возвратиться к роману «Чертов палец». Одним из самых впечатляющих и реалистических образов этого романа был дед Сенеки Ньюкема, Джесон Ньюкем, школьный учитель из Коннектикута, делец и выжига. Автор представляет его так:

«Мистер Ньюкем обладал необычайным талантом устраиваться везде и всюду надаровщину. Он вообще не имел никакого понятия, что положение человека влечет за собой определенные обязательства; он мог униженно кланяться, пресмыкаться перед кем угодно, лишь бы добиться какой-либо льготы или выгоды; с другой стороны, он ничуть не постеснялся бы поселиться в доме губернатора и пользоваться всем его имуществом, лишь бы только ему представилась возможность пролезть туда»<sup>1</sup>.

В такой малопривлекательной обрисовке предстает предок семьи Ньюкемов. Это он, пользуясь войной и нападением индейцев на усадьбу, старается захватить часть земель, арендуемых им у Германа Мордаунта, т. е. Джесон Ньюкем первым пытается нарушить и обойти арендное право.

Семья Ньюкемов в романе «Краснокожие» уже в третьем поколении по-прежнему арендует у Литлпейджей мельницу, ферму, салун в селенье «Воронье гнездо». Внук Джесона, Сенека Ньюкем — адвокат по профессии, мошенник и пройдоха по призванию — предводитель антирентистов. Автор изображает его как надменного, напыщенного сноба, злобное ничтожество. Сенека сдает в

---

<sup>1</sup> Купер Ф. Сатанское, с. 246.



аренду землю, ему не принадлежащую, но протестует против ренты, которую он должен платить Литлпейджам. Желания у Сенеки весьма определенные: он хотел бы не только сдавать в аренду чужие земли, но и торговать ими, а деньги класть в собственный карман. Он прикидывается другом бедных людей, являясь на самом деле одним из самых жестоких ростовщиков (в этом его отличает Джошуа Бриггам). Против Сенеки Ньюкема автор направил всю свою иронию (Ньюкем нагло сватается подряд к трем богатым невестам и получает отказы), ему адресовал неприкрытую ненависть. Когда антирентисты поджигают усадьбу Литлпейджей, среди поджигателей находится и Сенека Ньюкем — «самый отъявленный мерзавец во всем штате», по определению дядюшки Ро. Таков в романе американский Ригу — бесчестный стяжатель, ростовщик, хитрый воротила, который держит в кулаке всю округу, лицемерный демагог и политический красноречивый, прикрывающий свою алчность образованностью дипломированного юриста, — очень похожий на своего европейского собрата из романа Бальзака «Крестьяне». Ригу и Ньюкем порождены сходными социальными процессами, протекавшими почти одновременно в Европе и в Америке.

Создав образы Джесона и Сенеки Ньюкемов, Купер еще раз выразил свое глубочайшее презрение отечественной буржуазии (он делал это в «Моникинах», в романах «Домой», «Дома», в «Американском демократе»). От деда к внуку намечена такая убедительная линия моральной деградации, что читателя охватывает дрожь отвращения при знакомстве с Сенекой Ньюкемом — дельцом-авантюристом последней формации.

Этим хапугам и их неумной жадности автор намерен дать социальный противовес — он предлагает «образовать в Америке поместное дворянство», которое явилось бы хранителем благородства, честности и справедливости — «надеждой нации».

Эта архаическая мечта свидетельствует не столько о политической наивности Купера, сколько о страстном желании найти выход для своей родины, поставить преграду на пути ненавистного капиталистического развития страны.

В конце романа «Краснокожие» несколько десятков страниц посвящены поэтической культуре индейцев — песням, сказаниям, обрядам, одежде. Индейцы представ-

лены здесь в философско-поэтическом, а не в воинственном облике, и эта обрисовка таит в себе укор и контраст по отношению к миру пришельцев, ведущих между собой ожесточенную борьбу... за землю, отнятую когда-то у индейцев. Сарказм и горечь Купера становятся в полной мере ощутимыми, когда сопоставляешь начало и конец трилогии: сорок тысяч акров плодородной земли «мирно куплены» у индейцев за одеяла, чугуны, бусы и свистульки, а спустя несколько десятилетий скупившие вгрызаются из-за них друг другу в горло. Купер, конечно же, хотел бы другого — идиллического «существования» мирных индейцев, богатых землевладельцев и покорных арендаторов. Концовка романа «Краснокожие» почти так и выглядит: Хэгс Литлпейдж, претерпев от «индействующих» арендаторов ряд неприятностей, обращается к ним, окружившим усадьбу, с требовательно-увещательными речами:

«Я приказал вам очистить лужайку немедленно: я здесь хозяин, точно так же, как каждый из вас в своем доме... Я требую, чтобы моя собственность уважалась наравне с собственностью других людей»<sup>1</sup>.

Лже-индейцы трусливо отступают перед шерифом и должностными лицами, явившимися в усадьбу. Настоящие индейцы презрительно глядят им вслед. Брак богатого Литлпейджа с дочерью бедного священника — доказательство бескорыстия и демократизма землевладельца — олицетворяет поэтическое равновесие в романе и завершает его.

Как видим, авторская тенденциозность в этом произведении и во всей трилогии несомненна.

Также очевидна историческая объективность Купера. Он верно определил социально-политическое содержание американской земельной «революции»: это была экспроприация земель крупных владельцев главным образом в пользу буржуа-спекулянтов, а не в пользу фермеров-тружеников. Именно этот вывод делает трилогию Купера значительным произведением, несмотря на субъективизм авторских суждений.

Важным является и то, что Купер отозвался целой эпопеей — тремя романами — на животрепещущую проблему реальной действительности: описал борьбу за

---

<sup>1</sup> Купер Ф. Сатанстое, с. 266.

землю, показал основные социальные силы, в ней участвующие, и верно определил их роль и соотношение.

Все это выводит Фенимора Купера за рамки романтизма, делает его антирентистские романы более значительным созданием, нежели до сих пор их расценивали в истории американской литературы<sup>1</sup>. Трилогия Купера о земле — предтеча «Спрута» Фрэнка Норриса, деревенских новелл Гэмлина Гарленда и «Гроздьев гнева» Джона Стейнбека.

В Европе Купера всегда больше ценили, нежели на родине, несмотря на то, что Америка, по словам Жорж Санд, стольким же обязана Куперу в сфере литературы, сколько Франклину и Вашингтону в науке и политике. В Германии Гете отчасти любил Купера и наслаждался его романом «Последний из могикан». Во Франции Купером увлекались почти все писатели, жившие в середине XIX в. О нем печатала восторженные статьи Жорж Санд, с горячей похвалой отзывался Сент-Бев, особенно страстным поклонником таланта Купера оказался Бальзак, перенесший некоторые приемы Купера в свои ранние романы («Шуаны» Бальзака написаны под явным воздействием «Шпиона» Купера). Советский исследователь Б. Г. Реизов в своей книге «Творчество Бальзака» усматривает некую идентичность охотников за скальпами у Купера с сыщиками и светскими бандитами Бальзака, с той только разницей, что последним гораздо труднее вести охоту в парижских гостиных<sup>2</sup>.

И во Франции, и в Англии были у Купера эпигоны, которые воспринимали от него внешние признаки авантюриности и им подражали. Но и талантливые писатели испытывали влияние творчества Купера. Майн-Рид расширил куперовскую тематику, касающуюся романтики покорения человеком природных стихий, пространств, препятствий.

Уезжая в Европу, Купер имел намерение побывать в России и даже подготовлял эту поездку. «Московский телеграф» оповещал читателей, что в мае месяце 1828 г.

---

<sup>1</sup> Для современников писателя это были наименее известные и наименее читаемые романы Купера. Первый серьезный исследователь творчества Купера профессор Лонсберри не уделил трилогии о земле никакого внимания, отказав ей в какой-либо значимости — политической или художественной.

<sup>2</sup> Реизов Б. Творчество Бальзака. Л., 1939, с. 147.

Фенимор Купер хочет посетить нашу страну, что он сказал корреспонденту журнала: «Люблю русских и хочу видеть Россию»<sup>1</sup>. Из-за нехватки денег путешествие не было осуществлено.

К далекой России Купер, действительно, питал чувство искренней признательности и любви, возникшее у него еще в ранней юности, когда он остро переживал события, связанные с так называемой второй войной за независимость Соединенных Штатов (1812—1814). Борьба велась за то, чтобы заставить Англию юридически признать независимость ее бывших колоний. Молодая неокрепшая республика — ей было всего 36 лет от роду, из них больше половины прошло в войне — не смогла бы вторично выдержать военный натиск могущественной в то время английской державы, если бы не позиция России в этом важном вопросе. Давление русской дипломатии привело к тому, что Англия пошла на уступки и заключила в Генте мирный договор с США. Купер никогда не забывал огромной политической помощи России, оказанной его родине в столь критический момент.

Спустя тридцать лет, в 1845 г., Купер вспоминает об этом: с берегов озера Отсего, из родного поселка престарелый писатель шлет письмо русскому дипломату князю Дмитрию Ивановичу Долгорукову, в котором есть такие строки:

«При всех обстоятельствах я убеждался в дружеском расположении русских к нам, американцам. В Риме я встретил любезную и образованную княгиню Волконскую, а также князя Гагарина. Встречаясь с русскими, я всякий раз находил в них друзей, и я имею основания полагать, что и другие американцы испытали такую же любезность. Россия доказала свою дружбу по отношению к Америке, и я — один из тех, которые хотят, чтобы наш народ открыто оказал предпочтение тем, кто относится к нашей родине и соотечественникам (как на нашем полушарии, так и вне его) со щедростью и справедливостью»<sup>2</sup>.

Всякий раз, когда представлялась возможность, Купер заявлял о своих добрых чувствах к России и ее людям. В своих «Европейских заметках американца» он писал о том, что Америка связана с Россией больше, чем

<sup>1</sup> «Московский телеграф», 1828, ч. 20, с. 259—260.

<sup>2</sup> См. Неизданные письма иностранных писателей XVIII—XIX веков. Под ред. М. П. Алексева. М., 1960, с. 275.

с какой-либо иной страной в Европе. «Я скорее дам себе труд сделать одолжение русскому, чем любому другому, исключительно благодаря его национальности», — писал Фенимор Купер Хайлорду Кларку 8 июля 1848 года.

Произведения Купера прочно вошли в русский читательский обиход уже в начале XIX в. Первым романом Купера на русском языке был «Шпион», переведенный с французского И. Крупенниковым и вышедший в свет в 1825 г. Вскоре появились «Пенитель морей», «Американский пуританин», «Пионеры», «Последний из могикиан».

«Московский телеграф» и другие журналы охотно печатали романы Купера, рецензии на переводы новых его произведений, называли его «соперником В. Скотта», перепечатавали из зарубежных газет сообщения о нем, его корреспонденции. Так, появилась обширная статья — письмо Фенимора Купера «Взгляд на состояние литературы и просвещения в Американских Соединенных Штатах», взятая из итальянских источников и напечатанная «Московским телеграфом»<sup>1</sup>.

Писатели, поэты, критики в России восторженно отзывались о таланте Фенимора Купера, признавали, что в нашей стране слава Купера столь велика, что затмевает собой популярность Вальтера Скотта. В. К. Кюхельбекер указывал даже на то, что в романе И. И. Лажечникова «Последний Новик» есть «близкое подражание манере Купера»<sup>2</sup>. Н. А. Полевой утверждал, что «куперовским» является роман М. Н. Загоскина «Юрий Милославский» и что сам Н. А. Полевой не избежал влияния «Шпиона» Фенимора Купера<sup>3</sup>.

Одним из самых пылких поклонников таланта Фенимора Купера в России был В. Г. Белинский. Он утверждал, что «литература Северо-Американских Штатов началась романом Купера»<sup>4</sup>. О произведениях Купера, о его мастерстве В. Г. Белинский писал десятки раз, ставил американского романиста в один ряд с Шекспиром, Байроном, Гете, Шиллером, Пушкиным, называл его «гениальным Купером»<sup>5</sup>, указывал на самобытность его романов, на их «эпическое спокойствие». Купер был для

<sup>1</sup> «Московский телеграф», 1829, ч. 28, с. 387—417.

<sup>2</sup> Кюхельбекер В. К. Дневник. Л., 1929, с. 175.

<sup>3</sup> См.: Незданные письма иностранных писателей XVIII—XIX вв., с. 265.

<sup>4</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т., т. 1, с. 556.

<sup>5</sup> Там же, т. 2, с. 40.

него эталоном художественности при изображении природы и общества США. Горячие похвалы вызывал у В. Г. Белинского роман «Следопыт» и образ героя. «Это гениальное произведение, каким только ознаменовалась, после Шекспира, творческая деятельность», — писал он в 1841 г.<sup>1</sup>

К своему удовольствию, Белинский нашел единомышленника в М. Ю. Лермонтове. Он провел с Лермонтовым четыре увлекательных часа, беседуя о литературе; встреча произошла в Петербурге, когда Белинский навестил Лермонтова в ордонс-гаузе, где тот сидел под арестом после дуэли с французским посланником де Барантом и ожидал ссылки. Вот как об этом пишет Белинский П. Боткину 16 апреля 1840 г.:

«Недавно был я у него в заточении и первый раз по-разговорился с ним от души. Глубокий и могучий дух! Как он верно смотрит на искусство... Я был без памяти рад, когда он сказал мне, что Купер выше Вальтера Скотта, что в его романах больше глубины и больше художественной целостности. Я давно так думал...»<sup>2</sup>.

Несомненно, автор «Демона» и «Мцыри» должен был почувствовать родственную душу в Купере — «певце морей и прерий»: Лермонтову — неукротимому свободолюбцу и борцу с царским деспотизмом должны были импонировать герои Купера — бунтари, враги жестокой «цивилизации». Но главное заключается в том, что замечательный русский поэт и одареннейший русский критик оценили значительность литературного таланта Фенимора Купера, увидели то, без чего писатель не может войти в пантеон мировой литературы, и надеяться, что потомки не забудут его имя.

«... Всякий великий поэт потому велик, что корни его страдания и блаженства глубоко вросли в почву общечеловечности и истории, что он, следовательно, есть орган и представитель общества, времени, человечества»<sup>3</sup>, — утверждал В. Г. Белинский.

Применяя к великому американскому писателю критерий В. Г. Белинского, убеждаемся в том, что Фенимор Купер давно перешагнул границы своего времени, общества и служит, и будет служить человечеству. Бесстрашие

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Собр. соч. в 3-х т. Т. 1, с. 718.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 2; с. 508—509.

<sup>3</sup> Там же, т. 6, с. 586.

и правдолюбие — основные черты характера писателя — всегда привлекают к нему сердца людей.

«Он боролся за принципы с таким же упорством, с каким другие борются за жизнь... Единственное, что было для него бесспорным — была правда. Преданность ей была поистине донкихотская», — писал о Купере профессор Лонсбери. И добавлял: «Героическая душа»<sup>1</sup>.

Воздействие искусства Купера на душу читателя всегда живительно благотворное — такое, как будто вдыхаешь чистый озон. Это потому, что оно высоконравственно в широком, философско-эстетическом смысле этого слова. Купер учит благородству мировосприятия, благородству помыслов и деяний, свободомыслию, мужеству и отваге.

В увлекательных романах о Кожаном Чулке представлены не только необычайные типы, невероятные ситуации — романтические герои и манящая природа — дана и возвышающая душу читателя чистая атмосфера, в которой действуют Бэмпо, Чингачгук, Ункас, Джаспер. Без этого «воздуха» пенталогия Купера не обрела бы бессмертия, не имела бы романтического очарования.

Но герои Купера одиноки именно потому, что они человечны, у них нет будущего. В безвестности и одиночестве умирает отважный патриот Гарви Бирч; оскорбленный согражданами, ведет одинокую скитальческую жизнь благородный Натти Бэмпо, отверженным парией чувствует себя на родине великодушный Красный Корсар, навсегда исчезает в морских просторах свободолобивый бунтарь Бороздящий океан из романа «Морская волшебница». Трагическая безысходность их судеб — неотъемлемая черта романтического стиля и романтической критики Купера. Его герои не могут быть счастливыми в мире пошляков, губителей прекрасного, тупых корыстолюбцев и расчетливых законников. Вырвав своих героев из этой среды и поставив их выше нее в нравственном отношении, автор не может дать благополучной судьбы, не принизив их, не лишив романтического ореола. Их драматический удел предопределен той эстетической и моральной функцией, которую избирает для них Купер.

Имеем ли мы право вспомнить по этому поводу традиционный для романтиков «рок»?

У Купера отсутствует мистика, и поэтому «обреченно-

<sup>1</sup> Lounsberry T. R. James Fenimore Cooper, p. 287—289.

сти» и «фатализму» в его романах места нет. «Роковое» начало в его творчестве — это историческая неизбежность. Точнее сказать, художнически интуитивно уловленная им историческая закономерность. В различных своих произведениях Фенимор Купер изобразил один и тот же процесс — как оголтелый буржуа в своей безудержной жадности подминает под себя и труженика-фермера, и феодального землевладельца, и незащищенного индейца. И те, и другие, и третьи разорены и пригнетены (а индейцы почти истреблены!) его стараниями.

Вот почему в творчестве Купера столь часты элегические мотивы, так неразрывно сплетено лирическое и эпическое начала. Художник-историк Купер спешит запечатлеть милое его сердцу патриархальное прошлое, чувствуя, что оно уходит безвозвратно, что надвигается иная жизнь, лишенная красоты и эпической монументальности, жизнь, где царит низменное стяжательство.

Характерно, что абстрактная формула романтиков «борьба добра и зла» принимает у Купера весьма реалистические очертания — сначала в публицистике, а затем и в поздних романах: «зло» — это Нажива, Коммерция, Грабеж.

У всех американских романтиков, так же как и почти у всех европейских, есть один, постоянный мотив в их творчестве: выражение тревоги по поводу беспощадности жизни, где начинает царить «выгода», «доллар». Фенимор Купер идет дальше: в жизни американских «моникинов» не только нет ни грана поэзии, в ней отсутствует духовное начало, без которого вообще-то нет человека. Моникины и ньюкемы идентичны. Но сатирическая аллегоричность середины 30-х годов оказалась художественно недостаточной; в конце 40-х годов понадобилось создать вполне реалистические типы и «в лоб» показать мир ньюкемов, где господствует «чистоган», пронизавший все поры человеческого бытия настолько, что из обихода корыстолюбцев вытеснены такие понятия, как любовь, долг, честность, человеческое достоинство.

Естественно, что Купер никогда — ни в юности, ни в старости — не делал литературным героем дельца.

Зато судьба индейского народа тревожила Купера в течение всей его тридцатилетней литературной деятельности. Он был единственным из современных ему писателей, который не расставался с этой сугубо американской социальной темой — ввел индейцев в большую



литературу, описал их нравы, обычаи, их эпическую поэзию, образный язык, верования, натуру, философский склад ума и, самое главное, ответил на вопрос: было ли необходимо физическое истребление индейцев. Купер считает, что содружество европейцев и индейцев могло быть вполне возможным, если бы безнаказанный грабеж не являлся единственным методом пришельцев в общении с коренным населением страны.

Что принесло колонизаторам истребление индейцев? Ничего, даже с точки зрения грубого меркантилизма. В 1870 г. американский генерал Грант подсчитал, что на ведение бесчисленных войн с индейскими племенами американцы затратили столько средств, что их бы хватило, чтобы прокормить всех старых индейцев, и на то, чтобы всем молодым дать образование и профессию.

Фенимор Купер в своих романах показывает, что Буши и им подобные не в состоянии проглотить огромный кус индейских земель, они лишь обглаживают, потом бросают их искалеченными и бесплодными — ни себе, ни индейцам.

Купер привлекает наши сердца не только потому, что он не оказался в стане тогдашних расистов, но и потому, что он противопоставил их звериной идеологии свои позиции художника-гуманиста. Обращает на себя внимание тот факт, что название «Последний из могикан» таит в себе резкий полемический вызов. Кого истребили? Кем были могикане? — Вырождающимся племенем? Обделенными природой существами, неспособными воспринять цивилизацию? Последними среди человеческих рас? Нет, всем содержанием романа Купер доказывает, что совершенно злодейское преступление: сначала ограблено, а затем истреблено племя людей, прекрасных, как античные боги, благородных, умных, великодушных, отважных и... предельно мирных. Они, как Чингачгук и Ункас, могли бы быть самыми верными и бескорыстными друзьями переселенцев.

Куперовские герои вошли в духовный мир советского человека. Они сродни нам и нашему мироощущению. Нас пленяет их отвага, воля, непоколебимое упорство, умение проложить себе путь сквозь все преграды и препятствия. Мы отдаем должное заокеанскому писателю, о котором Виссарион Григорьевич Белинский писал, не скрывая восхищения: «Дивный, могучий, великий художник!».

## ЭДГАР АЛЛАН ПО

(EDGAR ALLAN POE, 1809—1849)

~~Талант Эдгара По~~ — выдающегося романтического поэта, блестящего новеллиста, классика в сфере создания «короткого рассказа» — яркий и оригинальный. Несмотря на эту очевидность, нет такого имени в истории ~~американской литературы~~, вокруг которого было бы больше споров и самых разноречивых толков.

Ральф Эмерсон называл его «шутом» (the jingle man), Генри Джеймс считал поэзию Эдгара По доказательством неразвитого вкуса своих соотечественников, а для английского поэта Теннисона Эдгар По был «самым необычайным талантом, который когда-либо рождала Америка»<sup>1</sup>.

После смерти Эдгара По изображали «демоном», «святым», «безумцем», «психологическим феноменом» (Чарлз Бригсс). Но некому было сказать о нем доброе и справедливое слово. Некролог, появившийся через два дня после кончины писателя в газете «New York Tribune», представлял собой нечто непревзойденное по грубости и бестактности. Начинался он так:

«Умер Эдгар Аллан По. Он умер позавчера в Балтиморе. Известие это поразит многих, но мало кто будет им огорчен. Поэта хорошо знали в стране — лично или благодаря репутации; его читали в Англии и в других местах континентальной Европы, но он не имел друзей»<sup>2</sup>.

Эдгар По был представлен в отталкивающем виде — как циник, завистник, человек заносчивый, не имеющий моральных принципов. Статья была подписана псевдонимом «Людвиг». Под ним скрывался самый злостный

<sup>1</sup> Wagenknecht Ed. Edgar Allan Poe. The Man behind the Legend. N. Y., 1963, p. 4.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Krutch J. W. Edgar Allan Poe. N. Y., 1926, p. 10.

недоброжелатель Эдгара По Р. В. Гризволд — пастор, журналист и издатель, многие годы обиравший писателя и ненавидевший его талант. Эдгар По, ведший с «преподобным Гризволдом» литературную борьбу, желая высидеться над собственной антипатией, назначил его редактором своего будущего собрания сочинений. Гризволд отплатил за доверие не только пасквильным некрологом в «New York Tribune», но и такой же злобно клеветнической статьей, предпосланной в 1850 г. третьему тому посмертного собрания сочинений Эдгара Аллана По. В извращенном виде здесь были представлены жизнь и творчество писателя. Когда поступили протесты со стороны почитателей Эдгара По, Гризволд опубликовал свою переписку с писателем; желая оправдать себя, он изменил и подчистил письма. И все это сошло с рук, хотя Бодлер во Франции называл его «вампиром», а Рассел Лоуэл в США — попросту «ослом». Однако статья его, многократно переизданная в США и в Англии вместе с собранием сочинений Эдгара По, на несколько десятилетий определила неверную оценку творчества талантливого американского поэта и писателя. Вскоре она перекечевала в другие европейские издания собраний сочинений Эдгара По и долго еще была для Европы единственным источником сведений о нем<sup>1</sup>.

Первым биографом Эдгара По был англичанин Джон Инграм, принявшийся в 70-х годах XIX в. очищать имя и творчество писателя от злобных измышлений. В 1874—1875 гг. он опубликовал 4-томное издание сочинений Эдгара По «Edgar Poe: His Life, Letters and Opinions»; собрал много фактов и документов, литературно-критических статей об Эдгаре По, которыми воспользовались позднейшие биографы и исследователи творчества писателя. Вскоре была издана в США книга Г. Е. Вудбери<sup>2</sup>, написанная с симпатией к Эдгару По — человеку и писателю; затем появились более тщательно сделанные два тома «Life and Letters» Д. А. Гаррисона в 17-томном издании собрания сочинений Эдгара По<sup>3</sup>.

В XX в. было опубликовано свыше 20 книг об Эдгаре По, его творчестве и литературных связях. Но иссле-

<sup>1</sup> Спустя более полувека она была повторена в издании «Recollection» R. H. Stoddard, 1903.

<sup>2</sup> Woodberry G. E. Edgar Allan Poe. Houghton Mifflin Co., 1885.

<sup>3</sup> Works of Edgar Allan Poe. University of Virginia, 1902.

дование чаще всего было основано на неприемлемых для нас и «традиционных» для американского литературоведения принципах. И хотя Эдгар По теперь «classic», и реликвией считается даже дом, где было написано его знаменитое стихотворение «Ворон», хотя Ван Вик Брукс — один из виднейших американских литературоведов первой половины XX в. — говорит об Эдгаре По как о «литературном гении, которому до сих пор нет равного на американской почве»<sup>1</sup>, — американские литературоведы до сих пор представляют Эдгара По человеком, который «не имел привычки платить свои долги» и «придумывал только злодеев». Уязвленные его интеллектуальностью, они приписывают ему высокомерие («он презирал мир»). «Отщепенец» и «маньяк» — часто употребляемые определения по отношению к Эдгару По. Он не имел ни социальной, ни литературной почвы под ногами — утверждает Генри Пэнкост во «Введении к американской литературе»; «он был бы отверженным в любом обществе», «он говорил для себя и только для себя одного», — вторит ему Дж. Вуд Кратч<sup>2</sup>. Не случайно поэтому обилие «психопатологических исследований» о творчестве писателя. Профессор Джеймс Хэррисон высказывает сожаление, что состояние По никогда не было научно обследовано компетентным невропатологом, который имел бы литературное образование; Д. В. Кратч представляет творчество писателя как «описание различных невротических состояний», причем доказательством такого утверждения является один лишь «довод»: «Трудно поверить, что По изучал их со стороны, а не на собственном опыте»<sup>3</sup>. Для Кратча По — «человек, постепенно разрушавшийся под влиянием сумасшествия, которое в конце концов восторжествовало над ним»<sup>4</sup>.

Господство биологического принципа в американском буржуазном литературоведении приводит к тому, что любой писатель оказывается насильственно изолированным от жизни страны, его породившей, от общественных условий, в которых он существовал. Эдгара По объявляют отщепенцем в среде практических американцев; он, дескать, потому и сделался знаменем всеевропейской богемы, что не нашел места в Америке. Сторонники био-

<sup>1</sup> Brooks V. W. The World of Washington Irving, p. 275.

<sup>2</sup> Krutch J. W. Edgar Allan Poe, p. 200.

<sup>3</sup> Там же, p. 210.

<sup>4</sup> Там же.

логического биографизма, психоанализа и формализма в литературоведении ведут «ученые» споры о том, были ли Эдгар По сексуально ущербным (Кратч всерьез полемизирует об этом с Куином и Алленом) — вопросы секса их занимают уже не в литературе, а в жизни писателей; рассматривают Эдгара По как эпигона: «вынув» его жизнь и творчество из среды и времени, начинают сравнивать «приемы» Эдгара По с чем-то «аналогичным» у Гофмана (сравнение, ставшее традиционным), у Гете, Диккенса, Китса, Бальзака, Вольтера, Дефо, Карлейля, Теккерея, писателей «готической школы» XVIII века, Золя, Флобера и десятка других писателей. Бесплодные формалистические изыскания лишают творчество Эдгара По исторической конкретности, оригинальности, национальной окраски, а порою выбрасывают его за пределы литературы<sup>1</sup>.

В действительности Эдгар Аллан По был совсем иным. Один из первых литераторов-профессионалов, он прожил жизнь, полную труда, борьбы и лишений. Он был истинным американцем, по-своему отразившим в своих произведениях современную ему жизнь во множестве аспектов (его интересовали научные и технические достижения, философия, литература, вопросы общественной морали), трудолюбивым и требовательным к себе, писателем с большой эрудицией и столь разносторонним литературным дарованием, что созданное им за короткую жизнь оказалось богатейшим наследием не только для американской, но и для европейской литературы.

Эдгар Аллан По родился 19 января 1809 г. в г. Бостоне, в семье бродячих актеров, дававших представления в старом городском театре на Федеральной улице. Мать его — Элизабет Арнольд По принадлежала к семье английских актеров театра Ковент Гарден в Лондоне, переселившихся в Америку в конце XVIII в. Молодая талантливая актриса, певица и танцовщица Элизабет По была любимицей публики в Бостоне и Чарлстоне. Она играла в пьесах Шекспира роли Офелии, Корделии, Джульетты, Ариэля. Семья была столь бедна, что после рождения Эдгара Элизабет По уже через две недели

---

<sup>1</sup> Отдавая должное таланту Эдгара По, В. К. Браунел тем не менее считает, что его творчество «принадлежит журналистике» (Brownell W. C. *American Prose Masters*. Cambridge — Massachusetts, 1963, p. 173).

должна была петь и плясать. Позже Эдгар По с гордостью писал, что был сыном женщины, отдавшей искусству красоту, молодость и талант. Отец писателя — Дэвид По — юрист по образованию, сын дельца из Балтимора, был бездарным актером и плохим мужем. Он умер в Нью-Йорке спустя год после рождения Эдгара; вскоре в одной из таверн Ричморда скончалась от туберкулеза и Элизабет По, оставив двухлетнего Эдгара на руках у дам-благотворительниц. Мальчик был взят на воспитание семьей виргинского купца Аллана. В доме богатейшего человека в штате — Аллан вел крупную торговлю табаком — он рос избалованным ребенком, окруженный учителями и слугами. В детстве любил слушать «страшные» сказки из уст няни-негритянки. «Истории» о заживо погребенных, о привидениях, разрытых могилах были традиционными в негритянском фольклоре и типичными для суеверной Америки XIX в. Заезжие моряки и купцы, часто бывавшие в доме Аллана, потрясали юного Эдгара рассказами о невероятных морских приключениях. Пять лет мальчик провел в Англии, обучаясь в одном из лондонских пансионов (торговые дела Аллана требовали переезда в Европу); возвратившись в США, он продолжал образование, поступил в Виргинский университет — аристократическое учебное заведение, основанное еще Джефферсоном. Знания ему давались легко, особенно из области английской литературы. Он увлекался стихами Байрона, Шелли, Мура, Кольриджа. Изучал латынь, историю, физику, астрономию и ботанику, проявил выдающиеся математические способности, знал химию и медицину, разбирался в механике не хуже, чем в новых и древних языках, переводил с итальянского стихи Торквато Тассо, комментировал, переводя с немецкого, произведения Новалиса, Тика и Гофмана.

Красивый юноша, сильный и ловкий, отличный наездник, пловец, музыкант, он поражал окружающих своими разносторонними дарованиями — писал латинские стихи, рисовал, сочинял пьесы, эпиграммы. Художник Томас Салли, друг семьи Алланов, нарисовал молодого По в облике байронического героя, хотя юноша в то время был полон задора и оптимизма, бьющего через край. Любовь и понимание в семье Эдгар встречал только со стороны миссис Фрэнсис Аллан; его неровный, страстный, порывистый характер был непонятен Аллану, человеку практическому, чуждому вопросов искусства и

поэзии. Став к этому времени миллионером, Аллан не спешил сделать Эдгара По своим наследником, даже не усыновил его, поставив гордого юношу в двусмысленное положение приживала в богатом доме. Неустойчивая еще, легко ранимая натура Эдгара По нуждалась в твердой и ласковой направляющей руке. А он слишком рано начал получать удары по своему самолюбию, слишком рано был предоставлен самому себе, чтобы не делать ложных шагов.

Поступив в университет, юноша оказался в среде богатой «золотой молодежи» рабовладельческого Юга. Молодые аристократы щеголяли нарядами, лошадьми, устраивали кутежи, драки и менее всего помышляли о науках. Такой образ жизни считался нормой для студента.

Джон Аллан не считал нужным давать Эдгару «карманных» денег даже на мелкие расходы. Чтобы иметь деньги, он стал играть в карты, наделал долгов («долгов чести») и вызвал яростный гнев Аллана. Размолвки с Алланом привели к тому, что крутой нравом купец совсем лишил 17-летнего Эдгара материальной поддержки. Тот должен был покинуть дом Алланов и университет, где проучился всего один год.

Началась жизнь, полная лишений и смутных надежд. По уехал в Бостон и за свой счет напечатал томик стихов, который даже не поступил в продажу. Оставшись без друзей и средств к существованию, без крова над головой, он завербовался в армию. В течение года Эдгар исправно служил, получил чин сержант-майора, но, не выдержав казарменной обстановки, обратился за помощью к Фрэнсис Аллан. Ее заступничество перед мужем привело к тому, что Аллан выкупил Эдгара По из армии, и тот приехал в Ричмонд, но миссис Аллан уже не застал в живых. Отправившись к Балтимору, По разыскал своих родственников по отцу. В 1829 г. он издает сборник стихов «Аль Аарааф, Тамерлан и другие стихотворения» («Al Aaraaf, Tamerlane, and Other Poems»). Стихи остались незамеченными читателями и критикой. Аллан предложил свою помощь, но деспотически потребовал полного подчинения — Эдгар По вынужден был поступить в привилегированную военную школу в Уест-Пойнте. Военными науками юноша занимался охотно, но оставаться военным не захотел и вскоре добился того, что был исключен из академии. На этот

раз разрыв с Алланом был окончательным. Через год Аллан умер, не упомянув Эдгара По в своем завещании.

В Нью-Йорке поэт издал третий сборник стихов, но книга не разошлась. Эдгар По лихорадочно ищет работы — пытается стать учителем в Балтиморе, просит у знакомых редакторов места в газетах; всюду получает отказы и постепенно впадает в нищету. Нужда, одиночество, неустроенная жизнь часто приводят его к алкоголю. Отличаясь трудолюбием и верой в свои силы, он много пишет, несмотря на тяжелые условия жизни. В 1833 г. балтиморский журнал «Saturday Visitor» присуждает Эдгару По премию в 100 долларов за лучший рассказ на конкурсе. Это был «Манускрипт, найденный в бутылке» («MS. Found in the Bottle»). Премия спасает молодого писателя от голода и открывает ему путь в журналистику.

Эдгар По превращается в профессионального журналиста — работает в качестве редактора, литературного критика в периодических изданиях Ричмонда, Балтимора, Нью-Йорка, Филадельфии. Он редактирует «Saturday Evening Post», «Godey's Book», «Gentleman's Magazine», «Graham's Magazine» и называет себя «magazinish». В журналах он помещает свои рассказы, поэмы, статьи, криптограммы; его известность растет, но материальное положение не улучшается. За работу редактора Эдгар По получал 10 долларов в неделю — ровно столько, чтобы не умереть с голоду.

Эдгар По любил журналистскую работу, умел превращать самое захудалое издание в первоклассный журнал. Так, редактируя в 1841 г. «Журнал Грехэма» в Ричмонде и помещая в нем свои рассказы и статьи, Эдгар По увеличил его тираж более чем в 10 раз.

Многочисленные связи с журналами — фактически, он редактировал или писал для всех литературных ежемесячников страны — были нитями, соединяющими его с литературой и жизнью различных штатов США. К началу 40-х годов Эдгар По был бесспорным и непревзойденным мастером «малой формы» в литературе, затмевавшим Вашингтона Ирвинга, Готорна. И тем не менее нужда не покидала его. Биографы По упрекают его за неуживчивый характер<sup>1</sup>, за то, что он отказывался рабо-

<sup>1</sup> Эдгар По был обаятелен с людьми, которых не презирал. Один из его знакомых, Джон Кук, вспоминает о нем как о «мягком, добром, приятном в обращении человеке».



тать у издателей, которые были «добры к нему и ценили его». Действительно, ценили, потому что Эдгар По был первоклассным журналистом, но платили ему гроши.

Америка времен Эдгара По была «страной литературного пиратства». Авторского права не существовало, писательский труд не считался профессией. Все видные писатели 40-х годов XIX в. в США были более или менее обеспеченными людьми: Купер — землевладельцем, Эмерсон — пастором, Лонгфелло — профессором университета, Готорн — государственным чиновником, Холмс — видным медиком. Эдгар По был одним из первых американских интеллигентов, зарабатывающим на жизнь пером, зависимым от невежд и дельцов в издательском деле. До самой смерти он мечтал о собственном журнале («великая цель моей жизни, о ней я не забываю ни на минуту»), который мог бы не только принести ему обеспеченность, но и сплотить талантливых людей. «Необходимо обращаться к интеллектуальным... слоям общества», — писал Эдгар По Е. Патерсону в апреле 1849 г., излагая планы организации собственного журнала. Но это требовало денег, которых у По не было.

В 1840 г. он издал два тома своих новелл под названием «Гротески и арабески» («Tales of the Grotesque and Arabesque»), однако это не упрочило его материального положения.

Рано женившись на своей двоюродной сестре Виргинии Клемм (ей в это время не было и четырнадцати лет), он остро страдал от того, что «опорой семьи» фактически был не он, а миссис Клемм — его тетка по отцу и мать Виргинии (ей он посвятил глубоко лирические стихи «К матери», переведенные на русский язык Валерием Брюсовым). Виргиния заболела туберкулезом и долгие годы находилась на грани жизни и смерти. Эдгар По доходил до безумия от тревоги и сознания своего бессилия. Он лишался трудоспособности; чтобы забыть, прибегал к вину, к опиуму и тем самым расшатывал собственное здоровье.

В поисках лучшей жизни Эдгар По меняет города — Ричмонд, Нью-Йорк, Филадельфия, Вашингтон, снова Нью-Йорк, но нужда не отступает, хотя По пишет не только стихи и новеллы, но и множество литературно-критических и теоретических статей, часто выступает с ними как с публичными лекциями.

В 1845 г. выходит его сборник стихотворений «Ворон» и другие стихотворения» («The Raven and Other Poems»). Растет его известность. Но болезни и лишения продолжают преследовать Эдгара По. С 1846 г. для него и семьи начались самые тяжкие времена. Не имея постоянного заработка, перебиваясь случайными лекциями, он приходил в полное отчаяние. Семья впала в нищету. В «New York Morning Express» в декабре 1846 г. появилась заметка, говорящая о болезни Эдгара По и его жены, об их бедственном положении. Заметка заканчивалась призывом к друзьям и почитателям Эдгара По прийти к нему на помощь «в горький час нужды». Поэт вынужден был принимать милостыню: в нетопленной комнате на голом соломенном матрасе умирала Виргиния. В начале 1847 г. Виргинии не стало. Эдгар По глушил вином сердечную тоску, совершал необдуманные поступки, терпел непрерывные и ожесточенные нападки своих литературных врагов, но работы не прекращал.

В последние годы жизни он написал свои лучшие поэтические произведения: «Колокола» («The Bells», 1849), «Анабель Ли» («Annabel Lee», 1849), «Улялюм» («Ulalume», 1847); астрономо-философское произведение «Эврика» («Eureka», 1848); ряд сатирических рассказов; с большим успехом выступал с публичными лекциями, в которых излагал свои эстетические взгляды, надеясь, что будет понят и сможет, «посрамяв торгашей», «установить в Америке аристократию ума, создать ее господство» (из письма к С. Е. Уитман в ноябре 1848 г.).

Однако алкоголь уже разрушил здоровье поэта настолько, что он часто впадал в состояние полной прострации. «Ничто не радует и не успокаивает меня. Моя жизнь растрачена,— писал он Анне Ричмонд в мае 1849 г.,— будущее кажется мрачным, но я еще поборюсь и надежда возродится».

Несмотря на нищету, неудачи и унижения, при всей неуравновешенности своей натуры Эдгар По не был сломлен. Но до чего была горька его жизнь — говорят письма последних месяцев; в них звучит неприкрытое отчаяние. «Я здесь получил двумя долларами больше — посылаю их вам,— пишет Эдгар По миссис Клемм из Ричмонда.— О, боже, мама, встретимся ли мы еще раз? Если можете, приезжайте. Моя одежда в ужасном состоянии, и я так болен. Ах, если бы вы могли приехать,

мама. Напишите немедленно — не забудьте. Благослови вас бог»<sup>1</sup>.

Смерть его произошла при загадочных обстоятельствах. Прочтя в Ричмонде с шумным успехом лекцию о «Поэтическом принципе» и получив за нее большую сумму денег, Эдгар По приехал в Балтимору, где спустя несколько дней был найден на уличной скамейке в бессознательном состоянии; предполагают, что он был опоен наркотиками и ограблен. 7 октября 1849 г. Эдгар скончался в балтиморской больнице от кровоизлияния в мозг.

Творчество этого глубоко оригинального писателя находится в русле господствовавшего тогда романтического направления в литературе. Но эстетика, поэтические принципы, художественный стиль Эдгара По столь своеобразны, что он, пользуясь романтической тематикой, традиционными для романтиков идеями, образами, во многом отходил от них и даже их пародировал. Больше того, он пародировал собственную литературную манеру — в рассказе «Как написать новеллу для журнала «Блеквуд» («How to Write a Blackwood», 1838) и в других.

Он жил и творил в период ломки патриархальных норм жизни и становления быстро растущего капитализма. США того времени — страна, где строились первые локомотивы и железные дороги, шла яростная борьба вокруг таможенных пошлин и вопроса о рабовладении, велась война с Мексикой.

Эдгар По, выросший в Виргинии — рабовладельческом штате, разделял некоторые консервативные политические взгляды южан-плантаторов. Он не имел «племенного рассадника негров» (его ироническое выражение), был типичным интеллигентом-пролетарием, но, тем не менее, с жаром доказывал в 1836 г., что рабовладение освящено кровной связью между ребенком рабовладельца и его кормилицей-негритянкой, между молодым господином и его сверстником-негром в годы отрочества и юности и т. д. Разрушить эту связь, по мысли Эдгара По, — значит погрешить против гуманизма. Защита патриархальных взаимоотношений между рабом и господином осуществляется Эдгаром По и в его творчестве. В рассказе «Золотой жук» («The Gold Bug», 1843) коми-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Krutch J. W. Edgar Allan Poe, p. 190.

ческие элементы в образе негра Юпитера подчеркивают преданность раба своему господину. Но когда господин начинает своевольничать, негр вырезает дубинку, чтобы поколотить его. Эдгар По предлагает обращаться с негром, как с членом семьи рабовладельца, притупляя тем самым остроту социального конфликта, разрастающегося в стране<sup>1</sup>, рассматривая его только с этической стороны.

С «южанами» Эдгара По связывает и другое. Потомки английской аристократии на юге США, даже обнищав, цеплялись за свои аристократические привилегии, считали себя наследниками утонченной культуры, кичились геральдикой. Это явление было столь живучим на юге, что спустя полстолетия Марк Твен-сатирик зло высмеет «аристократов» южных штатов в романе «Американский претендент». Эдгар По, обучавшийся сначала в закрытом английском пансионе, потом возвращавшийся в круг молодых ричмондских аристократов, усвоил господствующий на Юге тон и причислил себя к «элите» — к избранным по культуре и уму, хотя ни по социальному, ни по имущественному положению он никогда не принадлежал к высшим слоям американского общества.

С эстетической оценки действительности и определения роли искусства в жизни начались разногласия Эдгара По с буржуазной Америкой.

«Любовниками денег» презрительно называет Эдгар По дельцов; он говорит о том, что доллар стал американским знаменем, что если в США нет аристократии по крови, то есть «аристократия доллара, хвостовство богачеством»<sup>2</sup>.

В этом горячем мире, где девизом является выгода, нет места поэзии, красоте. А между тем без поэзии

<sup>1</sup> В 1831 г. в Виргинии вспыхнуло негритянское восстание под предводительством Турнера. Восставшие убили около 60 европейцев. Расправа с ними была жестокой. Несколько десятков негров было повешено и свыше ста человек убито. За год перед тем, как Эдгар По-публицист выступил в защиту рабовладения, в Бостоне была совершена зверская расправа с видным abolitionистом Гаррисоном. Озверевшие рабовладельцы напали на типографию журнала Гаррисона «*Liberator*», разрушили ее, а самого Гаррисона протаскали по улицам с веревкой на шее. Истерзанный Гаррисон с трудом был освобожден полицией, которая поместила его в тюрьму, чтобы оградить от преследований. Другой abolitionист — Ловджой был замучен в штате Иллинойс в 1837 г.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Smith C. A. Edgar Allan Poe. N. Y., 1921, p. 47.

действительность ущербна, неполноценна. Человек, как в воздухе, нуждается в прекрасном, поэзия облагораживает его. «Волнующий или доставляющий наслаждение подъем души» — по определению Эдгара По в статье «Философия композиции» («Philosophy of Composition», 1846) — состояние, происходящее от знакомства с истинно художественными произведениями. Глубоко верные суждения Эдгара По сочетаются с субъективными представлениями о возвышенном и прекрасном. Он тяготел к выпяченному выражению чувств, создавал культ «неземной» любви и дружбы, изображал женщин ангелами, мудрыми и прекрасными. Мир старых духовных ценностей, считал Эдгар По, рушится, и его нужно запечатлеть в литературе. Единственным уголком в США, где, по его мысли, еще уцелели атрибуты «старого духовного мира», были южные штаты — Виргиния и Мериленд.

Эдгар По поэтизировал процесс увядания утонченной культуры древних родов в рассказе «Падение дома Ушера» («The Fall of the House of Usher», 1839). Процесс этот действительно совершался. Виргиния и Мериленд с их табачными плантациями отжили период своего расцвета, родовитые владельцы поместий превращались в нищих бродяг, маньяков, подобно Лэграну из рассказа «Золотой жук». Изобретение хлопкоочистительной машины Уитнеем — рабочим из Массачусетса привело к тому, что сбор хлопка на юге ко времени рождения Эдгара По увеличился в сто сорок раз. «Король-хлопок» обогатил плантаторов Северной и Южной Каролины, Массачусетса и разорил владельцев табачных плантаций Виргинии и Мериленда. Эдгар По не понимал до конца сущность социально-экономических процессов, протекающих у него на глазах. Однако противоречивый характер буржуазного развития США он уловил.

В своих философских сказках он утверждал, что «под влиянием односторонних успехов в науке мир состарился преждевременно» («Беседа Моноса и Уны»), что отсутствие гармонии между развитием практической жизни и искусством приведет мир к гибели и вырождению.

Это очень важное суждение. Без него нельзя понять эстетических взглядов Эдгара По, его роли в истории литературы и характера его творчества. Эдгар По откровенно ненавидел американское бизнесменство с его бурным, ненасытным стремлением к богатству и власти. «Черню» для него было все, что делало деньги, обога-

щалось, проникало в литературу и журналистику, накладывая на них печать продажности и пошлости. На эту тему написан великолепный гротескный рассказ «Литературная жизнь Каквас Тама, эсквайра» («The Literary Life of Thingum Bob, Esq.», 1844) и памфлет «Деловой человек» («The Business Man», 1840). Неприятие буржуазной действительности у Эдгара По не касалось всего общественного уклада. В сатирической гротескной форме он изображал лишь то, что в «век машинизма» грозило обезчеловечением жизни, превращало человека в машину, на отдельных частях которой выштампованы марки разных фирм, как в рассказе «Человек, которого изрубили на куски» («The Man that was Used up», 1839).

Он восставал против гипертрофии делячества, но был «сыном своего века» и американским патриотом, который сознательно возлагал на себя задачу — поднять эстетический уровень американцев, доказать, что и в Америке может и должна существовать поэзия. Об этом он пишет в своей рецензии на книгу Р. Гризволда «Поэты и поэзия Америки». Эдгар По хотел бы установить идеальное соотношение искусства и практичности в американском обществе — этому он готов служить. Сколь трудным делом для него оказалось выполнение этой романтической задачи, свидетельствует его трагическая жизнь.

Характерно, что Эдгар По не отделял себя от тех, кто создал железные дороги, фабрики — это все «мы» — практики, те, которые могут создать и поэзию. Эта его позиция весьма важна для понимания особенностей его художественного стиля.

Социальными корнями романтического антибуржуазного критицизма Эдгара По было мелкобуржуазное бунтарство американской интеллигенции, охватившее страну в 30—40-е годы и вылившееся вскоре в широко распространенное увлечение идеями утопического социализма. У Эдгара По нет никакого тяготения к утопическим учениям; наоборот, его антибуржуазность питается призрачными идеями «интеллектуального аристократизма», но, тем не менее, социальная суть та же — протест мелкобуржуазных слоев американского общества против буржуазных норм жизни.

Слава беспощадного литературного критика пришла к Эдгару По раньше, чем слава поэта и новеллиста. В своих литературно-критических и теоретических стать-

ял он не только «оттачивал перо», но и осмысливал собственное credo — требования к литературе и художнику. Его регулярные книжные обзоры в «Southern Literary Messenger» сделали журнал знаменитым и известным всей стране.

Литературно-критические статьи Эдгара По, собранные Джоном Инграмом, составляют большой том. Лучшие из них были много раз прочитаны автором в качестве публичных лекций: «Поэты и поэзия Америки», «Американская драма», «Критики и критика», «Поэтический принцип», «Старая английская поэзия».

Эдгар По считал Нью-Йорк своего времени «фокусом американской литературы» и возвращался в этот город после скитаний по другим городам страны. Действительно, Нью-Йорк был гегемоном литературы в штатах Новой Англии, и к его литераторам Эдгар По предъявлял самые высокие поэтические требования (статья «Литераторы Нью-Йорка»). Не было вообще сколь-либо известного писателя в США и Англии<sup>1</sup>, мимо новых книг которого прошел бы По-критик. Он писал о Диккенсе, Теннисоне, Томасе Муре, Ирвинге, Фениморе Купере, Брайанте, Уиттьере, Лонгфелло, Готорне, Холмсе, Джеймсе Лоуэле и о других. Одними он восхищался (Готорном, Теннисоном, Лоуэлом), с другими яростно сражался (с Лонгфелло, Диккенсом), а трансценденталистов просто не признавал (merest nobodies).

Популярность Эдгара По-критика основывалась не на литературных поучениях, как это зачастую делалось на страницах журналов, а на умении оценивать эстетическую сущность произведения. Это не значит, что он был всегда абсолютно прав и объективен. Иногда он захваливал слабых поэтов и поэтесс и приписывал им не столько те достоинства, которые у них были, сколько те, какие он хотел бы видеть. Главное, чего добивался Эдгар По-критик от литераторов — поэтическая правда. На фоне литературных нравов того времени — интриганства, соперничества, лицемерия и похвал ради выгоды — позиция Эдгара По отличалась чистотой и неподкупностью. «Я лишь защищаю круг таких принципов, поддерживая которые, ни один честный человек стыдиться не может и которые ни от одного честного человека не тре-

<sup>1</sup> Эдгар По встречался в Нью-Йорке с Ирвингом, Брайантом, Полдингом (1837); познакомился с Диккенсом во время его пребывания в США (1842).

буют оправданий»<sup>1</sup>, — говорил Эдгар По своим литературным противникам.

Однако литературные позиции Эдгара По были уязвимы. Он требовал от художника идеальной поэтической формы выражения замысла, но очень редко говорил о самой идее художественного произведения. Рассуждая о художественном мастерстве, он подразумевал прежде всего художественную форму. Содержание произведения ему «являлось» в сугубо конкретных и специфических аспектах особенностей композиции, сюжета, поэтического языка. Когда произведение не удовлетворяло самым элементарным требованиям, По-критик превращался в язвительного сатирика.

Он был беспощаден к невеждам, зло высмеивал патетическую выпренность и языковое украшательство. В рецензии на прозаическую книгу Д. Т. Хидли «Священные холмы» Эдгар По иронизирует над языком злополучного автора:

«Мистер Хидли — человек с математическим умом. Кроме того, он скромный человек; сознается (несомненно, со слезами на глазах), что действительно есть одна вещь, которую он не знает. «Как небеса терпели это злосчастье, как чувствовала себя Вселенная, глядя на это, — я не могу описать». Подумать только! Я не могу! Я, Хидли, действительно не могу описать, как Вселенная «себя чувствовала» в этот самый момент. Это явная застенчивость со стороны мистера Хидли. Он сможет, если попытается. Почему он не осведомился? Спроси он у Вселенной, как она себя чувствует, несомненно, много ответа и быть не могло, как «Благодарю Вас, дорогой Хидли, великолепно, а как Вы себя чувствуете?»<sup>2</sup>.

Мистер Хидли, видимо, принадлежал к той породе литераторов, которую столь язвительно представил Эдгар По в своем памфлете «Литературная жизнь Каквас Тама, эсквайра». Там юный парикмахер заявляет отцу: «Душа моя не приемлет мыльной пены... хочу стать редактором... хочу стать поэтом».

Эдгар По-памфлетист зло и остроумно высмеивает бизнес в журналистике; американские журналы как прибежище невежд; редакторов, которые готовы Данте и

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Moss S. Poe's Literary Battles. The Critic in the Context of His Literary Milieu. Durham, 1963, p. 132.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Smith C. A. Edgar Allan Poe, p. 54. С. Смит перепечатывает в своей книге тексты 24 рецензий и статей Эдгара По.



Гомера высечь в качестве начинающих поэтов, проявив при этом тьму собственной глупости, самонадеянности и самодовольства; поэтов-плагиаторов и писателей-рекламистов. Насколько типичным было все это для американской прессы свидетельствует хотя бы то, что в рассказах Марка Твена, появившихся спустя четверть века, «Журналистика в Тенесси» и «Как я редактировал сельскохозяйственную газету» объекты сатиры остаются теми же самыми.

Несмотря на славу «беспощадного», Эдгар По был очень доброжелательным и внимательным к истинным талантам. Так, он — единственный из всех американских критиков — встал на защиту Джеймса Фенимора Купера, травимого газетами, и, главное, увидел в неистовом правдолюбце самое существенное — его гражданственную непримиримость. «Мы — тупоголовый и зловредный народ, — писал По, — и это очень хорошо, что нам влетает от мистера Купера, который чувствует себя настолько свободно, что швыряет свои обвинения нам в лицо»<sup>1</sup>.

В США был переиздан роман Дефо «Робинзон Крузо» (1838). Начиная рецензию на новое издание романа, Эдгар По говорит, что для писателя — наивысшая награда, чтобы книга долго приносила радость людям. И в то же время он — аналитик — задается вопросом — в чем удача гения? И отвечает: в том удивительнейшем качестве повествования, когда каждый читатель, закрыв книгу, с удовлетворением убеждается, что он и сам мог бы написать ее так же хорошо. Эдгар По называет это «магией правдоподобия», «способностью отождествления» (the faculty of identification) — качеством, которое автор как бы передает читателю.

В этой статье перед читателем возникает обычная манера Эдгара По-критика: взяв самую типичную черту художественной формы писателя и потянув за эту «ниточку», он разматывает весь «клубок»: доискивается до сердцевины содержания произведения. «Идея поставить человека в полную изоляцию хотя и возникала раньше, — продолжает он, — никогда до этого не была столь глубоко осуществлена»<sup>2</sup>. В этом Эдгар По видит причину «симпатий всего человечества» к роману Дефо. В краткой рецензии он представил сложный процесс воздействия глубоко гуманного художественного произведения

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Smith C. A. Edgar Allan Poe, p. 47.

<sup>2</sup> Там же, p. 78.

на чувства, воображение и интеллект. Читатель, зачарованный романом Дефо, сливается с героем книги: вместе с Робинзоном заново повторяет все стадии развития человеческого труда, с ним вместе радуется и терпит неудачи, надеется и отчаивается, вместе с ним живет и побеждает. Все то, что мы считаем главным в содержании произведения Дефо, Эдгар По увидел в его форме.

В стихах Брайанта он любуется могучим воображением поэта, у Томаса Мура — «фантазией и воображением». В романах Бульвера, которые становились все более популярными в США, его интересует сюжет, композиция («просто великолепны»). Самые горячие похвалы со стороны Эдгара По-критика выпали на долю Натаниела Готорна. А наибольшее число упреков адресовано было Генри Лонгфелло.

Собрав рассеянные по журналам новеллы, Готорн издает свой первый сборник «Дважды рассказанные истории». Эдгар По быстро откликается рецензией, появившейся в «Журнале Грэхема» в мае 1842 г. Анализируя новеллы Готорна, он излагает собственную теорию новеллистической композиции и утверждает, что лишь истинный художник может создать «короткий рассказ». Готорна же он хвалит за все: отмечает его безупречный литературный вкус, оригинальность литературной манеры, правдивость ситуаций, музыкально звучащий язык. «Рассказы мистера Готорна принадлежат к высшей сфере искусства... Мы, американцы, гордимся этой книгой»<sup>1</sup>.

И далее: «Чистый стиль. Могучая сила. Богатство воображения — на каждой странице. Мистер Готорн человек истинной одаренности»<sup>2</sup>.

Амплитуда колебаний литературных симпатий и антипатий у Эдгара По была огромной: он мог так же настойчиво нападать и бранить, как восторгаться и хвалить. На молодого Генри Лонгфелло он обрушился за первый его роман «Гиперион» (*such farragos, as «Hyperion...»*).

Для Эдгара По, резко разграничивающего жанры, выражающего ненависть к вялому, невыразительному языку, расплывчатый «роман» Лонгфелло был, действительно, «мешаниной», написанной неопытной рукой.

Однако неприятие лонгфелловской манеры продол-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Smith C. A. Edgar Allan Poe, p. 154.

<sup>2</sup> Там же, p. 158.

жалось и позднее. В рецензии на сборник «Баллады и другие стихотворения», появившейся в «Журнале Грэхема» в апреле 1842 г., Эдгар По упрекает Лонгфелло в дидактизме, излишней аффектации и имитировании чужого, признавая при этом и некоторые достоинства (артистичность, воодушевление).

Было бы неверным, однако, доказывать, что Эдгара По отталкивало от Лонгфелло лишь несовершенство художественной формы. С течением лет обозначились более глубокие разногласия между этими двумя писателями, достигшими известности. Для Эдгара По — нелицеприятного критика — «профессор Лонгфелло» был олицетворением респектабельной бостонской литературы, у которой, по его словам, «не было души». Вот почему Эдгар По встречал в штыки почти каждую книгу Лонгфелло, упрекая его в дурном вкусе, в неверности суждений, хотя в частном письме к Лоуэлу признавал: «Лонгфелло талантлив»...

В апреле 1845 г. в «The Broadway Journal» появилась статья с вызывающим и кратким заголовком «Плагат». Эдгар По объявлял «войну» Лонгфелло-драматургу, человеку маститому и известному всей стране. И не без основания. Как и большинство «бостонцев», Лонгфелло придерживался европейской ориентации и больше чем кто бы то ни было из американских литераторов заслуживал титул «посредника» между Европой и США.

Эдгар По, подобно Фенимору Куперу, ратовал за создание американской национальной поэзии и литературы; «всеядность» поэзии Лонгфелло его безмерно раздражала. Он имел право утверждать, что «Испанский студент» Лонгфелло — имитация. «Инциденты — античные, сюжета нет, в характерах — ничего характерного», — писал он в августе 1845 г. на страницах «American Review».

При жизни Эдгара По Лонгфелло отмалчивался и не вступал с ним в полемику. После ранней смерти Эдгара По, погибшего от ужасающей нищеты и одиночества, респектабельный Лонгфелло, намекая на зависть, которую якобы питал к нему критик, сказал: «Моя работа, казалось, приносила ему от начала до конца множество огорчений; но мистер По умер и не существует, а я жив и пишу по-прежнему — и этим кончается дело»<sup>1</sup>.

Станным образом одинаково отнеслись к мертвому

<sup>1</sup> In: Memory of Longfellow. Boston, 1884, p. 102—103.

поэту-критику невежественный Гризволд и высокообразованный Лонгфелло — мстили ему как могли. За его принципиальность, за любовь к поэтическому слову.

Теоретические принципы самого Эдгара По никогда не были оценены и восприняты в их целостном виде. Различные литературные школы и направления заимствовали у него отдельные положения и принаравливали к собственным потребностям. Вот почему Эдгар По оказался «отцом символистов», «прародителем импрессионизма и футуризма».

Не будучи теоретиком в строгом смысле этого слова, он не стремился создать стройную систему литературных воззрений. В своих высказываниях он либо объяснял, как работает сам, либо оценивал труд других. Восставая против композиционной расплывчатости романов своих современников, Эдгар По выдвигает основной принцип композиции, связанный с его эстетическими воззрениями на сущность литературы и поэзии («поднять ввысь душу»), и определяет его так: «Композиция событий и окраски, которая наилучшим образом служила бы созданию основного эффекта» («Философия композиции»). Если романист дает панораму событий, разворачивая их как свиток, одно за другим, то новеллист и поэт все свои художественные средства обязан заставить служить одному главному мгновению, кульминации, которую Эдгар По называет «totality effect». Ему подчиняется разнообразие применяемых выразительных средств языка и музыкальная окраска стиха (the force of tonal tone)<sup>1</sup>, изображенная поэтом рифма, повторяющаяся, как эхо, и расцененная во Франции, Англии и России как «создание гения» и «магия стиха», и стихотворный рефрен, по словам поэта, «усиливающий звучание и мысль», и, наконец, небольшой объем произведения. Объему Эдгар По придавал первостепенное значение («длинное стихотворение не имеет право на существование», «длинное стихотворение это парадокс»<sup>2</sup>, новелла должна быть прочитана за один присест).

<sup>1</sup> В письме к Джеймсу Лоуэлу от 2 июля 1844 г. По утверждает: «Музыка есть совершенное выражение души или идеи в поэзии» («The Letters of Edgar Allan Poe, v. 1. Harvard University Press, p. 257»).

<sup>2</sup> По мысли Эдгара По, поэма, не превышающая сотни строк, может считаться идеальной. Длинноты «разрушают поэтический эффект».

Строгое подчинение художественных средств поэтическому замыслу создавало ту красоту и гармоничность, которые приводили в восхищение Бодлера. Рахманинов написал симфоническую музыку на «Колокола» Эдгара По, а Валерий Брюсов считал его величайшим из поэтов новой Америки. Брюсову принадлежат превосходные переводы стихов Э. По и исследование его творчества.

Суждения свои Эдгар По изложил главным образом в «Философии композиции», в статье «Стихотворные пропорции» («The Rationale of Verse», 1848) и в «Поэтическом принципе», опубликованном посмертно<sup>1</sup>, но известном в лекциях писателя еще в 1848 г. Кроме того, в каждой своей рецензии, особенно в статьях о Готорне, Диккенсе и Лонгфелло, он говорил о теоретических нормах, которые следует предъявлять к художественному произведению. Причисляя Лонгфелло за подражательность, он утверждал, что новизна, оригинальность замысла и воображение, т. е. создание прекрасного, — есть сущность всей поэзии; одобряя Готорна-новеллиста, он первым в истории американской литературы пытается теоретически осмыслить «короткий рассказ» как самостоятельный жанр.

То обстоятельство, что новеллистами были все выдающиеся романтики США: Ирвинг, Эдгар По, Готорн, Мелвилл — за исключением Купера, — свидетельствует о некоторой специфичности функции романтической новеллы. Эмоциональность художественного произведения была главным оружием романтиков. В новеллистической краткости, в концентрации «totality effect» таилось могучее романтическое очарование, взрывная эмоциональная сила.

Эдгара По еще при жизни охотно объявляли формалистом. Он вынужден был, защищаясь, писать в предисловии к «Ворону»: «Для меня поэзия не цель, а страсть, а страсти следует уважать...». В статье о новеллах Готорна и в других своих критических статьях он повторял, что художественная форма всегда должна быть подчинена замыслу: «Не должно быть в произведении ни единого слова — прямого или косвенного, — которое не способствовало бы ранее намеченному содержанию»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «The Poetical Principle» впервые была напечатана в «Sartain's Union Magazine», 1850, oct.

<sup>2</sup> Poe E. A. Complete Works, v. 13. N. Y., 1902, p. 153.

Но даже Бодлер — горячий поклонник и пропагандист творчества Эдгара По в Европе — считал «розыгрышем» (hoax) или, как он выразился на родном языке, «un peu de charlatanerie» рассуждения Эдгара По в «Философии композиции» о том, как он создавал поэму «Ворон». «Я делал ее хладнокровно», — рассказывает Эдгар По. Начал он ее якобы с поисков рефрена, а потом пришло все остальное.

Несомненно, в этой статье Эдгар По раскрыл лишь механику работы поэта — взял рационалистическую сторону творческого акта (этим и смутил Бодлера), лишь слабо наметив основной замысел.

И тем не менее знаменитое трагическое слово «Nevermore», ставшее рефреном, является «ключом» к пониманию сложного процесса создания поэмы. Эдгар По пишет, что слово «никогда» «включает предельное выражение бесконечного горя и отчаяния». Становится понятным, почему поэт «начинал» с подбора рефрена. Такой рефрен, как он говорит, «сжимает сердце». А повторенный в конце каждой строфы, он приобретает неотвратимо убеждающую «силу монотонности», «представленную в звуке и мысли».

Поэту необходимо выразить свое трагическое мироощущение, которое было и результатом общественно-политических разочарований, и следствием горьких поражений в житейской борьбе. Эта трагичность усиливалась неутолимостью сердечного горя, во сто крат более мучительного потому, что оно ни с кем не было разделено.

Любимую Виргинию Эдгар По сделал героиней поэм и рассказов, придав ее образу философско-мистическое очарование, возвел ее трагическую судьбу в некий поэтический принцип. «Смерть прекрасной женщины есть, бесспорно, самый поэтический в мире сюжет», «меланхолия является самым законным из всех поэтических тонов», — утверждал он в «Философии композиции».

Вот почему «Nevermore» в «Вороне» было для него поэтическим словом, полным трагического смысла и эмоционального наполнения, словом, определяющим всю тональность поэмы — скорбной и возвышенной.

Безнадежно горестное, оно находится в гармоническом единстве с мрачным образом черного ворона — символом безрадостной судьбы поэта. Этот «демон тьмы» появляется в комнате задремавшего поэта «в полночь, в

час угрюмый», и даже комически важные повадки ученой птицы, умеющей выкрикивать одно единственное слово «Nevermore», не изменяют состояния печали и подавленности, в котором находится поэт «под гнетом рока злого». В мировой лирике немного произведений, которые бы производили столь сильное и целостное эмоциональное воздействие на читателя, как «Ворон» Эдгара По.

Декаденты конца XIX в. пытались сделать Эдгара По только «певцом иррационального». В это трудно было поверить, ибо в его творчестве рационалистическое начало занимает немалое место. Именно поэтому страшное и таинственное — а у него как у романтика этого предостаточно — получает объяснение как вполне естественное явление. Недаром Достоевский писал в статье, помещенной в журнале «Время», о том, что Эдгар По «вполне американец» даже в самых фантастических своих произведениях.

«Правда — странная штука, как вы знаете, более странная, чем сама фантазия», — утверждал Эдгар По в рассказе «Как написать новеллу для журнала «Блэквуд». «Правда чуднее выдумки», — повторял он в рассказе «Тысяча вторая сказка Шехерезады» (*The Thousand and Second Tale of Scheherazade*, 1845).

И хотя фантазия По была непомерно богатой, он писал природу и людей с живых, знакомых ему прототипов, проявляя тяготение к точности, детализации, к фактам. Достоевский говорил о «силе подробностей» как о качестве стиля Эдгара По, выделяющем его среди других писателей. Действительно, природа реального острова Сулливана близ г. Чарлстона в Северной Каролине, где писатель гостил у друга в 1827 г. и слышал там легенды о кладе пирата — «Черной птицы», — заросли диких карликовых яблонь, гигантских дубов вошли в рассказы «Золотой жук», «Падение дома Эшер». Начало рассказа «Сфинкс» («*Sphinx*», 1849) — это изображение того смятения, которое охватило Эдгара По в Нью-Йорке, когда он заболел холерой. Этот факт его биографии дает ключ к пониманию полужантастических рассказов «Маска красной смерти» («*Masque of the Red Death*», 1842) и «Король Чума» («*King Pest*», 1835).

Отдавая дань романтической традиции изображать невероятное, Эдгар По вносит существенный корректив в установившиеся литературные представления. «Чудес-

ное» и «непостижимое» совершается у него, подчиняясь строгой логической последовательности, «таинственное» обрастает скрупулезно подобранными натуралистическими деталями, а для «невозможного» устанавливаются закономерности.

У Эдгара По может быть самый неправдоподобный сюжет, но происшествия, подкрепленные сотнями деталей реальной действительности, будут создавать впечатление подлинности. Сочетание фактографичности и фантастичности является самой оригинальной чертой его художественной манеры.

Эдгар По создал 64 рассказа и два произведения, которые по объему можно назвать повестями. Он не был новатором в области создания «малой» формы, но тщательно разработал жанровые оттенки рассказов, издревле существовавшие в мировой литературе.

Знаменитые «страшные» новеллы Эдгара По — это мастерское раскрытие своеобразия и глубин человеческой психики, такое же, как и в его поэмах, поразивших Валерия Брюсова. «Настоящие откровения, — писал русский поэт о своем американском собрате в 1923 г., — частью предварившие выводы экспериментальной психологии нашего времени, частью освещающие такие стороны, которые и поныне остаются неразрешенными проблемами науки»<sup>1</sup>.

Писатель со скрупулезной точностью анализирует изменения психики маньяка-убийцы, дикие, почти безумные переходы от бешеной радости к неопишуемому страху и отчаянию. Но при этом никогда не забывает показать, что хвастливая радость убийцы рождена сознанием безнаказанности, а страх и ужас — угрозой раскрытия преступления [рассказы: «Сердце-обличитель» («The Tell-Tale Heart», 1843), «Черный кот» («The Black Cat», 1843), «Бочонок амонтильядо» («The Cask of Amontillado», 1846)]. С иронической обстоятельностью По изображает поведение сумасшедших, успешно играющих роль нормальных людей, и психически здоровых, которых принимают за сумасшедших, показывая при этом, что границы между психическим здоровьем и безумием подчас неуловимы.

В образе «двойника» в новелле «Вильям Вильсон» («William Wilson», 1839) он дает мастерское описание

<sup>1</sup> По Эдгар. Полн. собр. поэм и стихотворений. М.—Л., 1924, с. 8.



психики безумца, рисует точную картину еще в детстве зарождающейся шизофрении своего героя. Со скрупулезностью ученого представляет Эдгар По условия формирования его личности, анализирует беспутный и пагубный образ его жизни и фазы перемежающегося безумия. Трагический финал изображен как естественное следствие распада личности и разрушения психики. Следует отметить, что образ «двойника» у Эдгара По является неотторжимой частью расстроенного психо-физического естества героя. Образ этот лишен каких-либо мистических черт, наоборот, по суровой скупости и лаконизму языковых средств скорее напоминает описание исследователя-психиатра. Особенно четко это проступает в концовке новеллы. Изображение аномального, патологического в границах человеческого естества — типичная черта литературной манеры Эдгара По. Это-то и отделяет его от позднейших декадентов, «подхвативших» у него образ «двойника»; у декадентов этот образ приобретает фатальные черты роковой неотвратимости «темных», мистических сил, преследующих человека.

Эдгар По-новеллист умеет увлечь читателя необычайным, перенести его в царство фантастики, но, в конечном счете, рисует только возможное в реальном мире. Современник По — американский писатель Джеймс Рассел Лоуэл писал, что у него сочетаются две способности: сила влияния на разум читателя неясными тенями тайны и умение применять подробности, детали, когда не остается ни шпилька, ни пуговица, не описанной<sup>1</sup>.

В рассказе «Падение дома Эшер» изображено безумие аристократа старинного рода, как крайняя изощренность человеческих способностей и чувств, как результат многовековой, утонченной культуры, вступившей в стадию деградации. Страшное здесь предопределено психологическим состоянием героя: «злые призраки в черных одеждах осадил... светлый разум». Но читатель бывает потрясен поразительным совпадением — раскрытие преступления, содеянного Родериком Эшером, и внезапное разрушение старинного замка совершаются одновременно.

---

<sup>1</sup> Современный американский литературовед Браунелл также считает, что Эдгар По «принадлежит к тем художникам, которые нереальное делают реальным» (Brownell W. C. American Prose Masters, p. 154).

Однако если он внимателен, то заметит, что в начале рассказа автор указал на «легкую, чуть видную трещину» на фасаде здания, а в конце — обрушил на старый дом ураган, добавив к нему действие тектонических сил.

В новелле «Черный кот» таинственное и непонятное вначале сгущено, а к концу сведено к правдоподобию: деградация героя-рассказчика объясняется непрерывным пьянством, ненависть к «двойнику»-коту «с виселицей на груди» — мучениями нечистой совести, а убийство жены тем, что она посмела перечить в минуту раздражения и т. д.

Герои Эдгара По никогда не теряют самообладания и при самых критических обстоятельствах способны рационалистически относиться к происходящему. С большим мастерством По показывает, как пораженный ужасом человек пытается устранить причину ужаса обращением к рассудку. А ужас только чуть-чуть слабеет, но не исчезает до тех пор, пока «теоретическое» предположение не подтверждено течением событий.

Теория хороша только при ее подчинении практике. Если практика оказывается несостоятельной, следовательно, теория несовершенна — утверждает Эдгар По в своей статье о Чарлзе Диккенсе.

В рассказе «Нисхождение в Мальштрем» («The Descent into the Maelstrom», 1841) обрисованы три ступени познания человеком окружающей действительности: наблюдение, обобщение и практическое действие, доказывающее его правильность. Попав в смертоносную воронку гигантского водоворота, всасывающую и поглощающую корабли, строения, людей, скот, домашний скерб, герой рассказа леденеет от ужаса, становится седым за несколько часов, проведенных в глубинах Мальштрема, но спасает свою жизнь потому, что в состоянии подметить закономерности вращения водяной пучины. Рассказ является не только изображением безмерных ужасов, которые способен пережить человек (Эдгар По всегда измеряет границы физической и психической выносливости живого существа), но в нем показаны и безграничные возможности человеческого разума, торжествующего над страшной стихией.

В рассказе «Колодец и маятник» («The Pit and Pendulum», 1840) идет борьба бесчеловечной жестокости с человеческим умом, стремящимся избавить тело от мучений.

Высший род воображающего интеллекта всегда преимущественно математичен — утверждал Эдгар По в статье «Поэты и поэзия Америки». У него самого — художника слова — был математический склад ума, и это сказывалось в архитектонике его рассказов и поэм. Рассказ «Колодец и маятник» напоминает современную замедленную киносъемку, когда явление расчленяется на десятые и сотые доли секунды. Со скрупулезностью математика Эдгар По дробит время и чувства человека, истязаемого инквизицией. Чтобы подчинить рассказ одной задаче — проанализировать поведение человека во время пытки, он устраняет из рассказа все не относящееся к замыслу. Человек осужден инквизицией. Автору безразлично, кто он, как и за что осужден (виновен или невиновен). Картина суда нарисована лишь как смутное видение узника, потерявшего сознание в момент объявления смертного приговора. Осужденный, почувствовав себя в крошечной тьме склепа, переживает первый приступ ужаса. Рассказ мог бы быть построен иначе — с описанием пыток, крови, костедробления. Но тогда сразу потасло бы сознание жертвы и автор-аналитик не мог бы наблюдать этапы своего психологического эксперимента. Эдгар По изображает ожидание мучений и смерти как самый изощренный вид пытки.

Автор измышляет самую причудливую ситуацию. Жертва инквизиции связана по рукам и ногам на дне склепа, с потолка которого медленно-медленно, секунда за секундой, опускается со зловещим свистом, рассекая воздух, маятник-секира.

В рассказе «Колодец и маятник» нет мучителей. Осужденный не видит никого. Только адскую секиру, управляемую невидимой рукой, сдвигающиеся стены своей тюрьмы. Это не случайно. Двигается слепая, неуловимая машина. Неотвратимость ее движения и рождает самый дикий, самый звериный ужас.

Эдгар По умел нагнетать страх в душу героев рассказов до предела. Но изображение такого состояния не было у него самоцелью. Это-то и отличало Эдгара По от декадентов. В данном случае его задачей было показать нарастание силы разума человека в борьбе со страхом и палачами. В рассказе «Колодец и маятник» героя вырывают из рук инквизиции войска победившей армии. Но чаще всего победителем страхов является анализирующий человеческий разум [«Сфинкс», «Преждевременное

погребение» («The Premature Burial», 1844)]. Эдгар По дает интереснейшее обобщение: в сложнейшем духовном мире человека огромное значение имеет аналитическое отделение субъективного от объективного. Рассказ «Сфинкс» в этом отношении предстает как важный философский вывод автора: субъективный взгляд на мир может деформировать представления о нем до неузнаваемости.

Еще одно интересное наблюдение можно сделать, читаясь в «страшные» рассказы Эдгара По.

Поставив себе почти экспериментаторскую цель — изучить человеческое естество в возможностях тела и духа, автор тем самым «фатально» обрек себя на абстрагирование от конкретной человеческой личности, как бы «очистив» ее от примет времени и места. Подобно другим романтикам США и Европы, Эдгар По стремился узнать человека «вообще» — уловить и сформулировать закономерности человеческого поведения, которые ярче всего проступают при исключительных обстоятельствах. Лишает ли страх и ужас человека способности к наблюдениям и к действиям? Можно ли убить любимое существо? В творчестве Эдгара По возникают десятки подобных вопросов, на которые писатель дает очень «общий» ответ, наблюдая человеческую психику вне конкретно-исторических обстоятельств человеческого бытия. Не потому ли характеры так мало интересовали романтиков и особенно Эдгара По? Как правило, его характеры схематичны (однолинейны) и статичны. Зато ситуации (они ему очень нужны!) бесконечно разнообразны.

Лишь реалисты пойдут дальше и внесут существенные коррективы в «исследования» романтиков. Реалисты покажут, что человека «вообще» изменяет эпоха, среда, идеология, обстоятельства.

Романтическое в творчестве Эдгара По заключается прежде всего в том, что писатель чрезвычайно расширял границы возможного для человеческого существа, выводил его за пределы реального, хотя и оставлял за ним человеческие страсти и желания. Безграничная любовь героя к умершей возлюбленной заставляет мертвую возвратиться в мир живых [«Морелла» («Morellas», 1835), «Лигейя» («Ligeias», 1838)]. Стремление заглянуть в тайны космических миров действует сильнее земного притяжения: отрывает Ганса Пфаала от родной планеты и влечет в «надзвездные пространства».

Писатель тщательно следил за достижениями человеческого гения и умел оценить успехи технического развития современного ему человечества («Тысяча вторая сказка Шехеразады»). В раннем рассказе «Манускрипт, найденный в бутылке», он изобразил человеческое знание, неутомимо стремящееся проникнуть в загадки природы. Возможности человеческого разума безграничны, силы человеческой мысли беспредельны, подчеркивает Эдгар По в «Могуществе слов». Следует оговориться, что эти философские представления покоились у него на идеалистической вере в бессмертие души («в вечном познании — вечное блаженство»), но важно то, что он славил человека и его духовную мощь. К мистическому рассказу «Лигейя» он предпослал такой эпиграф из Джозефа Гленвилла: «Человек не уступил бы ангелам, ни самой смерти, если бы не слабость воли».

Непознаваемое влекло Эдгара По как объект научного исследования, а не как загадочно-мистическое, что не дано познать. Месмеризм (гипнотизм), которому он посвятил десяток своих новелл, интересует его как одна из ступеней научного познания «тайного тайных» в человеке. Конечно, идеализма здесь немало: «мысль творит», «мировая мысль есть бог». Но несмотря на эти идеалистические (довольно путанные) суждения Эдгара По, отчетливо выражена мысль о страстном стремлении проникнуть в тайны природы земного и космического миров, узнать их законы.

«Есть много вещей на земле, которые не существуют для жителей Венеры, — и много вещей, доступных зрению и осязанию жителей Венеры, которые превратились бы в ничто для нас»<sup>1</sup>, — читаем мы в одной из новелл.

Силой воображения старается Эдгар По продолжить сферы, уже познанные наукой. Его рассказы, посвященные месмеризму, сближаются с научной фантастикой, особенно теперь — во второй половине XX в., когда «непознаваемое» во многом стало очевидным.

О скептическом и непочтительном отношении Эдгара По к таким «классическим» атрибутам религиозно-идеалистического обихода, как «черт», «душа» и т. п., говорит, например, гротескный рассказ «Бон-Бон» («Воп-Воп», 1836). Здесь черт, смахивающий на католического священника, бражничает с философом-метафизиком и рас-

---

<sup>1</sup> По Эдгар. Собр. соч., т. 1, СПб., 1896, с. 150.

суждает о душе. Душа, — утверждает черт, — «ни то, ни се»: он, черт, отведал человеческие души во всех качествах, едал даже соленые и ничего особенного в них не нашел. Философ навязывает черту свою душу, убеждая, что уж она-то окажется вкусной. Но черт категорически отказывается от столь неходкого товара.

Злой карикатурой на идеалистические увлечения трансценденталистов является рассказ-пародия «Никогда не закладывай черту свою голову» («Never Bet the Devil Your Head», 1841). Эдгар По любил такие условные сюжеты, когда ситуация в рассказе предстает как развернутая метафора. Автор рассказывает о своем самонадеянном друге Тоби Даммите, который всегда был «готов прозакладывать черту свою голову», издевается попутно над моралистами в литературе и над «новейшими схоластами», объясняющими все, вплоть до трансцендентальной философии. Тоби Даммит, находясь «в припадке трансцендентализма», заключает пари с чертом, прыгает через мост (черт обеспокоен, «красиво ли, трансцендентально ли» тот перепрыгнет), черт ловит и завертывает в передник «что-то тяжелое», а рассказчик находит друга без головы, не забыв сообщить читателю, что «над верхушкой столба поперек моста лежала плоская железная полоса».

Бесподобна язвительная концовка этого гротескного рассказа: «Я оросил его могилу слезами, вделал полосу в его фамильный герб, а для возмещения расходов по погребению послал мой весьма скромный счет трансценденталистам. Эти мерзавцы отказались платить, тогда я вырыл мистера Даммита из могилы и продал его мясо для собак»<sup>1</sup>.

Этот рассказ напоминает одну из сатирических выдумок Марка Твена — с типичной для него фольклорной трагикомической окраской и вызывающе-грубоватым юмором. Д. П. Кеннеди, покровительствовавший Эдгару По, однажды посоветовал ему писать фарсы в манере французских водевилей; Джеймс Кирк Полдинг тоже отмечал *fine humor* Эдгара По.

Эдгар По обладал несомненным даром передавать комическое, особенно трагикомическое. Но в данном случае примечательно то, что писатель, издеваясь, оглушает модные в то время для США идеалистические философские увлечения, тем самым отграничивая себя от них.

---

<sup>1</sup> По Эдгар. Собр. соч., т. 3, с. 177.

«В собственном моем сердце не гнездится никакой веры в сверхъестественное», — заявлял Эдгар По в своем рассказе «Тайна Мари Роже» («The Mystery of Marie Rogêt», 1842).

Эдгар По принадлежал к тому редкостному типу одаренных людей, талант которых в равной мере блистательно проявлял себя и в серьезном, и в смешном. «Таинственное», «необычайное», «загадочное» Эдгар По ищет и находит в человеческих чувствах, страстях, пристрастиях, пороках, слабостях. В них же он находит и комическое.

Эдгар По — создатель ряда великолепных сатирических гротесков, в которых он подвергает осмеянию наиболее низменные или наиболее нетерпимые для него человеческие пороки. Действие рассказа «Четыре зверя в одном» («Four Beasts in One», 1836) перенесено в библейские времена, а идеи, выраженные автором с крайней тенденциозностью, вполне современны. Эдгар По сатирически изобразил трусость, увенчанную лаврами, ничтожество, возведенное в ранг божества, низкопоклонство самого рабского, самого гнусного свойства.

В данном рассказе, так же как и в «Лягушонке» («Nor-Frog», 1849), он восстает против диких причуд и жестокости деспотов, против стремления титулованных особ унижить и оскорбить человеческое достоинство окружающих людей. Характерно, что одичавшие в безграничном своевластии деспоты предстают в рассказах Эдгара По в звериных масках орангутанов, жирафов.

Один из самых антибуржуазных рассказов Эдгара По «Деловой человек» начинается так: «Ваши гении — набитые дурни... сделать из гения делового человека невозможно». Произведение представляет собой «похвальбу глупца», заставляет вспомнить классические образцы сатиры мировой литературы. Американский «деловой человек» в изображении Эдгара По не просто самодовольный глупец, — он полон ненависти и презрения к людям, одаренным и талантливым, потому что их действия и помыслы не укладываются в прокрустово ложе прихода-расходных книг. Автор тщательно подбирает сатирические детали, создавая гротескный образ бизнесмена, который кичится «шишкой порядка» на затылке (нянюшка в детстве «хватила» его головой о ножку кровати), в своих конторских книгах заводит «счета» на тех, кого он шантажирует и обжуливает, презирает «демократическую чернь» («она так нахальна»), потому что имеет «постоянный до-

ход» преуспевающего уличного шарманщика; но, несмотря на «врожденную методичность», дальше профессии чистильщика уличной грязи и торговца кошачьими хвостами не идет.

Диапазон комического у Эдгара По очень широк — от беспощадных сатирических гротесков до мягкого и безобидного юмора. Добродушно-юмористический рассказ «Очки» («The Spectacles», 1844) представляет собой квинтэссенцию нелепостей, содеянных стыдливым юнцом, не желающим носить очки. Автор придумывает для него ошеломляюще курьезное наказание: юнец влюбляется в свою прапрабабушку и чуть было не женится на ней.

В комических рассказах Эдгара По много задора. Кажется, что главной заботой автора является произвести суматоху, устроить веселую неразбериху и нарушить покой размеренно чопорной буржуазной жизни («Черт на башне» — «The Devil in the Belfry», 1839).

Примечательно, что эта сторона творчества Эдгара По никогда не привлекала внимания критиков. Символисты Франции и России закрепили за ним славу «поэта смерти», нарочито забыв, что он такой же мастер в области смешного, как и в сфере «страшного».

Научно-фантастические рассказы Эдгара По — образец того, как комическое и трагическое уживаются у него внутри одного жанра. Своеобразным литературно-теоретическим вступлением к ним можно считать остроумную фантазию «Ангел необычайного» («The Angel of the Odd», 1844). Рассказ этот — полемика Эдгара По с его литературными противниками, в том числе и с Р. Гризволдом, отличавшимся бедностью воображения и обладавшим на редкость тяжеловесным слогом.

Может ли дом загореться от того, что крыса утащила под пол горящую свечу? Может ли сорока покуситься на штаны человека, решившего утопиться, и заставить его вернуться на берег? Эдгар По подбирает неотразимые доказательства того, что необычайное вовсе не привилегия романтически настроенных поэтов, оно так же естественно-прозаично, как фигура «ангела необычайного» с туловищем пивной бочки, с руками и ногами в виде бутылки.

В «Тысяча второй сказке Шехеразады» Эдгар По продолжает спор, затеянный в рассказе «Ангел необычайного», вводит в него новые нюансы, утверждая, что «необычайное», «чудесное» — это не есть нечто застывшее и неподвижное; наоборот, течение истории так его изменяет,



что оно превращается в повседневное. И, наоборот, если силою воображения заставить историю повернуться вспять, то обычное превратится в занимательнейшую сказку. Для невежественного супруга легендарной Шехеразады вся жизнь человека XIX в. — фантастическая выдумка, для тупых голландских буржуа затен талантливо, умелого и ловкого ремесленника Ганса Пфааля — сказочное чудо. «Необычайные приключения Ганса Пфааля» («The Unparalleled Adventures of Hans Pfaall», 1835) — оригинальное и увлекательное произведение, вдохновившее Жюль Верна на создание романа «Пять недель на воздушном шаре», — говорят о многообразии оттенков на палитре художника Эдгара По. Рассказ Ганса Пфааля о путешествии на Луну — это научно-приключенческая история с максимально правдоподобными деталями. Пфааль ведет протокольно точную запись о своем полете, особенно поражают его наблюдения над собственным физическим состоянием и поведением животных. Как настоящий ученый-экспериментатор, Пфааль не упускает ни одного сколько-нибудь важного наблюдения. Он рассуждает о законах земного и лунного притяжения, о плотности атмосферы в ее верхних слоях, об аппаратуре для сгущения воздуха, о принципах атмосферного давления, о метеорах; он знает механику, физику, тригонометрию, географию и астрономию.

«Безумный Эдгар» (так окрестили Эдгара По европейские декаденты) проявляет в этом рассказе эрудицию настоящего ученого; он дает не только точный отчет о состоянии науки первой половины XIX века, но делает научные прогнозы. При всем этом он сохраняет занимательность, присущую этому жанру рассказов, создает, по его определению, приключение, «столь неожиданное, столь новое — столь несогласное с установившимися мнениями», что оно и до сих пор вызывает интерес у читателя.

Увлекательность повествования — одна из самых ярких черт художественной манеры Эдгара По. Его читатель — всегда соучастник описываемых событий. Повесть о них так овладевает воображением читателя, что, например, «Приключения Артура Гордона Пима» («The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket», 1838) продолжили и досказали до конца Жюль Верн в «Ледяном Сфинксе», Майн Рид в «Морском волчонке».

Изображая неравную борьбу человека со стихиями природы, Эдгар По пользуется гигантскими пре-

увеличениями, создает фантастическую атмосферу вокруг естественных явлений (изображение «белого ужаса» — гигантского водопада в «Приключениях Артура Гордона Пима»), вынуждает человека испытывать неслыханные страдания.

И тем не менее — человек выдерживает, не теряет мужества, рассудка и воли к победе.

Принц Просперо бросается к маске чумной (красной) смерти с обнаженной шпагой в руках. Это почти символ поведения героев Эдгара По.

Ум и отвага! Вот что больше всего влечет Эдгара По в человеке «вообще». Вот что он славит в нем.

Человеческая способность к аналитическому познанию мира, по мысли Эдгара По, так же естественна, как, например, склонность к мускульным упражнениям. Ее точно так же можно довести до совершенства, как это делает гимнаст, развивая свое гибкое тело.

Три превосходных детективных рассказа: «Убийство на улице Морг» («The Murder in the Rue Morque», 1841), «Похищенное письмо» («The Purloined Letter», 1845) и ранее упомянутая «Тайна Мари Роже», оказавшие огромное воздействие на европейскую и американскую литературу этого жанра, посвящены искусству анализа, возведенному в степень волшебства, — «интеллектуальной магии». Образ Дюпена, сыщика-любителя, распутывающего гордые узлы, затянутые придворными интриганами, разгадывающего сложнейшие загадки из области криминалистики, в истории критики часто получал неверную оценку. Эдгара По упрекали в том, что он нарисовал некий тип «логизирующего мышления», изолировал Дюпена от реальной жизни, не оставил ему ничего из обычных человеческих чувств. Следует иметь в виду, что Эдгар По редко помещает своих героев в такую конкретную обстановку, чтобы можно было точно определить, где, в какое время, в какой среде происходит событие. Обстановка в его произведениях чаще всего условна, детективные рассказы в этом отношении не составляют исключения. И тем не менее Дюпен не совсем абстракция; это определенный тип человека — знающего себе цену, с высокоразвитым чувством собственного достоинства, проницательного склада ума, имеющего политические симпатии и антипатии, умного, сдержанного, деловитого, но играющего роль сибарита.

Дюпен — наиболее колоритная фигура из всех, созданных Эдгаром По. Писатель отдал ему все то, чем хотел бы одарить человека. Странной причудой кажется уединенный образ жизни, который ведет Дюпен, его манера бодрствовать ночью и опускать шторы на окнах днем. Но эти причуды имеют естественное объяснение. Подобно многим героям Эдгара По, Дюпен объят одной-единственной страстью и ей подчиняет свою жизнь. Он без устали тренирует свой ум, вырабатывает метод, с помощью которого можно отгадать любую загадку, которую преподносит ему жизнь-сфинкс. Дюпена многое роднит с героями других рассказов Эдгара По — с Леграном, Гансом Пфаалем, Артуром Гордоном Пимом, рыбаком, вырвавшимся из пучины Мальстрема, — именно потому, что в нем собрано воедино то, что у остальных представлено в виде отдельных черт. Его «интеллектуальная магия» складывается из скрупулезного изучения «мелочей» — деталей явления, из строгого математического расчета — порядка расположения этих фактов, смелого, дерзкого предположения, базирующегося на них, из интуиции аналитика и не менее смелого действия, подтверждающего гипотезу.

При всем этом Дюпен учитывает неуловимые нюансы, говорящие о характере противника, его привычках, умственном уровне, культуре, пристрастиях, и действует часто не по законам формальной логики и так называемого «здравого смысла», а вопреки им — по законам диалектического мышления. Вот почему Дюпен обаятелен. Он всегда оригинален, удачлив в делах, остроумен в решениях. Дюпен — панегирик человеческому уму.

«Едва ли разум человека может загадать такую загадку, которую разум другого человека, если его направить должным образом, не смог бы разгадать», — говорит Эдгар По устами Леграна в рассказе «Золотой жук».

Загадки жизни! Под этот общий «радикал» можно подвести все романтические сюжеты новеллистики Эдгара По. Писатель без устали выискивает забавные и трагические истории в жизни человека. И каждый раз по крупницам пополняет сокровищницу человеческого опыта. Так, загадку-головоломку задал сумасбродный старик двум влюбленным в рассказе «Три воскресенья на неделе» («Three Sundays in a Week», 1841), и прихоть оригинала привела к решению интересной географической задачи, ставшей, кстати говоря, зерном сюжета прослав-

слов» и «глубиною психологических откровений» «ангела печали» — Эдгара По. Брюсов и Бальмонт переводили его стихи на русский язык; Рахманинов написал симфонию на «Колокола» в переводе Бальмонта. Блок считал творчество Эдгара По всеобъемлющим. «Захват его творчества так широк, — писал русский поэт, — что едва ли правильно считать его родоначальником так называемого «символизма»<sup>1</sup>.

Советские читатели и литературоведы объективно относятся к сложному и противоречивому творчеству Эдгара По. Эдгар По воспринимается нами не только как писатель с трагической судьбой (в американской литературе XIX—XX вв, судьбы талантливых людей столь часто складываются трагично, что нельзя не увидеть в этом явлении социальной закономерности), но и как писатель романтического направления той его стадии, когда усиливалось разочарование буржуазной демократией и неприятие общественного уклада порождало у части интеллигенции мрачное мироощущение, направляло мысль к философскому идеализму.

Но есть нечто, в первую очередь попадающее в поле зрения советского читателя, что вызывает живой интерес к творчеству американского поэта и новеллиста. Это вера Эдгара По в духовные силы человека, в его нестигаемую волю; вера в человека с неутолимой жаждой знания.

---

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 617.

## НАТАНИЕЛ ГОТОРН

(NATHANIEL HAWTHORNE, 1804—1864)

Натаниел Готорн — выдающийся романист и новеллист в среде американских романтиков.

Он родился в городе Салеме штата Массачусетс, основанном английскими пуританами в начале XVII в., которые принесли в Новый Свет все религиозные предрассудки старой средневековой Англии с их беспощадной этикой и изуверством.

Предки Готорна были английскими йоменами из Беркшира. Один из них, о котором не раз вспоминает Натаниел Готорн в романах и новеллах, Уильям Готорн, и был основателем колонии Массачусетс, ставшей позже штатом США с этим названием. Он прибыл на корабле «Арабелла» в 1630 г., прославился как воин и дипломат, занял высокие должности в г. Салеме. Его сын, Джон Готорн, был судьей в Салеме в конце XVII в., приговорившим к смертной казни 19 «ведьм»; одна из осужденных, Ребекка Нерс, прокляла его и кричала перед смертью: «Ты лжец! Я такая же ведьма, как ты колдун!». Обо всем этом говорит Готорн в своих произведениях со смешанным чувством ужаса и почтения. В числе предков Готорна были судьи, законодатели, военные, духовные лица, моряки. Дед Готорна был капитаном торгового корабля и контрабандистом, почти пиратом — типичная фигура для страны конца XVIII в. Во время революции он держал себя геройски: напал на английский военный фрегат, доставлявший английской экспедиционной армии боеприпасы и солдат, и потопил его. Отец Готорна был морским капитаном. Он умер от лихорадки еще будучи молодым, вдали от родины, в Сиринаме. Мать Готорна, дочь кузнеца по происхождению, осталась с тремя детьми почти без средств к существованию. Потрясенная

смертью мужа, забросив детей, она вела жизнь затворницы.

Детство Готорна протекало в родном Салеме в атмосфере горя и гнетущего одиночества. Это наложило неизгладимую печать на его впечатлительную натуру. Юноша любил одинокие дальние прогулки по лесу с ружьем, рыбную ловлю. Он много читал. Любил Шекспира, Мильтона, Руссо, Годвина. Свои впечатления и мысли переносил на бумагу. Эти полудетские записи поражают умением видеть, остро чувствовать.

Еще до поступления в университет он определил свое призвание — стать писателем.

В 1821 г. Готорн поступает в Боудойнский колледж в г. Брунswике. Его одноклассником оказывается будущий поэт Генри Лонгфелло; тесную дружбу Готорн завязывает со своим соучеником Франклином Пирсом, ставшим позже президентом Соединенных Штатов. В 1825 г., окончив университет, Готорн становится журналистом. Он пишет для газет и журналов первые рассказы, принесшие первые разочарования: они остались незамеченными. Друг Готорна, Гораций Бридж, без ведома автора собрал рассеянные по журналам рассказы и напечатал их за свой счет отдельной книжкой под названием «Дважды рассказанные истории» («Twice Told Tales», 1837)<sup>1</sup>. Это было началом известности. Генри Лонгфелло, уже вошедший в литературу, с восторгом отозвался в печати о книге Готорна. Вместе с тем это были тяжелые годы крайней нужды и борьбы за право стать литератором. Рассказы в журналах Готорн печатал главным образом бесплатно; за редакторскую работу в «Magazine of Useful and Entertaining Knowledge» ничего не получил: издатель разорился. Готорн вынужден был поступить в Бостонскую таможенную весовщику — взвешивал уголь для судов. Тяжелый труд не оставлял времени для литературных занятий и, проработав год (1839), Готорн покинул таможню.

Вскоре он сближается с семьей Пибоди. Старшая из

---

<sup>1</sup> В этот сборник вошли новеллы: «Седой заступник» («The Gray Champion», 1835), «Кроткий мальчик» («The Gentle Boy», 1832), «Гибель мистера Хиггинботома» («Mr. Higginbotham's Catastrophe», 1834), «Уэйкфилд» («Wakefield», 1835), «Великий карбункул» («The Great Carbuncle», 1837), «Пророческие портреты» («The Prophetic Pictures», 1837), «Дэвид Свон» («David Swan», 1837), «Эксперимент доктора Хейдеггера» («Dr. Heidegger's Experiment», 1837) и др.

сестер — Элизабет — была образованной и одаренной женщиной, видным литературным критиком, владелицей книжной лавки и типографии, где печатался журнал трансценденталистов «Дайел». Она вводит Готорна в круг Ральфа Эмерсона, главы трансценденталистов. Здесь Готорн знакомится с Генри Торо, Олкоттом, Маргарет Фуллер и др.

В стране распространялись идеи утопического социализма; ими увлекалась интеллигенция, жаждавшая опрощения и «очищения трудом». Джордж Рипли — священник, последователь учения Фурье и Роберта Оуэна, организовал в 1840 г. общину вблизи Роксбери, недалеко от Бостона, которая получила название «Брук фарм». По мысли Рипли, физический труд на землях общины должен был стать главным фактором общественного и этического воспитания людей. Членами колонии оказались многие литераторы, ищущие «правильной, хорошей жизни»: Ральф Эмерсон, Маргарет Фуллер, Вильям Чаннинг, Дана, Уиттьер и др. В 1841 г. к ним присоединился Готорн. Многие из членов общины руководствовались той философией индивидуализма, которая подразумевала заботу об одном — оградить личность от пороков общества, сохранить ее нравственную чистоту через общение с природой. По замыслу же Джорджа Рипли, трудовая община должна объединять мыслящих и развитых людей в их совместном умственном и физическом труде (каждый — мыслитель и работник) и в совместном пользовании его плодами. Устав фурьеристской фаланги с ее идеями «братской кооперации» дисгармонизировал с индивидуалистической философией литераторов-трансценденталистов, которые не столько жаждали объединения, сколько уединения, и между ними поэтому шли бесконечные споры, назревали разногласия. Тем не менее колония просуществовала шесть лет. Готорн продержался в ней 8 месяцев. Все это время он рьяно работал в поле и на скотном дворе, но убедился лишь в одном: тяжкий физический труд берет все его силы, не оставляя ничего для занятий литературой. И он покинул утопический приют, хотя вложил в организацию колонии все свои сбережения, заработанные в бостонской таможне. Проявились здесь и некоторые особенности мировоззрения, отделяющие его от брукфармовских трансценденталистов. Друзья Готорна оказались более идеалистичны и оптимистичны, чем он. Они верили, что мир можно изменить с помощью

убеждения, поучения и «личного примера», что «слова правды и гнева» оздоравливают общество — нужно лишь терпение и время. Видимо, вначале Готорн разделял пыл своих единомышленников, но недоверчивость, скептицизм и собственный «личный опыт» убедили его в бесплодности начинаний брукфармовцев. Тот факт, что он от зари до зари пахал землю в поле, не оказывал, по его словам, никакого воздействия на умы сограждан.

Выйдя из общины, Готорн вскоре женится на младшей сестре Элизабет Пибоди — Софии, поселяется в Конкорде в старой заброшенной усадьбе, с любовью и лиризмом описанной им в новеллах, и целиком отдается литературному труду. Живет скудно, почти голодает<sup>1</sup>, но упорно пишет. Несмотря на хроническое безденежье, это было самое счастливое и безоблачное время жизни Готорна. Вышла вторая серия сборника его новелл «Дважды рассказанные истории» (1842)<sup>2</sup> и получила восторженную оценку со стороны Лонгфелло, Эдгара По, Германа Мелвилла. Удачливо складывалась семейная жизнь, поддерживались связи с друзьями — Вильямом Чаннингом, Ральфом Эмерсоном, Генри Лонгфелло и, особенно, с Генри Торо, жившим здесь же, в Конкорде. Была молодость и радость жизни. Готорн мог ликовать по поводу того, что он и Торо выкупались в ледяной воде Конкорд-ривер. Мог написать в письме к Лонгфелло такую восторженную строчку: «Я вскочил вместе с солнцем и помчался на коньках!!!!!!!!!!!!!!». Двенадцать восклицательных знаков здесь очень красноречивы.

В воспоминаниях современников Готорн той поры рисуется как очень сердечный в обращении и очень красивый по наружности человек. Домашние называли его «наш солнечный свет», дети считали «самым веселым че-

---

<sup>1</sup> София Готорн позже вспоминала, что встретить Новый год чашкой шоколада было для них роскошью.

<sup>2</sup> В сборник вошли новеллы, опубликованные в 1838 г. в вашингтонском «Democratic Review» и объединенные общим названием «Легенды губернаторского дома» («Legends of the Province House»): «Маскарад у Хоу» («Howe's Masquerade»), «Портрет Эдуарда Рэндолфа» («Edward Randolph's Portrait»), «Мантлья леди Элинора» («Lady Eleanore's Mantle»). Сюда также вошли: «Честолюбивый гость» («The Ambitious Guest»), «Сокровище Питера Голдтуэйта» («Peter Goldthwaite's Treasure»), «Эндикотт и красный крест» («Endicott and the Red Cross»), «Розовый бутон Эдуарда Фейна» («Edward Fane's Rosebud»).



ловеком на свете»<sup>1</sup>. Друзья описывали его обаяние, «благородный классический овал лица», большие блестящие выразительные серые глаза, мелодичный голос, высокий рост и добавляли: «он красивее лорда Байрона». И в то же время современники отмечают, что у всегда приветливого Готорна было «выражение горечи в улыбке», часто «печальный, недоверчивый вид».

Нужда не отступала от порога дома Готорна, хотя он непрерывно писал и публиковал свои произведения.

Вышел сборник новелл в Нью-Йорке, написанных за три года, проведенные в Конкорде, — «Сказки старой усадьбы» («Mosses from an Old Manse», 1846)<sup>2</sup>, сборник детских рассказов «Дедушкино кресло» («The Grandfather's Chair», 1841—1842).

Литературная работа не давала средств к существованию. Готорн добивается должности государственного чиновника и становится инспектором таможни в родном городе Салеме. Однако вскоре он был уволен (его место было отдано политическому интригану), и почти обрадовался своему освобождению. Поселившись в Леноксе, он целиком погружается в литературу. Талант его созрел и окреп; в течение трех-четырех лет Готорн создает 6 книг — три романа и три сборника рассказов: «Алую букву» («The Scarlet Letter», 1850), «Дом о семи шпильях» («The House of the Seven Gables», 1851), «Блайтдейл» («The Blithedale Romance», 1852—1853), «Книгу чудес» («A Wonder-Book for Girls and Boys», 1852), «Тэнгльвудские истории» («Tanglewood Tales», 1853), «Снегурочку и другие дважды рассказанные истории» («The Snow Image and Other Twice Told Tales», 1851)<sup>3</sup>.

Роман «Алая буква» принес Готорну славу и, наконец-то, столько денег, сколько он не получал за все свои предыдущие произведения вместе взятые. Написанная в 1852 г. биография Франклина Пирса, сыгравшая немалую роль в агитации при выборах Пирса президентом США, открыла Готорну возможность получить пост дипломата.

<sup>1</sup> «Он был как мальчишка. Такого товарища по играм не найти было во всем свете», — писала о нем позже его дочь Уна.

<sup>2</sup> В него вошли новеллы: «Молодой Браун» («Young Goodman Brown»), «Дочь Раппачини» («Rappacini's Daughter»), «Деревянное творение Драуна» («Drowne's Wooden Image»), «Миссис Булдрог» («Mrs. Bullrog») и др.

<sup>3</sup> В последний сборник входили такие новеллы, как: «Снежная фантазия» («The Snow Image»), «Великий каменный лик» («The Great Stone Face») и др.

С 1853 г. он — консул в Ливерпуле. Готорн описывает английскую жизнь, иронически изображает предрассудки англичан [«Наша старая родина» («Our Old Home», 1863)]. 1857—1859 гг. он проводит в Италии. Там рождается сюжет нового романа, который появляется через год. Это «Мраморный фавн» («The Marble Faun», 1860).

В ранней юности Готорн признавался, что «ничего не смыслит в музыке, а также в науке», что равнодушен к театру, хотя драмы читает. Но столь уничижительное заявление опровергалось его первыми рассказами; по ним видно, что он отлично знал театр и знаменитых актеров своего времени, что глубоко и тонко разбирался в живописи («Пророческие портреты»), считал Мурильо «своим живописцем» («самый благородный и чистый из всех, когда-либо живших»). Весной 1821 г., увидев в Бостоне прославленного английского актера Эдмунда Кина в роли короля Лира, он сказал, что такая игра «могла бы выжать слезы даже из мельничного жернова».

Пребывание в Европе воскресило его интерес к театру, живописи, скульптуре, музыке. Италия заворожала его своим прошлым — античной скульптурой, живописью древних мастеров, картинами художников «болонской школы». «Беатриче Ченчи» Гвидо Рени так пленила его воображение, что стала своеобразным прообразом героев его романа «Мраморный фавн». Сюжет этого полуфантастического произведения определен тем огромным воздействием, которое оказало итальянское искусство на душу впечатлительного американца.

Возвратившись из Европы, Готорн снова поселяется в Конкорде, но почти уже ни с кем не общается, ведет очень замкнутый образ жизни, не отзывается ни на какие общественные события, которыми так богата в те годы история страны, находящейся в состоянии Гражданской войны между Севером и Югом.

Весной 1864 г. он предпринимает путешествие по США для поправки здоровья в обществе своего друга — издателя Вильяма Тикнора. В Филадельфии Тикнор внезапно умирает. Потрясенный его смертью, Готорн возвращается домой, и ночью 19 мая 1864 г. умирает во сне в Гордском отеле Плимута.

В последнее время американское литературоведение уделяет немалое внимание творчеству Натаниела Готорна. Авторы исследований интересуют главным образом

личность писателя, а не его творчество. Если же речь заходит о творчестве, то оно предстает в кривом зеркале модернистской критики. Готорна объявляют писателем, с которого начинается процесс «отчуждения современного человека» (Генри Фэрбенкс). Усиленно подчеркивается его «холодность», «далекость от жизни». «Чистый интеллект и был настоящим дьяволом, вдохновлявшим Готорна», — утверждает Вэгенер в своей книге<sup>1</sup>.

В американском литературоведении прочно воцаряется «психография», одним из представителей которой является профессор Бостонского университета Эдуард Вэгеннехт — автор книг о Диккенсе, Марке Твене, Лонгфелло и других американских и английских писателях. Натаниела Готорна Вэгеннехт рассматривает как благодарный объект для психографа, отграничивая при этом работу психографа от «методов» психоаналитиков. Книга Вэгеннехта о Готорне основана на изучении рукописных материалов из семейного архива Готорнов, принадлежащего правнуку писателя. Видимо, в его руках был интереснейший и ценнейший документальный материал. Но сам метод изучения совсем не литературоведческий. Вот что пишет о нем Вэгеннехт:

«Эта книга не хронологическая биография и не критический очерк, хотя и включает некоторые сведения о жизни и творчестве Готорна. Это просто исследование его характера и личности, основанное на его произведениях, его письмах, его статьях и на всем, что написано о нем»<sup>2</sup>. И хотя Вэгеннехт дал своей книге подзаголовок «Человек и писатель», — писателя в ней нет.

При психографическом методе исследования исчезает главное — объект исследования. За борт выбрасывается творчество писателя: эстетическая ценность его произведений, идейное их богатство и связь со временем, воздействие писателя на ум и чувства своих современников и потомков.

Советскому историку литературы, который взялся писать об американском писателе, каждый раз приходится разрушать «здание», возведенное американскими литературоведами, расчищать площадку от обломков и начинать строить заново.

<sup>1</sup> Waggoner Hyatt H. Hawthorne. A Critical Study. Cambridge — Massachusetts, 1963, p. 16.

<sup>2</sup> Wagenknecht E. Nathaniel Hawthorne. Man and Writer. N. Y., 1961, p. 7.

Чуть ли не в каждой книге о Готорне фигурирует его письмо к Лонгфелло, относящееся приблизительно к 1837 г.:

«Благодаря какому-то колдовству или еще чему-то — я, действительно, не могу найти иных разумных объяснений, почему или по какой причине я двигался отделенный от главного течения жизни... я изолировал себя от общества; я вовсе не хотел ничего подобного»<sup>1</sup>.

Это почти трагическое признание толкуется как нечто фатально-непреложное, что главным образом и повинно в «отчуждении» писателя от жизни, о котором он пишет в письме. Однако действительная причина совсем иная.

Тяжелое, одинокое, безрадостное детство, погоня за куском хлеба в юности, необходимость все время поступаться любимым искусством и браться за случайную работу — во взрослом состоянии, ранние разочарования в том, что казалось высоким и идеальным, каждодневно наблюдаемые победы «зла» над «добром», пятилетнее полуизгнание в Европу, оторвавшее от родной почвы, — это ли не факторы, способствующие «изоляции от общества», которой, действительно, Готорн не хотел, но которая была ему навязана условиями его социального бытия.

Самое же интересное заключается в том, что Готорн не только «не хотел ничего подобного», но и боролся со своим невидимым врагом. Боролся с помощью единственного своего оружия — искусства.

Он не был ни политиком, ни социологом. В его распоряжении были только этические и эстетические критерии, которыми он оценивал окружающее. Еще в своих ранних «Американских заметках», относящихся к 1836 г., он так делит всех людей: добродетельные и преступные, счастливые и несчастные, больные и здоровые. Как между ними складываются отношения? Какая мера добра и зла умножает ряды несчастных? И что считать мерой счастья? Как соотносено прошлое с настоящим?

Одна из самых привлекательных сторон творчества Готорна состоит в том, что он заставляет читателя думать, рассуждать вместе с ним.

В его стиле заметно преобладает интеллектуальное начало (абстрактно-философское). Он склонен к притче,

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Brownell W. C. American Prose Masters, p. 73.

аллегии. Его влечет внутренний мир человека, возможность выявить закономерности его духовной жизни, уяснить ее течение, борьбу интеллектуального с чувственным. Его интересует не только отдельная человеческая личность, не только опыт одной жизни, но и опыт человечества в целом.

Жизнь штатов Новой Англии в прошлом и настоящем — с жестокими нравами, предрассудками, чудовищными общественными законами — объект изучения и художественного изображения Готорна. Его особое внимание привлекают суд, запреты церкви, позорные кары, тюрьма, общественный остракизм. Какое воздействие они оказывают на сердце, ум, характер человека?

Готорн-романист наследует традиции Брокдена Брауна, которого интересовала психика человека «во грехе». Как «грех», преступление воздействует на душу человека и на все его духовное и плотское естество? По сути дела, это вечная проблема всей мировой романистики. Готорн с нее начинает — в «Алой букве» и ею кончает — в «Мраморном фавне».

Тема «пуритане Новой Англии» была литературным открытием Готорна. Она оказалась настоящим сокровищем для писателя, таила в себе бездну трагического очарования и глубокие, поистине романтические коллизии.

«Алая буква» (1850) до сих пор представлена в буржуазном литературоведении как «роман тайны»<sup>1</sup>, как адильтерный роман, где рассказывается о расплате за любовь. Но каким обедненным оказалось бы восприятие произведения, если бы читатель увидел только это! «Алая буква» — выдающееся по своей художественной силе создание Готорна, вместившее в себя его философские, социально-этические и эстетические представления о жизни и человеке.

Местом действия в романе является Бостон. Зданию тюрьмы, у стен которой начинается повесть об истории жизни Гестер Прин, так же как и городу, всего лишь 20 лет; они родились вместе (в этом сопоставлении ощутим горький привкус).

С первой же страницы романа автор старается придать описываемой обстановке архаический характер. «...Деревянное здание уже потемнело, состарилось, а фа-

<sup>1</sup> Brownell W. C. American Prose Masters, p. 81.

сад его стал еще более хмурым. На тяжелой оковке дубовых дверей лежал такой слой ржавчины, что казалось во всем Новом Свете не было ничего древнее этой тюрьмы. Словно она так и явилась на свет — старой, как само преступление»<sup>1</sup>.

Архаичность — неперменный атрибут романтичности, по крайней мере, по установившимся европейским эталонам. Готорн придерживается их.

В дальнейшем действие развивается вдали от тюрьмы — на площади, на окраине города, в лесу. Но тюрьма на первой странице нужна автору. Она — символ, она, по словам автора, — «черный цвет цивилизации», олицетворение насилия над человеческими душами. У порога тюрьмы автор поместил розовый куст, который «рос здесь с незапамятных времен». Это поэтический символ, напоминание о красоте и жизненной силе, которые невозможно заточить, заковать.

Из двух этих многозначительных деталей создается философская прелюдия романа, где описана борьба «добра» и «зла», персонифицированных в очень конкретных обстоятельствах жизни, нравов и быта американских пуритан-колонистов второй половины XVII в.

Едва ли не самой реалистической частью романа является вступительный очерк «Таможня». Он представляет собой воспоминания автора о трехлетней работе в таможне г. Салема. На манер английских писателей XVIII в. Готорн, заботясь о правдоподобию, объясняет, как попали в его руки «многие страницы этой книги». Но это не единственная цель. Автору необходимо найти путь к сердцу читателя, непосредственно обращаясь к нему. Такой литературный прием подразумевает эмоциональный отклик, является лирической увертюрой к повествованию, во многом предваряет основную тональность романа. В «Алой букве» почти нет событий в прямом смысле этого слова. Здесь представлена душевная драма трех главных действующих лиц. Чтение романа подразумевает сопереживание со стороны читателя. Вот почему автор старательно налаживает с читателем эмоциональный контакт.

Свой очерк «Таможня» Готорн начинает с описания родного Салема. Захиревший порт с обветшалой пристанью, некогда державший пальму первенства, а теперь

---

<sup>1</sup> Готорн Натаниэль. Алая буква. М., 1957, с. 41.

уступивший ее Бостону и Нью-Йорку, дряхлые, курьезные по облику и поведению старцы — служащие таможни, — от всего этого веет печалью. В этих унылых местах два с четвертью века тому назад появился первый британец-эмигрант, давший имя роду Готорнов. Автор чувствует нерасторжимую связь между собой и своим прародителем, как будто тот требует от потомка воскресить тени предков, перенести читателя в живой мир пуританской старины, где люди любили, страдали, ненавидели, жизнью платили за свои страсти.

«Алая буква» — выполнение новой эстетической заповеди романтиков: опозитизировать недавнее американское прошлое, дать молодой стране эстетически возвышенную «старину».

Несколько раз в своем вступительном очерке Готорн принимается уверять читателя, что его повесть достоверна, что старинная рукопись мистера Пью вместе с любопытнейшей реликвией — красной материей с остатками золотой вышивки, изображающей букву А, находятся у него и могут быть предъявлены любому читателю.

Роман Готорна начинается с кульминации: на бостонской городской площади у позорного столба стоит молодая красивая женщина Гестер Прин с живым свидетельством «греха» — незаконнорожденным ребенком на руках и символом своего позора на груди — алой буквой, с которой начинается слово «Adultery» (прелюбодеяние). Вокруг нее бушует буря гнева, поношений и ненависти. Лишь автор, который смотрит на эту сцену глазами человека будущих веков, видит в Гестер Прин с младенцем на руках «священный образ Мадонны».

Гестер не покинула тех мест, где на нее обрушилось несчастье: она считала своим домом то единственное место, где была живым примером позора, — поясняет автор («грех и бесчестье — вот корни, которыми Гестер вросла в эту почву»). Позже раскрывается, что ее привлекает к Бостону еще и присутствие здесь любимого, и бессознательное желание завоевать уважение окружающих.

У Гестер — широкая душа, способная на щедрую и умную любовь, сила воли, гордость, твердый характер, ясный ум, мужество, правдивость, стойкость — всем ее одарил автор. И... оставил за нею свойственный времени религиозный фанатизм — самоистязание. В тюрьме она расшила тонкой золотой вышивкой ужасную алую

букву, вложив в этот жест вызов, сердечную муку, беспощадную жестокость к самой себе. Ей мало этого: свою маленькую дочь Перл она превращает в каждодневный живой укор себе — в «алую букву»: наряжает ее в алый вышитый бархат, на людях появляется только в сопровождении Перл.

Готорн представил в романе религиозный фанатизм американских пуритан как косную, тупую, жестокую силу, проистекающую из невежества и тайного лицемерия. Непримиримость святош порождена их порочностью.

Сам Готорн не пуританин, а философ. Если нарушение законов христианской религии — грех, то искупление греха принимает у жертвы и ее судей такие изуверские и бесчеловечные формы, что становится страшнее того, что зовется грехом, — такова позиция писателя.

Однако целью Готорна является не описание процесса искупления вины, а исследование духовной жизни человека, поставленного в исключительные и тяжкие условия изоляции.

Пережив все фазы общественного позора, претерпев бесчисленные унижения, Гестер незаметно для себя поднимается на новую и высшую ступень духовного развития. Она перестает стыдиться своего «греха»; больше того, считает свою любовь «священным» чувством, дарованным человеку самой природой; она не боится теперь мстительного и мрачного Чиллингуорта, пытается вырвать из его рук несчастного Димсдейла — своего бывшего возлюбленного. Именно Гестер заставляет своего мужа оценить злодеяние, содеянное им по отношению к Димсдейлу и по отношению к самому себе (был человеком, стал дьяволом).

Так грешница, преступившая законы пуританской морали и подвергнутая жестоким карам, приобретает свободу и широту мысли только тогда, когда силою обстоятельств оказывается вне буржуазного общества. Лишь тогда раскрываются ее лучшие человеческие качества — доброта, отзывчивость, мужество, стойкость, бесстрашие.

Это — главное в позиции Готорна. Это не только приговор жестокому пуританскому прошлому, но и вызов настоящему. Недаром, начиная роман и описывая здание таможни, автор останавливает внимание читателя на государственном гербе по фасаду с «огромным экземпляром американского орла — распростертыми крыльями,



щитом перед грудью и, если память мне не изменяет, пучком молний впережку с зазубренными стрелами в каждой лапе». И саркастически, многозначительно добавляет:

«... Немало граждан и сейчас пытаются укрыться под крылом федерального орла, видимо, полагая, что, несмотря на его сварливый вид, грудь у него мягка и уютна, как пуховая подушка. Но даже в лучшие минуты он не слишком добродушен и рано или поздно — скорее рано, чем поздно, — отгоняет своих птенцов, предварительно исцарапав их, клюнув или ранив зазубренной стрелой»<sup>1</sup>.

Вот она — истинная причина «изоляции», «отчуждения» Готорна. Он — антибуржуазен; скептически и недоверчиво относится к самому общественно-политическому строю; символически представляет взаимоотношения личности и государства в виде птенца, израненного свирепым орлом.

Возвратимся к героям романа. Рядом с твердой душой, несгибаемой Гестер Прин стоит ее полная противоположность — Димсдейл. «У молодого пастора, — представляет его автор, — был настороженный вид, такой растерянный, немного испуганный вид, какой бывает у человека заблудившегося, утратившего направление в жизненных дебрях... он старался держаться в тени, был скромен и прост в обращении, а когда ему приходилось произносить проповеди, слова его дышали такой благоуханной свежестью и незапятнанной чистотой помыслов, что многим чудилось, будто они слышат ангела»<sup>2</sup>.

«Ангельский» вид Димсдейла — черта сатирическая: читатель легко и быстро догадывается о том, что молодой пастор должен был стоять рядом с Гестер Прин у позорного столба. Но роль, предназначенная ему в романе, такова, что Димсдейла невозможно упрекать в ханжестве. Он — жертва религиозного догматизма и фанатически понимаемого долга «пастыря», светлые ризы которого не могут быть запятнаны. К тому же Димсдейл честолюбив, упивается своими высокопарными проповедями, впадает по слабости характера в какой-то транс самообмана. Слабая воля, неустойчивость натуры и мнительность делают его жертвой беспощадной мстительности

---

<sup>1</sup> Готорн Натаниэль. Алая буква, с. 5.

<sup>2</sup> Там же, с. 59.

Чиллингворта. Если Гестер носит алый знак позора на груди, то у Димсдейла такой знак в груди. Тайна скрытого греха медленно убивает его физически и морально. Невидимый огонь алой буквы сжигает сердце Димсдейла в буквальном смысле слова; его душевные муки страшнее открытого позора Гестера. Он растратил все свои силы на сокрытие греха и на борьбу со своей совестью. Он духовно пуст к тому времени, когда Гестер, окрепнув духом, полная решимости и веры в свои человеческие права на счастье и свободу, предлагает ему самое естественное — побег и избавление.

«Встань и иди!» — приказывает она обессилевшему Димсдейлу.

«Начни все заново! Будет еще счастье, которым ты насладишься. Будут еще добрые дела, которые ты совершишь! Смени свою лживую жизнь на честную!»<sup>1</sup> — молит и внушает Гестер.

Но напрасно она вливает в него свою решимость и волю. «Встать и идти», не оглядываясь, способна только Гестер Прин, прошедшая суровую школу жизни и борьбы, а не пастор Димсдейл, испепеливший свое сердце. Не умея любить, он лишь казнил себя тем, что единственный раз осмелился прикоснуться к любовному напитку.

Семь лет отчуждения сделали Гестера свободной от предрассудков, которые установили церковники, судьи, домашний очаг, весь жизненный уклад.

Димсдейл же, — пишет автор, — «как все священники того времени, стоял на одной из верхних ступеней общественной лестницы и поэтому особенно сильно был скован законами общества, его принципами и предрассудками. Духовный сан неизбежно налагал на него свои узы»<sup>2</sup>.

В то время как прошедшие семь лет для Гестера были подготовкой к решительному шагу: отбросить алую букву, взять Димсдейла и Перл за руки и уехать в Европу, — для пастора подобный шаг был бы не гордым возвышением, а окончательным падением и — что страшнее всего — публичным позором. Вот почему в последние дни своей жизни Димсдейл больше заботится о том, как он произнесет свою праздничную проповедь, нежели о

---

<sup>1</sup> Готорн Натаниэль. Алая буква, с. 177.

<sup>2</sup> Там же, с. 178—179.

том, как сложится его новая жизнь, которую ему сулит Гестер. Драма Димсдейла — это драма неразвитой воли, недоразвитого характера и угнетенного религией сознания. И, наконец, драма трусливого человека, хотя и достаточно правдивого для того, чтобы осознать постыдность своего поведения. По словам Гестера, Димсдейл умирает от малодушия. «Другой причины нет!» — восклицает она.

Димсдейл по духу — религиозный фанатик; таким он и остается до своего смертного часа: мученический венец тайных душевных терзаний, страстное всенародное покаяние перед смертью, — все это ближе и естественней для его натуры, чем мечта о счастье и свободе. Как видим, не религия интересует Готорна, а ее следствия: как изуверство калечит душу фанатика<sup>1</sup>.

На фоне мрачного колорита романа образ Перл — самый причудливый, самый обаятельно-романтический и многоречивый. Недаром Перл и Димсдейл отталкиваются друг от друга, как нечто несовмещающееся. Девочка-эльф — так все время называет Перл автор — не знает никакой узды, кроме нежных уз любящей матери. Вокруг нее нет детской среды, она так же одинока, как ее мать. Зато нет и условностей, ледящей душу рутины моральных запретов. Это дикорастущий прекрасный цветок, вернее зверек — обаятельный и неприрученный, готовый пустить в ход острые зубки. Своенравие Перл, ее детская жестокость по отношению к матери и далеко недетская (почти фатальная) прозорливость превращают ее в авторское орудие духовной казни Гестера. Перл — ее ежечасный палач (и в то же время страстно любимое существо), живая алая буква, олицетворение греховной любви.

Ее образ — сложное сплетение реального с фантастикой, символического с глубоко естественным: ребенка и всезнающего судьи, невинности и «дьявольской» мудрости. Перл — существо безжалостное и чарующее, воплощение всего поэтического, что таится в «преступной» любви ее родителей, олицетворение «дикой» страсти и «природного» обаяния, присущего всякому искреннему чувству.

---

<sup>1</sup> В этом отношении роман Готорна очень напоминает мрачный и трагический роман Золя, написанный четверть века спустя, — «Грех аббата Муре» (1874).

Как только Гестер возвысилась до мысли, что ее любовь — священный закон природы, функции «карающей» Перл — «бесовского отродья» — закончились, и проступило на первый план другое: девочка-эльф — олицетворение природы и ее извечной красоты, независимой от законов жестоких изуверов. Ее образ связан с лесом, лесными полянами, чистым лесным ручьем, цветами, птицами — с природой в ее изначальном естестве. Перл как бы очистила душу матери.

Девочка — лесной эльф и розовый куст у порога тюрьмы сливаются в один символ прекрасного и одухотворенного в природе.

Очистительная, животворная сила природы — союзник в борьбе человека — один из главнейших тезисов романтиков; он оказывается основополагающим в идейном составе романа Готорна «Алая буква».

Образ Чиллингуорта часто называют «ошибкой автора», «механической гильотиной», а не человеческим характером, «пуританской параллелью к Мефистофелю».

С этим нельзя согласиться, хотя Чиллингуорт — однолинейный образ. Автор стремился создать тип предельно эгоистического человека. Чиллингуорт — мститель-садист. Он скорее упивается своей местью, чем страдает от нанесенной ему обиды. И уж, конечно, он не любит Гестер, а лишь ненавидит в ней женщину, отвергнувшую его.

Готорн превосходно передает тип мышления человека XVII в. В восприятии Гестер Прин Чиллингуорт — злобный колдун, существо, источающее яд в буквальном смысле. Эта материализованная метафора отлично определяет этическую сущность мстительного старика. Убив в своем сердце все человеческие чувства, он должен потерять и человеческий облик, превратиться в дьявола. Этическая оценка, которую автор дает Чиллингуорту, вполне соответствует представлениям Гестер о нем.

«Алую букву» в США охотно называют «пуританским «Фаустом»». На самом же деле точек соприкосновения с гетевской трагедией в романе весьма мало. Если Фауст за две прожитые жизни сумел познать чувственные и духовные радости, достичь высшего удовлетворения в труде и даже воскликнуть: «Остановись мгновение!...», то героиня романа Готорна прошла лишь страдальческий путь подвижницы, не испытав радости. Героическая и самоотверженная, она так и не прощена безжалостным обществом. Даже после смерти она уно-

сит свой вечный позор в могилу. О нем всегда будет напоминать живущая алая буква на черной плите — общей для могилы Гестер Прин и Димсдейла.

Выдержанный в суровых и мрачных тонах роман безрадостен. Неутоленной остается и любовь и ненависть. Лишь долг одерживает победу.

«Удивительным является то, что по своим личным вкусам я предпочитаю совершенно другие романы, чем те, которые я сам пишу»<sup>1</sup>, — признавался Готорн друзьям и даже точно определял, что больше других ему нравится те, где ему удастся «уловить проблеск реального мира».

Среди эстетических воззрений Готорна наиболее интересным является его характеристика типов романа. Она дана в предисловии к роману «Дом о семи шпилях». Готорн различает в американском романе «а гомапсе» — произведение с вымышленным сюжетом и «а пове» — где сюжет взят из реальной жизни.

«А пове» требует точности и соответствия тому, что возможно в обычной человеческой жизни и что фактически существует, — пишет Готорн в указанном «Предисловии». В «а гомапсе», напротив, «изображается правда человеческого сердца такой, какой автор ее видит, и описываются такие обстоятельства, какие при этом он считает наилучшими»<sup>2</sup>.

Это определение типов романа вызвало позже ожесточенные споры между защитниками эстетики реализма и неоромантиками<sup>3</sup>.

Сам Готорн считал себя создателем «а гомапсе», хотя хотел бы писать «а пове» (по склонности). Как видно из его собственного толкования типа «а гомапсе», он оставлял за писателем право на художественный вымысел и обобщение, которое может не совпадать с обыденной повседневностью и включать черты авторского субъективизма, но оставаться «правдой человеческого сердца». И хотя Готорн недоволен собой и современниками (в предисловии к «Дважды рассказанным истори-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Matthiessen F. O. American Renaissance. N. Y., 1941, p. 235.

<sup>2</sup> Hawthorne Nathaniel. A House of the Seven Gables. N. Y., 1851, p. 4.

<sup>3</sup> Неоромантики вкладывали свое содержание в термин «а гомапсе», отличающееся от готорновского; под ним они подразумевали «свободу» писателя от реальной действительности и защиту «чистого искусства».

ям» он сетует на то, что вместо страстей писатели изображают нечто сентиментальное, что даже «в содержание картин реальной жизни мы вкладываем аллегорию»), он создает в своих романах строгий, чистый и простой стиль. Готорн всегда аллегоричен<sup>1</sup>: явления, им описываемые, имеют более широкий смысл, чем их буквальное содержание. И хотя ему присущ некоторый дидактизм, Готорн глубок, эмоционален, но очень сдержан — даже полет своей фантазии умеет сдерживать «уздой воли» (его выражение). Его литературная манера отличается чувством художественной меры: он не допустит ни назойливой поучительности, ни кричащей патетики, ни слезливой чувствительности. Не тяготеет он к застывшим академическим формам в языке; его язык — гибкий и образный — свободен также от эксцентричностей, жаргонизмов.

В «Доме о семи шпилях» (1851) Готорн делает, видимо, попытку приблизить свой роман к типу «а novel» и придает ему внешний облик бытового, вернее, социально-бытового романа. Вследствие этого его произведение приобретает черты резко выраженного антибуржуазного протеста. В романе описаны беды и злосчастия двух враждующих семейств — Пинченгов и Моулов. Вражда возникает из преступной жадности полковника Пинчена, который, обвинив в колдовстве Мэтью Моула, посылает его на смерть, чтобы завладеть его землей. Это преступление влечет за собой цепь других, но источником их по-прежнему остается алчность.

Как видим, абстрактно-романтические «добро» и «зло» приобрели здесь реальную форму. Писатель указывает точную причину и описывает весьма конкретные следствия: богатство, добытое ценою преступления, погубило бы всех потомков полковника Пинчена, если бы не счастливая случайность почти шекспировского характера — во враждующих семьях оказались двое влюбленных; американские Монтекки и Капулетти примирились.

Роман перекликается с «Алой буквой»: снова возникает образ пуританина «железных правил» и негибкой воли — с библией в одной руке и мечом в другой, напо-

<sup>1</sup> Ф. О. Маттисен считает, что Готорн дедуктивен в своих художественных композициях: берет какую-либо доминирующую моральную идею и иллюстрирует ее («American Renaissance», p. 278, 301); Вэггенхет пишет, что у Готорна особый тип аллегоризма: это «иллюзия реальности» («Hawthorne. A. Critical Study», p. 71).

минающий родоначальника семьи Готорнов. Это полковник Пинчен — властолюбивый и жестокий честолюбец, разбогатевший на преступлениях и обмане. Это он проложил своим потомкам дорогу к общественному успеху и богатству и обездолил потомков Мэтью Моула, опустившихся до состояния нищеты. Сын полковника Пинчена строит дом о семи шпилях на могиле казненного Мэтью Моула («его дом был одновременно домом мертвеца и могилой колдуна»).

Готорн использует в романе проклятье как аллерию, когда прошлое хватается мертвой рукой живое. Мэтью Моул перед казнью проклял род Пинчендов. Писатель строит свой роман в виде отдельных новелл, изображающих главные эпизоды жизни и черты характеров членов двух враждующих семейств. Такая композиция дает возможность обрисовать типы, быт и нравы Новой Англии за время жизни нескольких поколений; произведение предстает в виде кровавой семейной хроники двух родов.

Первые Пинчены — грубые, беспощадно алчные люди; некоторые Пинчены последующих поколений лишены злодейских черт, но над ними тяготеет проклятье и они расплачиваются за грехи предков, причем вольными и невольными мстителями часто бывают бедные и опустившиеся члены рода Моулов.

Однако, хотя Готорн старательно сгущает атмосферу тайны необъяснимого воздействия Моулов на судьбы Пинчендов и мотив рокового возмездия протягивает почти до конца романа, он остается верен своему первоначальному тезису: алчность — источник преступлений. Именно поэтому яравоописательный и бытовой роман Готорна приобретает черты обличительности.

Так, один из рода корыстолюбцев — судья Пинчен с помощью ловких измышлений способствует тому, что его кузен Клиффорд, также претендующий на наследство, заподозрен в убийстве, осужден и брошен в тюрьму. Стараниями своего кузена Клиффорд — человек повышенной чувствительности, тонкого артистического вкуса, острого восприятия красоты и доброты — превращен в душевнобольного. Короче говоря, Пинчены Сильные съедают Пинчендов Слабых. Идея романтического фатального возмездия получает весьма конкретное социальное объяснение. Поделив действующих лиц романа на два враждующих рода, Готорн сумел внутри рода Пин-

ченое увидеть хищников и их жертвы, деятельных мошенников и беспомощных мечтателей. К последним принадлежит Хепзиба Пинчен. Эта смешная и наивная старая дева ко времени начала повествования живет в старом доме с семью башнями, который олицетворяет собой «аристократические» традиции рода. Хепзиба мнит себя их хранительницей и старается всеми силами поддерживать былой блеск исчезнувшего в их родовой ветви богатства. У нее нет для этого ни умения, ни материальных средств, и ее усилия лишь оттеняют нищету и злосчастную судьбу ее незадачливого брата Клиффорда, сломленного многолетним тюремным заключением.

По воле автора, роман имеет счастливый конец. Эта концовка продиктована не столько объективным ходом событий, сколько желанием Готорна дать читателю возможность морального удовлетворения: со смертью многогрешного судьи Пинчена его богатства попадут в руки Холгрейва — последнего из рода Моулов, который женится на юной и доброй Фиби Пинчен. «Добро» торжествует.

Третьим большим произведением Готорна, написанным в Леноксе, был «Роман о Блайтдейле» (1852—1853). Он отражает утопическое начинание «Брук фарм». В центре сюжета — фурьеристская община, ее члены — интеллигенты США: писатели, философы, журналисты, художники. Среди них — суровый, почти фанатически настроенный Холлингворт, который верит в силу слова — всеисцеляющего средства от социальных пороков. В него влюбляются две сестры — одаренная и красивая Зенобия (прообразом ее была писательница Маргарет Фуллер — редактор журнала трансценденталистов «Дайел») и кроткая Присцилла. Ревнивая Зенобия, стремясь устранить соперницу, сводит ее с авантюристом Уестерфелтом и тот с помощью гипноза старается сломить волю Присциллы, сделать ее послушным медиумом в своих шарлатанских сеансах. Холлингворт рвет эти хитросплетения и женится на Присцилле. Зенобия с отчаяния бросается в пруд.

Романтическая любовная история представлена в произведении довольно вяло (за исключением страниц, посвященных смерти Зенобии). Главный интерес представляют те части романа, где рассказывается о жизни общины — споры социально-философского характера, детали быта, формы труда.



В романе не даны реальные портреты брукфармовцев (Готорн позже настойчиво подчеркивал это обстоятельство). Но представлена атмосфера духовной жизни и исканий интеллигентов того времени.

В общину пришли люди, уже разочаровавшиеся в жизни. Они очень разные; их связывает друг с другом недовольство обществом, стремление уйти от него. На физический труд эти интеллигенты смотрят почти благоговейно: им мнится, что каждый удар лопаты «обнажает какой-либо корень мудрости», что, подняв к небесам лицо со струящимся по нему потом, они увидят там «самую сущность истины». Но все оказалось намного сложнее.

В общине не наблюдалось ни счастья, ни довольства, ни простой радости. Зато у всех обитателей фермы есть какое-либо горе, гнетущая тайна, горечь. Узнав, что откормленных свиней собираются резать, рассказчик (Ковердейл) желчно восклицает, что для мира было бы лучше, если бы «не мы, а они нас съели». И добавляет, что члены общины наверняка оказались бы «горькими и противными на вкус».

Любовный «треугольник» — Зенобия, Холлингуорт, Присцилла — со всеми «традиционными» эмоциями: завистью, ревностью, надеждами, ненавистью как бы «доказывает» неизменность человеческого бытия. Так было — так будет. Есть и будет эгоистическая, злобная и страстная натура Зенобии с ее язвительным языком и красивым женственным телом. Есть и будет робкая Присцилла — воздушное видение, которое нужно сохранять и оберегать; иначе оно погибнет. И никакие споры в общине о том, как улучшить положение женщины в современном обществе, не изменят этих сводных сестер, так непохожих друг на друга.

Высказывая здесь неверие в утопические затеи своих друзей-трансценденталистов («когда-то и я верил в исправление нашего мира»), Готорн выдвигает свою, социально-биологическую, концепцию того, что является главным для формирования характера. К концу романа выявляется, что Зенобия и Присцилла — дочери старого человека, некоего Муди; он был когда-то тщеславным, блистательным молодым богачом по имени Фонтлерой. Был женат, и от этого брака родилась демоническая и злобная Зенобия — «дитя роскоши и богатства». Затем Фонтлерой не только разорился, но и совершенно переменился. Был вторично женат. Присцилла — «дитя ката-

строфы и любви». Обе дочери — символы духовного и материального состояния Фонтлероя-Муди. Одна — яркая орхидея, жестокая, эгоистичная, по-прежнему богатая. Другая — «соткана из солнечных лучей», робка, беспомощна и бедна. Зенобии Готорн уготовил страшную смерть и представил ее с потрясающим реализмом, Присцилле дал счастье разделенной любви и надежного мужа-защитника Холлингуорта. Как видим, снова абстрактно-романтическое «зло» одето в конкретно-социальные одежды, а создатель этой метаморфозы опять выступает в роли обличителя.

В концовке романа завязаны в один узел обе сюжетные линии: любовная и социально-утопическая. Зенобия, отдав Присцилле шарлатану-«профессору» Уестерфелту, надеялась устранить соперницу со своей дороги. Но добилась лишь того, что Холлингуорт уводит Присциллу с подмостков зала, где происходит спиритическое представление, и тут же женится на ней. Зенобия появляется в последний раз в пышном маскарадном наряде королевы. Ее ослепительная красота, царственная осанка, гордые и горькие речи — незабываемы. Фоном к сцене ревности, страсти являются скала, лес. Здесь Зенобия переживает трагедию отвергнутой любви. Муки сердца не лишают ее ясности ума, остроумия, злоязычия и высокомерия. В гневе и унижении она еще прекраснее, еще более женственна. При всем своем эгоистическом уме, она живет сердцем. Холлингуорт убил его. Зенобия бросается в воды пруда. Готорн дает потрясающий по контрастности образ только что живой красавицы Зенобии и мертвой утопленницы. То, что было таким бешено страстным и чарующе прекрасным, превратилось в ужасный лик насильственной смерти — зловещий символ краха несбыточных мечтаний тех, кто стремился «усовершенствовать», «возродить», «исцелить» человечество. Из общины уходят Ковердейл, Холлингуорт, Присцилла и другие действующие лица романа. Смерть Зенобии и крушение веры в утопические социальные преобразования делает роман самым мрачным и беспросветным из всех трех романов Готорна.

«Роман о Блайтдейле» глубоко пессимистичен.

Еще до Готорна Лонгфелло ввел в литературу США прозаические произведения особого типа — романы-дискуссии, или то, что в наше время получило название «интеллектуального» романа. Такими у Лонгфелло являются

ся два романа — «Гиперион» и «Кавана». Готорн наследует эту жанровую особенность. Его «Роман о Блайт-дейле» выдержан в этом духе, с той только разницей, что сфера споров у Лонгфелло — литература и задачи писателя, у Готорна же — социально-философская проблематика.

«Мраморный фавн» (1860) — роман того же типа; объектом художественного исследования автора и дискуссий героев здесь являются этико-социальные вопросы.

Возникший на итальянской почве, из итальянских впечатлений автора от античного искусства, роман начинается с описания величавого римского прошлого — древней галереи в римском Капитолии.

Четверо — художник Кенион, черноглазая молодая женщина Мириам, пробующая свои силы в живописи, американка Хильда — художница-копистка и молодой итальянец граф Донателло Монтебени, — осматривая античные статуи, обнаруживают поразительное сходство живого итальянца с мраморным фавном работы Праксителя.

По просьбе друзей грациозный Донателло принимает ту же позу, которую Пракситель дал своему фавну, и сходство становится еще более изумляющим.

Автор подробно описывает мраморного фавна и делает вывод, что античный скульптор изобразил милое, чувственное создание; животное начало подчеркнул тем, что дал своему фавну необычайные уши, напоминающие по форме лист, признак дикой, звериной, лесной природы. Это ни человек, ни зверь, но и не чудовище, а существо, в котором обе природы сливаются.

С этого пролога начинается свое исследование Готорн. Уподобив Донателло мифическому фавну, автор вместе с читателем начинает пристально следить за юным итальянцем, всматриваясь и изучая проявления в нем двух начал. Постижению этой «тайны природы», размышлениям и спорам о том, что есть человек, и посвящен роман.

Он развивается на фоне тщательно и тонко выписанных зарисовок Рима — Вечного города. Они столь живые, и атмосфера бессмертного искусства древности столь ощутима, что Рим незаметно из «фона» становится одним из «действующих лиц» в романе. Его катакомбы, улицы, площади, парки, холмы, башни, дворцы, картин-

ные галереи органически входят в сюжетную ткань романа, начинают обладать волшебной силой воздействия на чувства и поступки людей. Причем Готорн изображает Рим не кипучим реальным городом, а придает ему вид огромной мастерской художника, или музея, где каждый дом и каждый двор, заваленный грудой искалеченных прекрасных статуй — обломков прошлого, оставливает взор и поражает воображение.

Рим предстает как магия исчезающего прекрасного древнего искусства, более живого и влекущего, нежели сама жизнь. Этот эстетский тезис многократно варьируется в романе; все произведение представляет собой пантеон волшебной силе искусства — живописи, скульптуре. Искусство приоткрывает уголок завесы, скрывающей тайное и непостижимое в самом человеке. Эта мысль лейтмотивом проходит через весь роман. Так, например, Хильда делает удачную копию картины Гвидо «Беатриче Ченчи». В беседе двух художниц — Мириам и Хильды возникает вопрос: что чувствует человек, совершивший преступление? Кто Беатриче Ченчи — преступница или защитница добродетели? Мириам страстно восклицает, что она отдала бы жизнь, чтобы узнать, считала ли себя Беатриче Ченчи, убившая отца, преследовавшего ее своей страстью, невиновной или величайшей преступницей?

Сюжет романа развивается так, что Мириам вскоре сама оказывается перед аналогичной дилеммой.

Среди всех романов Готорна «Мраморный фавн» самый условный, полужантовый.

Если Кенион и Хильда реальны, и все их чувства и поступки находятся в границах здравого смысла, то остальные напоминают воскресшие тени прошлого. Донателло — «оживший» фавн Праксителя, Мириам — «светлый призрак», «обвита каким-то туманным облаком», окружена таинственностью и, возможно, является возвращенным к жизни двойником библейской Рахили или Юдифи. Недаром она нарисовала свой автопортрет в виде прелестной черноволосой еврейки.

Эти уподобления со стороны автора — «ключи» к развитию трагического сюжета, когда Донателло-«фавн», Мириам-Юдифь совершат преступление, роковым образом предначертанное их сходством с древними образами.

Романтически условен таинственный и мрачный незнакомец из римских катакомб. Он словно сошел со

страниц готического романа кошмаров и ужасов XVIII в., напоминает аналогичный персонаж из произведений Анны Рэдклиф, Клары Рив или Матюрена. Этот «человек-демон» (как позже оказывается — бывший жених Мириам) становится ее преследователем — неумолимым и злобным.

Если в «Алой букве» романтический тезис слияния человека с природой появляется к концу произведения, то в «Мраморном фавне» с него начинается жизнь «фавна» Донателло. Страстно и самозабвенно влюбленный в Мириам, юноша не умеет выразить свое чувство среди величавых развалин Рима. Древняя пыль Вечного города, его мертвая атмосфера, «запах развалин и дряхлеющих поколений», холодные палаццо, звон колоколов, удушливое благовоние алтарей — диссонируют с живой страстью восторженного Донателло, жаждущего взаимности.

Но вот Мириам и Донателло в лесу. Свободные, поющие, пляшущие, смеющиеся они напоминают здесь оживших нимфу и фавна. Донателло затевает переключку с птицами, они порхают вокруг его головы, и эта картина прражает Мириам. Донателло снова кажется ей фавном, он — частица этой зеленой рощи, мира пернатых, чистого родника. К пляске Мириам и Донателло присоединяются простолюдины, солдаты, пастухи, английские туристы, немецкие художники. Донателло пляшет с бубном в руках «с бешеной резвостью» и, кажется, вокруг него — вихрь движения и энергии, незамутненной радости.

Картина эта внезапно исчезает, будто ее задвинули в угол, и вместо нее возникает другая, выдержанная в тревожно мрачных тонах — Мириам, ее таинственный преследователь и Донателло в пароксизме бешеной ревности. Готорн здесь показывает иную — более темную сторону естества «фавна» Донателло.

Любовь Донателло к Мириам изображена как безграничное обожание необразованного и прямодушного существа, лишенного утонченности. Автор считает, что мужчина теряет способность сильно и пылко любить по мере того, как образует свой ум (плата за утонченность). Готорн как бы сталкивает интеллект с сердцем. Интеллект, одерживая верх, губит сильные страсти и глубокие чувства. Анализируя это, Готорн в своей сфере; он — исследователь человеческой натуры. Романти-

ческие таинственные судьбы, волшебная обстановка Вечного города,— все это для него второстепенное, главное — область человеческого сердца и ума, духовная жизнь.

Донателло бросил преследователя Мириам в пропасть со знаменитой Тарпейской скалы. В тот момент, когда он держит ненавистного соперника над утесом, пылавшие ненавистью глаза Мириам «приказали» ему убить преследователя. Итак, Мириам — соучастница преступления, а несчастный «фавн» проявил в полной мере звериное начало своего существа.

С большим искусством Готорн передает психическую метаморфозу, происшедшую с Донателло-убийцей. В нем померкла радость жизни, исчезли веселость, простодушие, умерла любовь. Он уже говорит о своем чувстве в прошедшем времени: «любил»... Тяжелая душевная усталость придавила его. Он уже не видит Мириам, не слышит ее голоса, перед ним лишь стоит ужасное лицо его жертвы. Теперь оно слилось воедино с лицом Мириам. Автор называет это состояние «новизною греха и горя».

Готорн создает из романа «трагедию преступления и любви». То, что совершил Донателло ради Мириам, перевернуло душу женщины. Смерть преследователя от руки Донателло придала юноше некое трагическое очарование. Мириам и Донателло поменялись ролями: теперь она готова отдать Донателло свою жизнь, энергию, знания, культуру, возвысить, образовать его разум, поставить его на более высокую нравственную ступень. Но она боится предстать пред Донателло, увидеть ужас и отвращение в его глазах.

Во второй части романа Готорн изображает процесс очищения души человека через страдание — нечто, напоминающее древнегреческий трагический катарсис.

В отличие от «Алой буквы» герой романа «Мраморный фавн» не подвергается никаким наказаниям со стороны людей: о его преступлении знает лишь Мириам и догадываются друзья — Хильда и Кенион. Он предоставлен себе, ведет уединенную жизнь в родовом замке своих предков. Готорн — большой мастер описывать старинные замки, усадьбы, полные поэтических и печальных легенд.

Трагизмом веет от сцены в лесу, когда Донателло поет дикую и чарующую песню, которой он когда-то подобно Орфею скликал птиц и животных. Теперь никто, кроме ядовитой ящерицы из рода тарантулов, не откли-

кается на его призыв. В стиле Готорна, как всегда, выразительный символ занимает главенствующее место. Потрясенный Донателло рыдает в отчаянии, повторяя: «Смерть, смерть! Они это знают!». Смерть стала между ним и природой, разорвала незримую, но живую связь. Готорн считает, что это необратимая потеря: разорванные нити никогда не срастаются.

Не раз в новеллах и романах Готорна возникает одна и та же ситуация: художник создает живописный или скульптурный портрет, в котором выражено скрытое (содеянное) или будущее преступление человека (например, в новелле «Пророческие портреты»). Художник Кенион, приехавший в замок Монтебени, лепит бюст Донателло и неожиданно для себя придает ему черты ярости и ненависти — черты убийцы. Второй бюст Донателло, сделанный Кенионом в Риме (по памяти), представлял собой «воскресение души» Донателло. Хильда, глядя на него, сказала: «фавн, сделавший шаг к высшему развитию».

Способность искусства быть судьей, его могучая волшебная сила для Готорна — реальность; он неустанно твердит об этом; это одно из важнейших положений его эстетики, эстетики романтика.

В двух бюстах художника Кениона выражен и другой, этический, постулат Готорна. Тяжкие мучения и терзания преступной совести способствуют новому, духовному, рождению человека. Донателло, переживший этот процесс, поднимается на более высокую ступень духовного развития. К концу романа художник Кенион превращается в «рупор идей автора». Рассуждая с Хильдой о вине Донателло и Мириам, Кенион говорит, что каждый человек — смесь добра и зла; преступление этих двух людей, если смотреть на него с их точки зрения, имеет и другой аспект, граничащий с героизмом. Их чувства, стечение обстоятельств, высокая самоотверженность (сначала со стороны Донателло, позже — со стороны Мириам) — все это следует положить «на чашу весов».

Как видим, Готорн, выросший в пуританской среде и воспринявший от нее суровость нравственных оценок, здесь, в «Мраморном фавне», избавил своего героя от какого бы то ни было морального давления извне и подал этическую проблему в ее «чистом» виде. Понятие «вины», «греха» он чрезвычайно расширил. Вина не только перед человеком, лишенным жизни, вина и перед самим собой: Донателло навсегда лишил себя чистых ра-

достей полного единения с природой, лишил себя счастья любви и гармонической душевной ясности. «Преступление против себя» — такое же непрощаемое, как преступление против другого человека. Такова суровая этика Готорна.

Донателло снова встречается с любимой и любящей Мириам, но не для «земного блаженства», а для «взаимного возвышения». Вот почему с согласия Мириам Донателло отдает себя в руки полиции.

Появление «Мраморного фавна» вызвало разноречивые оценки и суждения; многое в романе не было понято. Готорн вынужден был защищать свое детище и свое право на романтико-фантастическое абстрагирование при обсуждении моральных проблем, которые в его творчестве занимают главенствующее место.

В «Послесловии» ко второму изданию «Мраморного фавна» он довольно иронически (даже с оттенком высокомерия) обращается к читателям. Он не намерен объяснять, к какому классу существ относит Кювье бедного Донателло, не намерен также пояснять, были ли у того мохнатые уши или нет. «Для всех, кого интересуют подобные вопросы, — продолжает Готорн, — эта книга не удалась». Он стремился к тому, чтобы характеры действующих лиц романа «имели некоторое отношение к человеческой натуре и жизни» и вместе с тем, чтобы они «отделялись от жизненной сферы» и чтобы этот «воздух» читатель воспринял.

«Послесловие» говорит о многом: о том, что Готорна стали забывать на родине, о его вынужденной оторванности от общества и еще большем, чем прежде, погружении в философско-этические проблемы, и главное — об идейном разладе Готорна со своими соотечественниками.

Эдгар По и Генри Лонгфелло — современники Готорна — считали его гениальным. Ральф Эмерсон и Генри Торо удаивали наивысшей похвалы его новеллистику.

Новеллы Готорна свидетельствуют о несравненном художественном мастерстве. Обширнейший круг проблем, затрагиваемых Готорном в новеллах, требовал от писателя высокохудожественных средств изображения. Готорн очень строг в их выборе: Эдгар По приходил в восторг от чистоты его стиля, подразумевая под этим главным образом безупречный язык и отсутствие стили-



стического украшения. Однако к этому следует добавить стройность и гармоничность композиции, богатство и напряженность действия, а главное — оригинальность сюжетов, ситуаций, неповторимых и всегда неожиданных положений, находящихся на грани фантастического, гротескного, необычайного.

Уже в ранних рассказах Готорна 1837—1838 гг. вырисовывается проблематика его новеллистики и типичные черты художественной манеры писателя. Многие из этих рассказов звучат как обещание. «Эндикотт и красный крест», «Кроткий мальчик» подготавливают будущий роман — «Алую букву», предсказывают появление детских рассказов, украсивших позже новеллистику Готорна.

В первом же сборнике рассказов у Готорна проявилось характерное свойство: неповторимость сюжетов, окраски, типов и образов. В этом он неисчерпаем.

В рассказе «Эндикотт и красный крест» поражает умение Готорна оживлять прошлое. Словно мы сами вышли на площадь старого пуританского селения первой половины XVII в., и нас ослепили сверкающие медью кирасы воинов, изумила голова волка, прибитая у входа в молитвенный дом, и столб для наказаний кнутом, и земля вокруг него, утоптанная ногами провинившихся.

У Готорна поразительная способность описывать конкретно и «зримо» то, чего он никогда не мог видеть.

Здесь, в этом рассказе, читатель впервые встречает стоящую в стороне от толпы женщину с алой буквой на груди и слышит от автора краткую схему сюжета будущего романа. О разнообразии новеллистических сюжетов говорят типы рассказов: «Великий карбункул» — сказка, «Уейкфилд» — психологический курьез в английском духе, «Гибель мистера Хиггинботома» — трагикомический анекдот в ультраамериканском стиле. Последняя новелла имеет вполне реальную основу, несмотря на гротескность описанных событий. Трагическое здесь обыграно юмористически, как в народном американском юморе. В «Уейкфилде» описано одно из лондонских чудачеств. На первой странице новеллы Готорн излагает внешнюю канву сюжета в одной фразе:

«Муж под предлогом того, что он уезжает по делам, нанял помещение на соседней с его домом улице и там, не показываясь на глаза ни жене, ни друзьям (при том,

что он не имел для такого рода добровольной ссылки ни малейшего основания), прожил свыше двадцати лет»<sup>1</sup>.

Писатель исследует психологию добровольного изгнанника, любящего при этом свою жену (!), стремится угадать, какой характер кроется за этим эксцентрическим чудачеством. И находит — безмятежный эгоизм, бездеятельный, инертный ум, некий род тщеславия (его оплакивают, по нем страдают), склонность хитрить и скрытничать. Ничего таинственного, «непостижимого» нет в этом нелепом, кажущемся со стороны невероятным поведении.

«Смутность намерения, равно как и судорожная поспешность его выполнения, одинаково типичны для слабохарактерного человека» — делает вывод писатель.

И еще более важный:

«Среди кажущейся хаотичности нашего таинственного мира отдельная личность так крепко связана со всей общественной системой, а все системы — между собой и окружающим миром, что, отступив в сторону хотя бы на мгновение, человек подвергает себя страшному риску навсегда потерять свое место в жизни»<sup>2</sup>.

Этот вывод делает честь Готорну, который не считал себя философом, тем более социологом. Однако до понимания той истины, что человеческая личность теснейшим образом связана с обществом и окружающим миром, дорастали немногие его современники.

«Великий карбункул» («Тайна Белых гор») — философская сказка-притча. Готорн здесь прекрасно демонстрирует свое умение одним-двумя характерными штрихами создать образ-тип. Это фанатичный Искатель, закутанный в шкуры диких зверей и потерявший человеческий облик из-за страсти, его обуявшей, — найти Великий карбункул; неутолимая страсть превратила его в вечного скитальца. Это пожилой человек в шляпе с высокой тульей, напоминавшей тигель — доктор Какадофель — химик и алхимик. Богатый купец, о котором говорили, что он, раздевшись донага, любил часами валяться на груди шиллингов; поэт, питавшийся туманами, утренней мглой и лунным светом; надменный молодой человек, не снимавший своей украшенной перьями шляпы; скромно

---

<sup>1</sup> Готорн Натаниэль. Новеллы. М.—Л., 1965, с. 90.

<sup>2</sup> Там же, с. 100.

одетая молодая любящая пара — Мэтью и Ханна, лишь им Готорн дает имена.

Чудо, излучающее дивный, сияющий свет, — Великий карбункул — здесь дан как олицетворение прекрасного, его жаждет каждый из искателей. Но для разных целей: для одного искание — самоцель, для другого прекрасный карбункул — возможность разложить его на простейшие элементы и тем самым прослыть великим ученым; третий стремится продать камень за самую высокую цену; четвертый — сделать карбункул символом величия рода. Лишь юной чете в дивном свете карбункула нужно видеть друг друга. И лишь они одни способны были, найдя карбункул, отказаться от него, чтобы не погибнуть в его слепящем сиянии.

Многоречива эта сказка Готорна. Прекрасное неопределимо, его не измеришь ни золотом, ни банкнотами, оно ускользает от стяжателей, эгоистов, честолюбцев, недоверчивых циников и скептиков; его нельзя утилизировать и приспособить для обогрева домашнего очага. Прекрасное — это некое свободное начало, жар-птица, что манит и ускользает от грубых помыслов и меркантильных поползновений. Оно вечно, гаснет для одних, но возрождает свой свет для более достойных.

Тема сущности искусства разработана и в новелле «Пророческие портреты». Талантливый художник сумел угадать в двух своих юных натурах их будущее, проник в судьбы этих людей и увидел дальнейшее развитие их характеров. Автор называет этот дар уменьем «заглянуть в тайники души и, повинаясь какой-то необъяснимой силе, перенести на холст, запечатлеть в мгновенном выражении мысли и чувства долгих лет»<sup>1</sup>.

Исходя из общепризнанного положения, что талант художника заключен в умении передать на полотне внутреннюю сущность человека, Готорн-романтик придает своему персонажу — одаренному художнику способность фатального предвидения. В рассказ привносится мотив роковой обреченности живых прототипов группового (пророческого) портрета. Злые чары искусства уродуют жизнь любящей четы.

Читая последнюю страницу новеллы, сначала невольно досадуешь на излишнюю мелодраматическую гротеск-

---

<sup>1</sup> Готорн Натаниэль. Новеллы, с. 124.

ность описываемой сцены, на рассчитанную театрализованную эффектность ее.

— «Пусть исполнится воля рока! — неистово завопил Уолтер. — Умри!»

Он выхватил кинжал, бросился к отпрянувшей Элинор и занес его над ней. Их жесты, выражение и вся сцена в точности воспроизводили набросок художника. Картина во всей ее трагической яркости была закончена.

— Остановись, безумец! — воскликнул художник. Кипувшись вперед, он встал между несчастными, ощущая, что наделен такой же властью распоряжаться их судьбами, как изменять композицию своих полотен. Он напоминал волшебника, повелевающего духами, которых сам вызывал...

— Несчастливая женщина! — обернулся художник к Элинор. — Разве я не предупреждал вас?

— Предупреждал, — ровным голосом отозвалась Элинор, оправившись от испуга, и на лице ее появилось привычное выражение тихой грусти, — но ведь я... я любила его»<sup>1</sup>.

Становится ясно, что Готорн написал пародию на романтический тезис — «всемогущее искусство». Художник, которому мнилось, что его искусство выше жизни, — выглядит здесь как незадачливый актер. Оправдана псевдопатетичность его речей, жестов. Смирненное, но героическое женское сердце пошло наперекор «роковому» искусству и его жрецу, сделало художника смешным клоуном.

Новелла направлена в адрес тех, кто намерен поставить искусство над жизнью, а из художника создать подобие боготворца. Готорн отрицает такое искусство, зло и едко высмеивает идеалистическую заумь в сфере эстетики.

В «Дэвиде Суоне» — новелле, которую Готорн называл фантазией, он продолжает разговор на эстетические темы. И создает такой сюжет, который позволяет ему утверждать: удивительное — в повседневном, его нужно суметь вовремя увидеть.

Еще более значительна новелла «Деревянная статуя Драуна». В ней представлен американский Пигмалион. Драун — резчик по дереву, бесталанный ремесленник, изготавливающий фигурки, которые отличаются неизменной шаблонностью. И вдруг! — он создал ше-

---

<sup>1</sup> Готорн Натаниэль. Новеллы, с. 130.

девр: статую молодой женщины, живой, насмешливо-задорной, обаятельно прекрасной. Она оказалась не вымыслом, а «двойником» реальной женщины, в которую безнадежно влюбился резчик.

Искусно скомпонованный сюжет с таинственной, интригующей ситуацией создан автором ради одной важной для него мысли: «...В каждом из нас заложены способности к творчеству, фантазия и талант, которые в зависимости от обстоятельств или получают развитие, или так и остаются погребенными»<sup>1</sup>.

Минуты наивысшего душевного подъема, получившие выражение в искусстве, творческом труде, в подвиге, — и есть подлинная сущность человека.

Подобно Эдгару По, Готорн создал немало новелл-гротесков. Чаще всего они связаны с фантастикой возможных научных открытий, с мечтой о всемогущей науке.

«Опыт доктора Хейдеггера» — одна из лучших новелл Готорна. Она отличается большой внешней эффектностью ситуации, глубокой психологичностью и злым сарказмом.

Трое жалких стариков и бывшая красавица с помощью волшебного зелья доктора Хейдеггера почувствовали себя на один час снова юными и полными сил. Но прошло действие напитка, и они опять стали стариками. Человеку лишь может казаться, что он всемогущ. На самом же деле его возможности ограничены — и это одна из закономерностей самой природы, — утверждает автор.

Печать саркастичности лежит и на новелле «Розовый бутон Эдуарда Фейна». Здесь как бы на одной человеческой судьбе повторяется опыт доктора Хейдеггера. Никогда не утоляемая жажда быть юным и счастливым — это эмоциональное свойство человеческой натуры часто приобретает трагикомический оттенок именно вследствие того, что оно «бессмертно». Готорн эту мысль заключает в тесные рамки иронической новеллы.

Одна из запоминающихся талантливых «историй» Готорна — «Мантлья леди Элинор» — очень типична для этической проблематики писателя. На первый взгляд, она кажется выдержанной в классическом христианско-пуританском духе: возмездие за непомерную гордыню. Но вчитываясь, замечаешь широкий философ-

---

<sup>1</sup> Готорн Натаниэль. Новеллы, с. 309.

ско-этический план и гуманистическую трактовку этических вопросов.

Красавица-гордячка леди Элинон Рочклиф приехала из Англии и являет собой тип английского аристократизма и высокомерия. Окруженная ореолом славы непревзойденной красавицы, она в буквальном смысле слова попирает ногами своих поклонников, оскорбляя тем самым законы естества и душевные порывы человека. Вот этого-то автор и не прощает леди Элинон. Он уготовил для высокомерной красавицы страшную казнь. В новелле начинают играть жуткую роль самые обыкновенные предметы дамского туалета: красиво расшитая мантилья приобретает загадочную силу, источает магическое очарование, вызывает благоговейный страх. О ней начинают слагать легенды. Говорят, что ее вышивала за океаном смертельно больная женщина, и она передала мантилье таинственные свойства. Доведя интерес читателя до кульминации, Готорн дает загадочной и таинственной истории с мантилей прозаическую основу. Мантилья заражена черной оспой — смертельной болезнью для людей прошлых веков. Леди Элинон привезла черную смерть из-за океана в складках этой мантильи, и стала ее первой жертвой.

В новелле есть один важный для эстетики Готорна аспект: прекрасное — образ доброго; если оно лишено этой своей сущности, оно становится безобразным. Черная оспа делает бездушную красавицу рассадником смерти и орудием разрушения. Былое восхищение ею сменяются ненавистью и проклятиями сограждан. Эта метаморфоза нужна автору не для проповеди христианского смирения, а для утверждения приоритета доброго над злым во взаимоотношениях людей.

Если сравнить суждения Готорна о человеке с аналогичными суждениями Эдгара По, то можно заметить, что у Готорна они более пессимистичны. Эдгар По верит в безграничные возможности, волю и способности человека. Иное дело у Готорна.

Две новеллы — более ранняя «Честолюбивый гость» и вторая — прославленная «Дочь Рапачини» — совершенно непохожи одна на другую, и тем не менее они связаны единой мыслью.

В «Честолюбивом госте» действие протекает в ущелье на перевале Белых холмов, у подножья крутой горы, грозящей каменными обвалами. Начало новел-

лы насыщено предчувствием трагического. Но прежде чем трагедия разразится, дана идиллия самого лучезарного Счастья, представлена романтика простого быта, романтика семейного очага, повседневного труда. Автор охотно употребляет выражения: «романтическое жилище», «романтическая дорога» и пр. Молодой гость — неизвестный юноша, забредший в уединенный гостеприимный дом, делится с его обитателями сокровенными честолюбивыми мечтами: он должен, он призван совершить что-то значительное, великое («Я не могу умереть прежде, чем выполню свое предназначение»). Как будто некий злой дух слушает речи самоуверенного юноши и решает проучить его, осмеливающегося мечтать, вопреки предназначенному.

Чтобы подчеркнуть тщету человеческих желаний, автор заставляет каждого из членов семьи рассказать о том, чего они хотят от жизни. Отец семейства хотел бы иметь «хорошенькую ферму». Семнадцатилетняя девушка томима неясным желанием любви; старая женщина высказывает диковинное желание, чтобы после ее смерти кто-либо подержал над ее лицом зеркало: возможно, она сможет проверить «все ли в порядке». Лишь маленький мальчик дважды настойчиво и серьезно повторяет свое желание — пойти сейчас, поздним темным вечером всей семьей «попить воды из Флума» — источника, лежащего в глубине долины.

Мечтания семьи и молодого незнакомца обрываются внезапным горным обвалом, под которым оказываются погребенными все участники вечерней беседы. Ничего не осталось от честолюбивых помыслов, жажды денег, любви; человек исчез без следа, ничего не противопоставив грозным силам природы. Недаром у честолюбивого юноши нет имени, как нет его ни у кого из членов семейства, где он нашел приют. Все они безымянны, все — игрушка в руках таинственной судьбы. Зато хозяйка-Природа означена: долина Сако, перевал Белых холмов, река св. Лаврентия, ручей Флум. Одухотворены ветры: они поют, как живые, то весело, то похоронно, то настойчиво, то расслабленно; они-то и нагнетают жуткую атмосферу предчувствия катастрофы и являются голосом грозной Природы. Человек же — песчинка перед неведомыми ему силами; он счастлив только потому, что ему не дано знать своего смертного часа.

Мрачно-романтическое мировосприятие представлено и в новелле «Дочь Рапачини». Ее содержание таково. Молодой итальянец приезжает в Падую, чтобы завершить образование, и снимает комнату в старинном дворянском доме, принадлежащем угасшему роду, предка которого Данте поместил в ад. Из окна юноша следит за садом соседнего двора с его роскошными и диковинными растениями и за прекрасной девушкой, появляющейся в саду. В новелле возникает традиционный со времен средневековья аллегорический образ: куст невиданно прекрасных пурпурных цветов и прекрасная дочь Рапачини имеют нерасторжимую связь. Но в отличие от европейской литературной традиции, и куст и девушка — ядовиты. Готорн вводит образ «безумного ученого» Рапачини (спустя четыре года в романе «Алая буква» он превратит этот тип в «дьявольского доктора» Рожера Чиллингуорта), который выпестовал ядовитое растение и пропитанную с детства ядовитыми ароматами лекарственных трав дочь, дыхание которой убивает все живое. Необузданная фантазия писателя создала чудовищно-диковинное существо: прекрасная Беатриче не может даже коснуться руки любимого, не причинив ему смертельного вреда. Но в ядовитом теле осталось человеческое страстное сердце. Беатриче любит Джованни и умирает с разбитым сердцем, услышав от него незаслуженные слова ненависти и презрения. Моральный смысл рассказа сосредоточен в предсмертных словах Беатриче, сказанных Джованни с укором: «О не было ли с самого начала в твоей природе больше яда, чем в моей!». Яда жестокого сердца, — желает сказать она: Джованни заподозрил любимую в преднамеренном желании «вовлечь его в свой адский круг».

Образ Беатриче, соединивший любовь и смерть, представлен автором как воплощение душевной чистоты, любви, доверия и самопожертвования.

Образ Рапачини — самый значительный и самый трагический в новелле. Вот его внешний облик:

«...Человек в черном — хилый, согбенный, с трудом передвигающий ноги. Его лицо, покрытое мертвенной бледностью, вместе с тем поражало такой силой ума, что видевшие его забывали о физических недостатках этого человека, пораженные энергией его духа»<sup>1</sup>. У него холод-

---

<sup>1</sup> Готорн Натаниэль. Новеллы, с. 279.



ный пристальный взгляд ученого, «такой же глубокий, как сама природа,— добавляет Готорн,— но лишенный ее теплоты». Это потому, что Рапачини уродует природу: прекрасным растениям придает зловещие и загадочные свойства и нарушает тем самым законы естества. Сад Рапачини — «Эдем, наполненный ядовитыми цветами».

Готорн осуждает (а в конце новеллы и тяжело наказывает) своего героя. Не за преданность науке, а за «дерзновенный ум, посягнувший на законы бытия»<sup>1</sup>, за «извращенную мудрость».

Готорна страшит прометеевский задор в человеке и та его могучая сила, которая способна в жертву науке принести собственное сердце. Характерно название новеллы — не «Беатриче Рапачини», а «Дочь Рапачини», т. е. его «собственность», объект научных экспериментов, «дочь гордости и триумфа». Эта фраза звучит трагично: она произнесена тогда, когда Беатриче уже убита ненавистью возлюбленного. Готорн пользуется здесь еще одним выразительным контрастом (контраст — излюбленный прием в его литературной манере): Беатриче перенесла действие смертельных ядов своего ученого отца, выращивая по его приказу «цветы зла», но не в силах вынести убийственных слов любимого.

Небезынтересен в этой философичной новелле и образ Джованни Гуаскони. Автор обвиняет его в духовной слепоте. И учит диалектичности в подходе к явлениям жизни: нельзя делать заключения лишь на основании так называемых очевидных фактов и «здорового смысла». «Философия сердца», защищаемая Готорном, диалектична. Профессор Бальони называет в новелле доктора Рапачини «удивительным эмпириком», завидуя его познаниям и ужасаясь его фанатической увлеченности наукой. Джованни, если и вовлечен в некий «адский круг», то не силой любви, а притягательной силой эмпирического исследования страшных тайн Рапачини; он не столько влюбленный, сколько «искатель истины». С дотошностью молодого ученого изучает он таинственный сад Рапачини — целый загадочный мир, в котором ему, Джованни, следует разобраться. Восхищение ослепительной красотой девушки не лишает его холодной и пристальной наблюдательности. Он умеет заметить все: маску и плотные перчатки

---

<sup>1</sup> Готорн Натаниэль. Новеллы, с. 297.

старика-ученого, когда тот приближается к ядовитому кусту, и то, как Беатриче безбоязненно обнимает это растение и вдыхает его аромат, как она срывает с него цветок и прикалывает его на грудь, как умирает ящерица, на головку которой упала капля сока с сорванного цветка, и т. д. Джованни — философ-эмпирик; он оказывается духовным учеником Рапачини. Убедившись, что общение с Беатриче превратило и его в ядовитое существо (паук, на которого дохнул Джованни, повисает мертвым в своей паутине), Джованни делает единственный для его эмпирического мышления вывод: Беатриче коварно завлекла его, чтобы погубить, она — виновница его несчастья. Забыта любовь, чистота и невинность взглядов Беатриче, есть только «непреложный» факт: он, Джованни, стал ядовитым. Его душевная слепота убивает Беатриче. Автор поучает юного незадачливого эмпирика: есть нечто более правдивое и более реальное (его нужно уметь найти и почувствовать сердцем), чем то, что можно увидеть глазами и коснуться руками.

В новелле упомянут Данте. Невольные параллели возникают при этом у читателя: история любви к «ядовитой» девушке для Джованни является «хождением по мукам», его любимая Беатриче, подобно возлюбленной Данте, ведет его по лабиринту таинственного и ужасного, и она вывела бы юношу к свету любви и доверия, если бы не жестокость сердца Джованни и не ограниченность его ума, способного воспринимать лишь грубо эмпирические факты.

Во всей новеллистике Готорна нет большей веры в силу любвеобильного сердца, чем в «Дочери Рапачини».

И тем не менее Готорн знает, что может превратить человеческое сердце в камень или бездушный металл. Это деньги.

В новелле «Великий Каменный лик» в саркастических тонах дан обобщающий образ современного набоба Гребя Золото.

Вот как Готорн описывает размах его деятельности:

«Холодные страны Севера, чуть ли не из-за Полярного круга — этого мрачного царства вечных льдов — посылали ему дары в виде мехов; жаркая Африка добывала для него золото из песка своих рек и собирала в своих лесах бивни огромных слонов; Восток приносил ему роскошные шали, пряности, чай, сверканье алмазов и мягкий переливчатый блеск огромных жемчужин. Чтобы

не уступить первенство суше, океан отдавал ему своих могучих китов, для того, чтобы Гребн Золото мог продавать их жир и получать от этого большие доходы. Откуда бы ни приходили к нему товары, он быстро превращал их в тот же металл, именем которого сам был назван. О нем можно было бы сказать, как о легендарном Мидасе, что все, к чему он прикасался, мгновенно превращалось в сверкающее золото или, что его еще больше устраивало, в груды золотых монет»<sup>1</sup>.

А вот его портрет, сотканный из уничижительных и язвительных деталей, собранных рукой Готорна-сатирика.

«...Маленький тщедушный старик с таким желтым лицом, словно к нему прикоснулась рука самого Мидаса. У Гребн Золото был низкий лоб, маленькие острые глазки, окруженные многочисленными морщинками, а тонкие губы казались еще тоньше от того, что были плотно сжаты»<sup>2</sup>.

Блеск его богатств ослепил людей настолько, что в этом злобном, тупом хорьке они видят «великого человека».

Последний авторский штрих довершает образ. У дороги, по которой следует кортеж набоба, въезжающего в родные места, стоит женщина с двумя малыми детьми, которые «смирненно и жалобно» просят подавание.

«...Желтая рука с похожими на когти пальцами, та самая, что сгребла так много богатств,— высунулась из окна экипажа и бросила на землю несколько медяков...»<sup>3</sup>.

Готорн ищет противовес ненавистным американским мидасам в среде простых людей, показывает «жемчужины мудрости» в делах и помыслах труженика Эрнста (антипод Гребн Золото), человека, прожившего честную, скромную жизнь, полную бескорыстия и благородства.

С большой теплотой пишет Готорн о детях. Лишь в поэзии Генри Лонгфелло можно встретить такие же проникновенные образы детей, как у Готорна во введении к «Книге чудес».

При всем своем скепсисе, нелюдимости последних лет жизни, пессимизме Готорн в литературе был человеком

---

<sup>1</sup> Готорн Натаниэль. Новеллы, с. 361.

<sup>2</sup> Там же, с. 363.

<sup>3</sup> Там же.

с раскрытым сердцем, певцом всего чистого, доброго и естественного. Он остро чувствовал беды своей страны, был смелым и нелицеприятным критиком своего времени и мечтателем, схожим с Уолтом Уитменом: человеком, грезившем о братстве людей во всем мире. Любовь ему представлялась началом, связующим это содружество.

## ДЖОН ПЕНДЛЬТОН КЕННЕДИ

(JOHN PENDLETON KENNEDY, 1795—1870)

Во всей истории США Юг и Север никогда не прекращали вражды — экономической, идеологической, культурно-бытовой. Причем почти всегда инициаторами больших и малых распрей были южане-плантаторы, честолюбивые потомки испанских конкистадоров, не желающие терпеть над собой власть «янки». В середине XIX в. в газетах северных и южных штатов бытовал термин «южная и северная нация» (он встречается даже в романах Брет Гарта). Южная пресса настойчиво толковала о кардинальном различии Юга и Севера и подогревала всегдашние надежды южных плантаторов на успешное отчленение от Соединенных Штатов Америки и организацию самостоятельной южной конфедерации. В 1861 г. между Севером и Югом началась Гражданская война.

Ей предшествовала ожесточенная полемика на страницах южных газет и журналов о рабовладении, в которой принимали участие политические деятели, священники, профессора, писатели, защищавшие экономическую и этическую систему южных штатов. Идеалом и объектом подражания выступался рабовладельческий строй древней Греции и Рима, надежным щитом от нападок «торгашеского Севера» становилась библия и евангелие, рабы и рабовладельцы превращались в «одну семью».

С изобретением хлопкоочистительной машины, с введением новшеств в ткацкую технику в Англии, с которой торговали южные штаты, хлопковые плантации Массачусетса, Северной и Южной Каролины превращались в «золотое дно»; для работы там требовался дешевый рабский труд; идеологи Юга пытались доказать, что рабовладение высокоэтично.

Однако на самом Юге были силы, объективно тяготеющие к промышленному Северу, были умы и таланты,

подчинявшиеся общегосударственным тенденциям при рассмотрении исторических и злободневных проблем. Это приводило к размежеванию, а порой антагонисты оказывались в разных лагерях, разделенных линией огня.

Два писателя-южанина, чьи имена не только вошли в историю американской литературы, но были известны читающей Европе,— Джон Кеннеди и Вильям Симмс — были людьми противоположной ориентации: Кеннеди активно боролся за союз с индустриальным Севером и идее общенационального единства подчинил свое творчество; Симмс был одним из самых воинствующих защитников рабовладения.

Джон Кеннеди родился в семье купца в Балтиморе — крупном торговом центре Юга. Во время «второй войны за независимость» он служил в американской армии. Это событие оставило в его душе неизгладимый след и родило гордость за народ, выстоявший в трудной борьбе. Он был депутатом Конгресса и известным публицистом, настойчиво доказывающим необходимость сохранения единства между Севером и Югом.

Свои силы и время Кеннеди делил между деловыми операциями крупного промышленника в Балтиморе, в которого он превратился с годами, и журналистикой. поэзией, с которой он не расставался с юных лет. В его литературной деятельности ощутимо влияние Ирвинга и Купера. Юмористический альманах Ирвинга «Салмагунди» воскресал и повторялся через десятилетие в очерках и стихах Кеннеди 1818—1819 гг., собранных в «Красной книге»; здесь в шутилом духе были описаны быт и нравы торговой Балтиморы. Ироническая манера Ирвинга чувствуется в книге Кеннеди «Своло Барн, или Гостевание в старом поместье» («Swallow Barn», 1832), где представлена ленивая и неподвижная жизнь виргинских плантаторов; Симмс считал этот роман «правдивым в описаниях жизни Юга».

Главным произведением Кеннеди является его роман «Робинзон - Подкова, повесть времен торийского владычества» («Horse Shoe Robinson; a Tale of the Tory Ascendancy», 1835), в котором он продолжает разрабатывать жанр исторического романа в США<sup>1</sup> и тип рома-

---

<sup>1</sup> Кеннеди еще раз обратится к жанру исторического романа, когда напишет «Rob of Bowls» (1838).

на о разведчике, которые были введены Фенимором Купером. Время действия то же, что и в «Шпионе» Купера,— война за независимость, которую Кеннеди называл «благородным актом», но место действия — Юг, штат Каролина, иной герой, другой фон. Идеи национальной самобытности, владевшие умами, способствовали успеху романа Кеннеди, имевшего патриотический характер. Роман быстро стал популярным<sup>1</sup>, получил лестные отзывы со стороны «северян»: Ирвинга, Эдгара По, Фенимора Купера, Джеймса Полдинга. Южные газеты писали, что Кеннеди с Ирвингом и Купером закончили период, когда «национальная литература стала знаменитой».

В предисловии к «Робинзону-Подкове» Кеннеди утверждал, что стремился быть точным и верным историческим фактам. Но более важным оказалось то, что он уловил «дух времени» — историческую правду революционной эпохи. В романе изображены южные штаты — Виргиния, Южная и Северная Каролина времен партизанской войны, которую вели американские патриоты Юга против английских (торийских) колонизаторов. Характерно, что писатель не сразу нашел главного героя. В течение нескольких месяцев работы над романом это была молодая героиня Мильдред Линдсей, и в раннем варианте произведения Робинзона-Подковы не существовало. Лишь позже отважный, ловкий скаут — типичный южный вудсмен — «лесной человек», сержант Галбрейс по прозвищу Робинзон-Подкова стал главным героем романа.

Его образ имел реального прототипа. Это был человек, доживший до глубокой старости и охотно вспоминавший свою боевую юность. Кеннеди знал его и восхищался его рассказами. Писатель сумел сохранить обаяние легендарного партизана, чье имя осталось жить в народной памяти.

Роман начинается с традиционной для «а гомансе» любовной ситуации: Мильдред Линдсей обуревают противоречивые чувства — любовь к майору Артуру Батлеру и долг дочери по отношению к отцу, «джентльмену старой закалки». Любовники разлучены начавшейся войной. Артур Батлер получает важное задание военно-патрио-

<sup>1</sup> Симмс принял во внимание популярность романа Кеннеди и в своих поздних произведениях ввел фигуры, похожие на Робинзона-Подкову.

тического характера и направляется в отдаленный район Каролины, находящийся в сфере влияния сторонников метрополии. В качестве проводника и оруженосца его сопровождает Робинзон-Подкова.

Путешественники попадают в опасные ситуации, которые требуют мгновенной ориентации, мужества, находчивости, житейского опыта. Автор щедро оделяет удаłego Робинзона юмором, хитростью, изумительным бесстрашием, непоколебимым здравым смыслом и могучей физической силой. Артур Батлер попадает в плен к торийцам, и весь интерес повествования сосредоточивается вокруг комических уловок и хитрых затей, с помощью которых Робинзон-Подкова старается освободить Батлера. Однако все его планы сорваны коварным и хитрым британским офицером Джермином, который не только является политическим противником Артура Батлера, но и его соперником в любви. Не будучи в состоянии освободить Батлера, Робинзон-Подкова очень ловко проводит Мильдред Линдсей сквозь все преграды вражеского окружения, чтобы она смогла помочь спасти жизнь Батлера. Среди второстепенных действующих лиц запоминаются образы деревенской девушки Мэри Масгрейв и ее возлюбленного, героически погибшего Джона Рамсея. В романе воссоздаются реальные детали битвы у Королевских Холмов между американцами и британскими войсками.

Во многом Кеннеди идет вслед за «Шпионом» Фенимора Купера. Сцены военного суда, побеги, преследования, подслушанные разговоры, размежевание в семье, связанное с различием политических взглядов, знаменитость, путешествующая инкогнито, бесчинства мародерствующих солдат и многое другое сходны в романах двух писателей. И тем не менее роман Кеннеди нельзя назвать подражательным. Главный герой — Робинзон-Подкова ничем не похож на страдающего одинокого Гарви Бирча; вокруг него кипит скрытая, но весьма бурная деятельность партизан-патриотов целого края, и в этой сфере Робинзону-Подкове отведена значительная роль. Борьба широких народных масс за независимость своей страны, которая хотя и не выступает на первый план, но хорошо ощутима, делает роман выгодно отличающимся от более замкнутой композиции «Шпиона» Купера. Кеннеди сумел передать живые картины военного партизанского быта: огни ночных костров в лесных



лагерях, безмолвные ночные марши сквозь лесные заросли, по рисовым полям, по топям, внезапные нападения, битвы, беспощадные рукопашные схватки.

И тем не менее Кеннеди не только уступает Куперу в талантливости, но и в широте общественно-политических воззрений. В сатирах 40-х годов, особенно в «Кводлибете» («Quodlibet») Кеннеди, подобно Куперу, нападает на демократизм финансовых реформ президента Джексона. Однако, если Купер за официальным ликом демократии видит пагубную власть доллара, всепроникающую жажду наживы и, страшась этих пороков, стремится уберечь своих сограждан от них, то Кеннеди, сатирически интерпретируя «комедию» выборов, выпуск «дешевых» бумажных денег, злорадствует по поводу затруднений правительства Джексона, посмевшего защищать интересы мелкого фермерства, а не крупной буржуазии, к которой принадлежал сам Кеннеди.

## ВИЛЬЯМ ГИЛМОР СИММС

(WILLIAM GILMORE SIMMS, 1800—1870)

Вильям Симмс — «Скотт и Купер Северной Каролины», как его называли южане, — был известен не только на Юге: в северных штатах его читали больше, чем на родине; романы Симмса издавались в Англии и переводились на немецкий язык.

Родился Симмс в г. Чарлстоне, в семье ирландского иммигранта. Он рано лишился матери и остался на попечении бабушки: отец его, разорившись, уехал на Запад в поисках счастливой фортуны. Юношей Симмс несколько лет работал учеником аптекаря, клерком в конторе адвоката. Он много читал. Его кумиром был Купер; Симмс считал, что тот пробудит духовные силы американцев. Отец его жил вблизи Миссисипи и 18-летний Симмс верхом на коне совершил путешествие по Северной Каролине и Теннесси к берегам Миссисипи. Симмс-старший — бывший кавалерист, «неугомонный, вечный бродяга», возбудил у сына желание познакомиться с жизнью индейцев. Вдвоем они отправились отыскивать племена криков и чероков, пробираясь верхом на лошадях через непроходимые лесные заросли вдоль реки Миссисипи по необитаемым местам, где на сотни миль вокруг не было никаких поселений. Это путешествие было первым знакомством молодого Симмса с реальной жизнью индейцев южных штатов. Он жил среди черсков, наблюдал их обычаи, нравы, характеры.

Изучал Симмс и быт «лесных людей» Юга; среди них было гораздо меньше дровосеков, чем шулеров, авантюристов в облике торговцев, мелких жуликов, разорившихся «джентльменов» Виргинии и Мериленда. Все они вскоре составят пеструю толпу персонажей в поэмах, романах и драмах Симмса. Южане времени Симмса, гонимые жаждой перемен и внезапного обогащения, ла-

виной двигались на Запад из освоенных, но экономически обнищавших штатов Виргинии и Мериленда (табачные плантации пришли в упадок); отесняли индейцев в непроходимые чащи и неудобные для жизни места, загоняли их в резервации и истребляли. В романах Симмса, как и в романах Купера, появятся свои жадные Буши, он опишет целые караваны переселенцев, в фургонах и верхом на лошадях с женами, детьми, рабами, имуществом, скотом, непрерывным потоком устремляющихся в новые места, на «свободные» земли.

Молодой Симмс пробивал нелегкий путь в журналистику и литературу. Став профессионалом, он писал быстро и много — почти во всех родах и жанрах. Ему принадлежат стихи, поэмы, драмы<sup>1</sup>, романы, рассказы, памфлеты, публицистические статьи, статьи и комментарии историко-литературного содержания, биографии великих людей, история Северной Каролины и множество других изданий. Симмс обладал огромной энергией и был неутомимым в работе. Начиная с 1825 г. по 1870 — год его смерти — он издавал и редактировал, фактически, каждый из южных литературных журналов<sup>2</sup>.

Женитьба на богатой южанке принесла Симмсу прочное положение в среде тех, кому он уже давно служил своим пером. Теперь Симмс был не чужаком-ирландцем, а помещиком-южанином, у которого имелся обширный дом с портиками и галерея, хлопковые плантации и рабы. Библиотека в тысячу томов отличала писателя от соседей-плантаторов, как и пристальное внимание, с которым он следил за окружающей жизнью.

Симмс видел возросшую разницу культурного уровня между «старыми» южными штатами и вновь захваченными западными землями. Он наблюдал, как в Алабаме и Миссисипи возникали промышленные предприятия (серебряные рудники, хлопкоочистительные фабрики), как организовывались газеты и журналы, юридические конторы, и новые земли наводнялись спекулянтами и авантюристами; как потом «цветущие времена Алабамы

---

<sup>1</sup> Лишь одна из его пьес — «Майкл Бонгем» появилась на сцене при жизни Симмса.

<sup>2</sup> Это были: «Южный литературный бюллетень», чарлстонский «Городской бюллетень»; журналы: «Космополит», «Магнолия», «Южный и западный журнал», «Южное кварталное обозрение», «Северо-каролинский еженедельник», «Старая гвардия», «Западный мир», газета «Колумбийский феникс».

и Миссисипи» сменились финансовой паникой 30-х годов и повергли Юг в длительную депрессию.

Это не мешало богатым плантаторам всячески демонстрировать свое богатство — дома с античными колоннами и коваными чугунными решетками, статуи в нишах, сады с пальмами, миртами и розами, фонтаны и алебастровые вазы, канделябры и мантильи из Италии и Франции. Свои усадьбы плантаторы-южане претенциозно называли «Мельроз», «Кенильворт» (Вальтер Скотт на Юге был весьма читаем и почитаем). Негры-рабы обрабатывали землю, индейцы поставляли в усадьбы дичь и рыбу, пароходы, курсирующие по Миссисипи, привозили предметы роскоши, заезжих актеров, музыкантов, фокусников.

Симмс знал и умел изобразить этот южный край с его показной роскошью, кичливостью плантаторов, с его бездельниками и трюжениками, ночными серенадами, банджо, знаменитыми негритянскими духовными песнями («спиричуэлс»), хижинами вудсменов, с торговцами и актерами из Нью-Орлеана, старинными английскими, шотландскими и ирландскими балладами о соловьях, лордах и прекрасных леди, с библейскими сказаниями, заклинаниями старух-негритянок, волшебным зельем из пауков, змеиного яда и виски.

Чарлстон того времени был культурным и литературным центром Юга. Вильям Гилмор Симмс — богатый плантатор, известный писатель и влиятельный журналист — был самой видной фигурой среди чарлстонской интеллигенции. О себе он говорил так: «Я ультраюжанин». Действительно, он защитник политической структуры Юга, поэт прошлого южных штатов, певец современного ему Юга. Многие в его воззрениях было воспринято от Карлейля и его книги «Герой и героическое в истории».

Собрав воедино 11 журнальных статей, появившихся в 40-х годах, Симмс опубликовал в 1845—1847 гг. два тома историко-литературных очерков: «Views and Reviews in American Literature History Fiction». В предисловии он так охарактеризовал свою цель: иллюстрировать историю материалом искусства, сформулировать моральные задачи, показать развитие талантов.

Очерки он начинает с защиты идей американизма в литературе; он требует отказа от европейских литературных «моделей», от европейских вкусовых критических

канонов, вызывает к американским «национальным сердцам», свободным от «европейской тирании». В очерки по истории американской литературы он включает главу, посвященную Даниэлю Буну — легендарному фронтисмену, вошедшему в американский фольклор; делает его фигуру мифологической. Такой же характер носит глава «Кортес и завоевание Мексики». В ней дана идеализация и романтизация испанского завоевателя, изъяты все кровавые деяния, которыми богата история колонизации. Вместе с тем Симмс превозносит аборигенов страны — индейцев, дает в своей книге специальную главу «Индийская литература и искусство», в которой называет индейцев «благороднейшими и одареннейшими из всех народов, известных в истории человечества».

Симмс-критик писал о Шекспире, Драйдене, Милтоне, Вальтере Скотте, Треллоппе, Элиоте, Лонгфелло, Ирвинге, Купере. Если Ирвинга он называл «сладчайшим и деликатнейшим эссеистом», то Купер, по его мнению, «столь совершенен, каким только может быть художник». Хотя это не мешало ему упрекать Купера-романиста в чрезмерном интеллектуализме и в том, что тот мало заботится о деталях, которые поддерживали бы интерес читателя к произведению. Симмс писал, что Купер — незаслуженно оклеветанный и травимый человек, что его сограждане проявили по отношению к нему величайшую несправедливость и неблагодарность; Купер — защитник справедливости, правдолюбец, негибаемый американец.

Включаясь в теоретические споры о характере нарождающегося американского романа, Симмс ратовал за «роман вымысла» («а готапсе») с американской национальной окраской, противопоставляя его бытовому и нравоописательному («а пове!»). От романа и романиста он требовал единства замысла и пропорционального соотношения частей, динамичности событий, живости повествования и чего-то оригинального — «дикого и чудесного», как он писал в одном из предисловий к изданию своего лучшего романа «Йемасси». Роман — по мысли Симмса — должен был быть авантюрно-приключенческим («подвергать героя испытаниям», «описывать путешествия, приключения с переодеваниями», «плениение и смертельные опасности»).

Будучи сепаратистом в сфере политики, Симмс-критик считал необходимым для литературы своих штатов

иметь особый локальный колорит. По его мнению, романисты и журналисты Юга должны «образовать свой собственный диалект» и «воплощать в литературе дух общества и родных просторов». «Лишь тот может быть назван отечественной ветвью древа гениальности,— добавлял Симмс,— у кого есть корни и цветы».

Однако свое собственное творчество Вильям Симмс начал все же с подражания стилю, темам, социальному колориту английского романа — романа Годвина. Такой была его ранняя повесть «Мартин Фабер» (1833), выдержанная в духе «crime novels» (уголовных романов). Герой произведения виновен в убийстве девушки; дух убитой Эмилии является Мартину в вечер его свадьбы с Констанцией Клейборн. Преступление разоблачено, Мартин попадает в тюрьму. Роман был непримечательным, трафаретным и небрежным по форме.

Первым значительным произведением, в котором Симмс «нашел себя», был роман о юго-западном фронтире США, в котором действие протекало на «золотых полях Джорджии». Это был «Гай Риверс» («Guy Rivers», 1834) — история захватов и заселения новых земель.

Характерно, что лучшие романы и рассказы Симмса написаны задолго до ожесточенной борьбы, закончившейся военным поражением южан. На них еще нет печати политической нетерпимости писателя. Наоборот, Симмс, следуя в литературном «фарватере» Купера, тяготеет к общенациональной исторической тематике, сочувствует индейцам, стремится к критической оценке при изображении быта и нравов южан. Таковы его ранние романы: «Гай Риверс», «Иемасси» («The Yemassee», 1835), «Партизан» («The Partisan», 1835).

По мере развития аболиционистского движения в стране, позиции Симмса становились все более консервативными и враждебными освободительным идеям. Уже в 1838 г. он опубликовал статью «Рабство в Америке», в которой доказывал, что рабовладение — единственное средство поднять нравственный уровень негров. Защищая рабство, Симмс цитировал древних греков, апеллировал к философии Шекспира, обращался к натурфилософии, доказывал, что в природе господствует «неравенство», утверждал, что «уравнительный принцип» не является демократическим, что свобода заключается в том, чтобы чувствовать себя «на своем месте». Инсти-

тут рабства уберезет негров от одичания и каннибальства,— заключал Симмс.

Когда в начале 50-х годов появился прославленный роман Гарриет Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома», на Юге забушевали волны протеста. За короткий срок появилось свыше десятка «антибичерстоуистских» романов, множество статей и памфлетов. Вильям Симмс оказался одним из самых яростных противников Бичер-Стоу. Вместе с судьей Харпером, профессором Дью и губернатором Южной Каролины Симмс написал и выпустил книгу «Аргументы в защиту рабства» («The Proslavery Argument», 1852), которая носила характер экономо-юридического и морально-религиозного исследования. Все изложенное Симмсом в статье «Рабство в Америке» с небольшими изменениями было повторено в статье начала 50-х годов. Выступая против Бичер-Стоу, Симмс старался сохранить за собой роль язвительного литературного критика, обрушился на стиль писательницы и ее «примитивную» композицию, на то, что ее роман построен по законам драмы, а не эпического повествования. Однако полемика на литературные темы не могла замаскировать главное: Симмс выступал против абolicционистского романа в защиту рабства.

Разразившаяся Гражданская война принесла Вильяму Симмсу полное разорение. Рабы разбежались, плантации запустели, его поместье «Лесное» было сожжено, погибли обширная библиотека и картинная галерея. Он потерял жену, детей и близких.

Литература для старика Симмса оказалась единственным источником существования. Он недолго прожил после войны — вскоре умер от рака. В год смерти написал эстетический трактат «Смысл прекрасного» (1870).

Вильяму Симмсу принадлежит 18 романов<sup>1</sup> и три сборника новелл.

Свои новеллы Симмс охотно наполнял индейскими легендами, поверьями, духами и привидениями. Так, например, в одной из известных его новелл «Ленивая во-

<sup>1</sup> Семь романов посвящены войне за независимость: «The Partisan» (1835), «Mellichampe» (1836), «Katharine Walton» (1851), «The Kinsmen» (1854), «The Sword and Distaff», он же — «Woodcraft» (1854), «The Forayers» (1855), «Eutaw» (1856), и пять романов описывают жизнь фронта: «Guy Rivers» (1834), «Richard Hardis» (1838), «Borger Beagles» (1840), «Beauchampe» (1857), «Charlemout» (1856).

рона» («The Lazy Glow») описывается искусство колдовства. Эдгар По находил, что новелла Симмса «Грейлинг, или Преступление» («Grayling or Murder») — лучший американский рассказ о духах и привидениях. Симмс мастерски умел «нагнетать ужас». Его новелла «Мрачный замок» («Castle Dismal») пользовалась в начале 40-х годов большой популярностью и успешно соперничала со «страшными» рассказами Эдгара По. Симмс тщательно подавал в ней колорит южного запустения: покинутый дом на фронтире, смахивающий на тюрьму, окруженный гигантскими дубами и сикаморами, блуждающие в нем призрачные огни, раскрытые в ночи могилы, не знающие покоя привидения. На Юге, где в большом ходу был английский «готический роман», английская «кладбищенская поэзия», новеллы Симмса охотно читали. Но даже в лучших своих рассказах, таких как «Вигвам и хижина» («The Wigman and the Cabin»), Симмс небрежен: рыхлая композиция, торопливость в языковых структурах.

В романах Симмса еще более ощутим местный южный колорит, который писатель считал обязательным для романиста-южанина. В его романах текут величавые реки Юга с водопадами, водоворотами, прихотливыми заводами, кишашие аллигаторами; возникают непроходимые заросли папоротника, стоят стеной темно-зеленые леса, высятся величественные, свечой уходящие к небу кипарисы, живут птицы, рои пчел, проворные ящерицы и змеи, носятся мириады насекомых.

Действующих лиц в романах писатель делит на «класс» аристократов, играющих главную общественную роль, на «группу», куда входят торговцы, фермеры, фронтисмены, и на «бесправных» — рабов, отверженных. «Аристократы» — это родовитые Синглтоны, Уолтоны, Синклеры — крупные плантаторы, «бароны» Южной Каролины, «естественные» правители, «носители культуры». Однако нужно отдать должное Симмсу: при всем своем пристрастии к правящей верхушке южных штатов, он объективен, когда показывает распад внутри «элиты» и критикует ее членов за применение права силы. И все-таки именно среди этой части населения он ищет «благородных» духом героев и героинь. Ко второй своей «группе» Симмс относится без романтической идеализации. Здесь каждый ищет «своего места». Центральной фигурой писатель делает фронтисмена (скаута) — типично-



го «американца от земли», непохожего на европейца, обязательно «благородного по натуре». Молодой аристократ и преданный ему скаут — любимые герои романов Симмса. Это — «надежда общества». Что касается рабов и отверженных (к ним относятся и индейцы), то они фатально обречены. «Зная свое место», они находятся под деспотической властью и силой «аристократов». В романах это обычно — домашние слуги, повара, садовники и т. д. Если они и восстают, то почти всегда обрекаются автором на гибель. Причем совершается это как нечто предрешенное историей, закономерно неизбежное.

Ранний роман «Гай Риверс» во многом типичен для последующей романистики Симмса. Это нравоописательное произведение с ощутимой комической струей. Писатель представлял его публике как «повесть о Джорджии», «о фронтире и его необузданных людях» (wild people). Героем романа является молодой южанин-аристократ Ральф Коллетон, потенциальный «лидер» в обществе. Рядом с ним, — помогающий ему в сложных приключениях «благородный по натуре» фронтисмен Марк Форестер — человек независимый, здравомыслящий, с развитым чувством долга. Коллетон и Форестер борются (из-за молодой девушки) с Гаем Риверсом — предводителем разбойничьей шайки, которая скитается по «золотым полям Джорджии», грабя путешественников, сея смерть и разрушения. Риверс наделен чертами байронического героя. Он не желает пользоваться награбленным, бессмысленно проливать кровь (хотя, соперничая с Коллетоном, жаждет его крови). В Риверсе ощутим налет позерства. Во многом он — фигура книжная, традиционный для европейской литературы тип «благородного разбойника» и «рокового» героя. Гораздо более интересны в романе второстепенные действующие лица — живые и колоритные типы фронтисменов, описания их жизни. Переселенческие фургоны пионеров на дорогах Джорджии, набитые до отказа женщинами и детьми, мужчины в широких войлочных шляпах и сапогах, с парой пистолетов за поясом и ружьем за плечами, домашний скот, бредущий за фургоном, — такие картины в одинаковой мере характерны как для романов Фенимора Купера («Прерия»), так и для романов Симмса.

От Купера Симмс заимствует и жанр исторического романа. В его лучшем историческом романе «Партизан,

или Повесть времен Революции», вышедшем одновременно с «Робинзоном-Подковой» Кеннеди, и в менее значительных — «Неуловимые», «Тайны леса», «Катрин Уолтон, или Восстание в Дорчестере» — изображена Северная Каролина эпохи войны за независимость и в после-революционное время. В «Партизане» описан 1780 г., когда под ударами британской армии пал Чарлстон и американцы терпели поражение. Одним из главных действующих лиц романа является полковник Уолтон — тип аристократа-плантатора, затем майор Сингльтон — романтический герой, вождь партизан и Катрин Уолтон — «стройная красавица», которая называет себя «южанкой, а не американкой». Привлекает внимание образ лейтенанта Порджи — толстяка, обжоры и острослова, «смеющегося философа», по определению автора. Порджи — несомненный сколок с шекспировского Фальстафа, но не настолько удачное подражание, чтобы удовлетворить такого требовательного критика, как Эдгар По; рецензируя роман Симмса, Эдгар По назвал Порджи «нестерпимо скучным». Автор же сделал его героем еще одного произведения — романа «Меч и прялка», где описана жизнь «знаменитого джентльмена» — лейтенанта Порджи после войны за освобождение.

Роман «Иемасси» отвечает авторскому идеалу «а гомансе», который, по мнению Симмса, должен быть «эквивалентом древнего эпоса». В предисловии Симмс называет свое произведение «поэмой в полном смысле этого слова». «Иемасси» — исторический авантюрно-приключенческий роман, кое в чем схожий с «Последним из могикан» Фенимора Купера. Симмс назвал свое произведение именем одного из индейских племен, погибавшего под напором пришельцев-«цивилизаторов», принесших в среду индейцев алкоголь, распри и собственную жадность. Сюжетная схема романа представляет собой описание подготовки и трагического исхода крупного восстания племени йемасси в Каролине в 1715 г.

Еще недавно племя было столь сильным, что его могущество угрожало наступающим колонизаторам. Но шаг за шагом индейцы оттеснялись от берегов судоходных рек, от дедовских охотничьих угодий. Росли и ширились поселения пришельцев, их военная и экономическая мощь становилась угрожающей, их происки и коварство губительными. Враждующие между собой испанцы и англичане сводили счеты, обрекая на гибель индейцев.

Именно такая ситуация и возникает в романе, когда рука прищельцев проникает в семью вождя — волевого и могучего Санути, сын которого — молодой Окконестоги, пьяница и предатель, становится причиной несчастий целого племени и гибнет от руки собственной матери. Смерть сына Мэтивен предпочитает его позору быть изгнанным из племени по решению совета старейшин. Финальная сцена боя, во время которого гибнет благородный вождь Санути, знаменует и гибель всего племени йемасси. Победителем оказался губернатор Каролины Крейвен.

Изображая трагедию индейского племени, Симмс сочувствует гордым и вольнолюбивым йемасси и в то же время показывает неизбежность их гибели (в этом он очень напоминает позднего Ирвинга). Собственно, даже не участь индейцев интересует Симмса; его пленяют экзотичность и романтика их жизни («дикое и чудесное»). Со скрупулезностью этнографа он восстанавливает в романе песни и сказания индейцев, их военные пляски и обряды, описывает церемонию изгнания из племени, до предела расцветивает роман «южными красками» закатов, всей пестротой леса. Стремясь создать эпическую поэму, он сравнивает индейцев с древними греками, с древними саксами и датчанами, восхищается индейской мифологией и ритуальной обрядностью. Но делает все это с определенной целью: Симмс считает себя наследником тысячелетней культуры индейцев; их историю он рассматривает как предысторию своих соплеменников — потомков испанцев, завоевавших земли аборигенов. Будучи учеником Фенимора Купера, он не воспринял от учителя главного — куперовского гуманизма.

Именно вследствие этой политической тенденциозности «Йемасси» и другие романы Симмса не волнуют сердца советского читателя, несмотря на живость картин и бесконечное разнообразие эпизодов. В них нет куперовской сердечности, воодушевления прекрасным, нет непоколебимой веры в победу справедливости. Симмс гораздо слабее Купера и в обрисовке характеров — во всех его романах повторяются одни и те же стереотипные фигуры, композиция их хаотична, от произведения не остается впечатления целостности.

## ГЕНРИ ВОДСВОРТ ЛОНГФЕЛЛО

(HENRY WADSWORTH LONGFELLOW, 1807—1882)

Всемирно-известный поэт, любимый и самый популярный из современников у себя на родине, Лонгфелло привлекал сердца проникновенностью и гуманностью своих стихов, их поразительной простотой и звонкой мелодичностью.

Он не принадлежал к определенному литературному направлению, не входил в «школу» или группу. В равной мере его можно назвать романтиком и сентименталистом, поэтом, у которого сильна дидактическая струя, характерная для просветителей XVIII в. При всем этом он не эклектичен, не противоречив. Напротив, его поэзия целостна, своеобразна.

Лонгфелло родился в небольшом городке Портленде (штата Мен) в семье адвоката, гордившейся своими предками; они прибыли в Новый Свет на знаменитом корабле «Мэйфлауэр». Дед поэта — генерал Лонгфелло — был героем войны за независимость, дядя поэта Генри Лонгфелло — морской лейтенант — потопил корабль и погиб вместе с командой судна в 1804 г., не желая попасть в руки врагов. В семье жили героические традиции, оказавшие большое влияние на будущего поэта.

Стихи и прозу Лонгфелло стал писать, еще будучи студентом Боудоннского колледжа. Окончив его, он впервые отправился в Европу для изучения языков, провел там три года (1826—1829), побывал во Франции, Испании, Италии и Германии и описал свое путешествие в книге очерков «За морем» («*Outre-Mer. A Pilgrimage Beyond the Sea*», 1835). По возвращении он стал преподавателем новых языков в Боудонском колледже, позже — профессором Гарвардского университета в Кембридже, где в течение восемнадцати лет читал лекции по литературе.

Вторично побывав в Европе (Германия — Швейцария) в 1835 г., Лонгфелло опубликовал в 1839 г. роман «Гиперион» («Hyperion») и поэтический сборник «Голоса ночи» («Voices of the Night»). Два года спустя появились «Баллады и другие стихотворения» («Ballads and Other Poems»). Если в ранних стихах Лонгфелло подражал немецким поэтам, то в названных сборниках он вступает уже на свою собственную поэтическую стезю — это американский поэт с бурно растущей славой.

Возвратившись в 1842 г. из своего третьего путешествия в Европу, Лонгфелло выпустил в свет знаменитые «Невольничьи песни» («Poems on Slavery», 1842), отозвавшись ими на величайший политический конфликт своего времени.

В 40-х годах поэт занялся переводами и создал интереснейшую антологию «Поэты Европы» («The Poets of Europe», 1845), куда вошли стихи всех европейских народов, переведенные самим Лонгфелло и другими американскими поэтами. Эта работа столь увлекла его, что он продолжал ее четверть века и в конце 70-х годов издал наиболее значительную из всех опубликованных в США антологий «Поэзия всех стран» («Poems of Places»), состоящую из тридцати одного тома.

В 1846 г. появился сборник «Башня в Брюгге и другие стихотворения» («The Belfry of Bruges and Other Poems») и в нем — любимая автором «Стрела и песня». Вскоре была написана первая наиболее значительная поэма в американской литературе «Евангелина» («Evangeline», 1847), на сюжет, подсказанный Готорном, вызвавшая бесчисленное количество сентиментальных подражаний и немало пародий. Лонгфелло дал американский вариант извечной темы в мировой литературе. В гекзаметрах была воспета пуритански строгая и верная Евангелина, в день свадьбы потерявшая жениха, взятого в солдаты, и после долгих поисков нашедшая возлюбленного умирающим в госпитале. На протяжении тридцатилетия эта сентиментальная и трогательная история была любимым и популярным чтением у американского читателя.

Лонгфелло не оставляет прозы, пишет «Кавана» («Kavanagh», 1849) — образец «интеллектуального романа» со слабо развитым действием, малым количеством событий и узким кругом действующих лиц.

Стихи разных лет собраны в книгу «У моря и оча-

га» («The Seaside and the Fireside», 1849), которая открывается проникновенно-патетическим стихотворением «Постройка корабля». Оно имело шумный успех. Сохранился рассказ о том, как президенту Линкольну подарили эти стихи; он растроганно воскликнул: «Какой чудный дар — так волновать души людей!».

В творчестве Лонгфелло все большее значение приобретают эпические произведения, посвященные прошлому. Написана поэма «Золотая легенда» («The Golden Legend», 1851), представляющая переработку средневековой поэмы Гартмана дер Ауе о «Бедном Генрихе»; герой поэмы излечен был кровавой жертвой, которую принесла его возлюбленная. Создается знаменитая «Песнь о Гайавате» («The Song of Hiawatha», 1855). Появляется поэма «Сватовство Майлза Стендиша» («The Courtship of Miles Standish», 1858), где романтически восславлены предки поэта. Чтобы выдержать эпически монументальный тон поэмы, автору пришлось обращаться к гекзаметру и мифологической образности. Литераторы-романтики заполняли «вакуум»: создавали для США величавое героическое прошлое.

В 1858 г. был опубликован лирический сборник «Перелетные птицы» («Birds of Passage»). Он считается вершиной творчества Лонгфелло. Стихи, действительно, глубоки и философичны, широки по социальной тематике, подкупающе задушевные.

В 1863 г. отдельным сборником вышли ранее написанные стихотворения «Рассказы придорожной гостиницы» («Tales of a Wayside Inn»), свидетельствующие о тяготении Лонгфелло к реалистической эпической форме.

Близилась к концу гигантская работа, которую поэт вел на протяжении многих лет. В 1867 г. американские читатели получили перевод «Божественной комедии» Данте. Через год Лонгфелло предпринял свое последнее, четвертое, путешествие в Европу для получения ученой степени в Оксфордском университете. К этому времени он был широко известным поэтом с мировой славой; имел ученые степени пяти европейских и американских университетов, был членом русской Академии наук, испанской Академии и других ученых обществ. Слава его была так велика, что порою превращалась для стареющего поэта в тяжкое бремя.

Он беспрерывно работал — писал стихи, баллады, драмы, переводил с других языков. Поздний Лонгфел-

ло — видный американский сонетист. Сонеты — «жемчужины» его поэзии («Чосер», «Шекспир», «Милтон», «Поэты», «Настроение» и др.). В последнее десятилетие его жизни вышли в свет: «Три книги песен» («Three Books of Songs», 1872) вместе с апокрифической трагедией «Иуда Маккавей» («Judas Maccabaeus»), «Маска Пандоры» («The Masque of Pandora», 1875), поэма «Керамос» («Keramos and Other Poems», 1878), последняя книга стихов «Ultima Thule»<sup>1</sup> с эпиграфом из Горация: «Дай мне здоровье, чтобы я радовался достигнутому, чтобы прожил непозорную старость, чтобы ясен был ум и звучала моя лира» («Ода к Аполлону»). Незаконченной осталась драматическая поэма «Микеланджело» («Michael Angelo»), где рассматривается главнейшая эстетическая проблема — соотношение искусства и жизни.

Смерть Лонгфелло последовала через месяц после того, как страна торжественно и шумно отметила его семидесятипятилетие.

Литературно-эстетические взгляды выражены в его произведениях: он не писал статей и рецензий.

Книга путешествий «За морем» характеризует вкусы автора: его интересуют предания и легенды «прекрасных провинций Нормандии», баллады о Робине Гуде, бытующие на севере Франции, он погружается в философские раздумья при осмотре знаменитого кладбища Пер-Лашез, где захоронены поэты, философы и политические деятели. В Испании его влекут старые баллады, типы и нравы Кастилии, религиозная поэзия; он переводит и помещает в книгу стансы древнего Кадикса и прославленной Кордовы, сонеты и мадригалы, рассуждает о том, как «история становится романсом, а романс — историей». В Италии он занят трагической жизнью Торкватто Тассо, величавыми памятниками Вечного города, римскими монахами, римской пестрой толпой. Эту книгу молодого Лонгфелло можно назвать прологом к его будущей литературной деятельности — в ней есть все, что позже появится в его поэзии: те же самые мысли, темы, эмоции, настроения.

«Гиперион», где действующим лицом является Поль Флеминг — страдающий и одинокий молодой человек, путешествующий по Рейну, Италии и Швейцарии,

---

<sup>1</sup> «За пределами» (1880) (лат.).

написан в элегических тонах. Ноты грусти, печали и христианского смирения, первый раз появившись, никогда уже не уйдут из творчества Лонгфелло. «Гиперион» назван романом, но это скорее сборник новелл, слабо объединенных присутствием Поля Флеминга. В последней части он представляет собой растянутый литературно-эстетический диспут, в котором дается оценка искусству Европы (архитектуре, музыке, поэзии); целая глава посвящается Гете, которому брошен упрек в том, что он «только копирует природу».

Спор на эстетические темы продолжен в романе «Кавана». Здесь дан образ деревенского учителя Черчилля — потенциального романиста без художественного чутья. Черчилль не способен видеть то, что находится рядом, соприкасается и перекрещивается с его собственной жизнью. Всем сюжетом своего произведения автор показывает, что объектом внимания романиста должна быть реальная действительность, а не вымышленные, книжные схемы. Незадачливому Черчиллю, которому «жизнь представлялась сфинксом с его непрерывными загадками реального и идеального», автор подсказывает, что литература должна быть зеркалом духовной и эмоциональной жизни человека, в ней следует отражать великое и малое, причем литератор обязан исходить из собственного, им самим приобретенного опыта.

К этому, собственно, и сводится литературно-эстетическое кредо Лонгфелло; этим принципам подчинена вся его поэзия.

Она очень универсальна по тематике, содержанию и тональности. Прежде всего она дидактична. Будучи сам глубоко религиозным человеком, обращаясь к религиозным читателям, поэт чувствует себя наставником, выбирает легко запоминающуюся афористическую форму, дает стихам названия, связанные с духовными песнопениями («Псалом жизни», «Гимн ночи»), старается быть простым и понятным даже тогда, когда предлагает афоризмы философской окраски: «Жизнь есть подвиг!».

На житейском бранном поле,  
На биваке жизни будь —  
Не рабоч будь, а героем,  
Закалившим в битве грудь!

(«Псалом жизни», пер. И. Бунина)



Однако дидактизм поэта лишен узости, рождает ощущение широты, простора. Поэт верит в силы человека, дает ему совет строить свою жизнь так,

Чтоб в песках времен остался  
След и нашего пути.

И тем не менее в стихах Лонгфелло немало романтически беспредметных стремлений («Excelsior!»), утешительных обещаний счастья («Эндимион») и романтической печали по поводу несбывшихся надежд («Мост», «Данте», «Перемена», «Вечерний звон»). Лонгфелло называют поэтом домашнего очага, и это верно. Он умеет нарисовать трогательную картину счастливого общения с детьми («Час детей», «Открытое окно», «Строитель замков»), но почти всегда в такие стихи врывается зов большой жизни, горечь утрат и ярость сопротивления:

Сдаться? Ни за что на свете!  
Не напрасен смертных труд!

(«Ветер в камине», пер. Б. Томашевского)

Начав с поверхностной описательности, с популярных метафор («когда бушует ветер злой», «в румянном свете утренних лучей», «в серебряной одежде туч», «дремали молчаливые леса» и т. п.), поэт с годами изменяет строй образов природы, придает им философское значение; они становятся глубокими и емкими по смыслу; он находит для них чеканную форму сонета («Отлив и прилив», «Летний день у моря»). Образы природы входят в поэтическую ткань, получают драматические функции, усиливают аллегоризм («птицы» становятся символом движения жизни, символом плодотворного искусства); появляющаяся многозначительные поэтические метаморфозы — огнедышащая Этна предстает в виде титана-богоборца Энкалада, якобы погребенного под вулканом, но все еще грозного для тиранов («Энкалад»).

Поэзии Лонгфелло присущи обличительные мотивы. Автор стихов: «Битва у Ловелз-Понда», «Индеец-охотник», «Гонимому облаку», «Месть индейца Дождь-в-лицо» — неизменный друг угнетаемого индейского народа, его бытописатель и нравоописатель, выразитель его гнева и ненависти. Горячее сочувствие питает Лонгфелло и к неграм, находящимся в рабстве.

В цикле стихов «Невольничьи песни» он далек от революционных инвектив, и, тем не менее, стихи эти

показались столь смелыми, что по выходе в свет сборника буржуазные журналы не желали рецензировать книгу, в названии которой стояло слово «рабство». В цикл входит восемь стихотворений, и первое из них посвящено Уильяму Чаннингу — пламенному поборнику аболиционистских идей. Каждое из стихотворений имеет четкий сюжет, реалистически изображает картины жизни негров в США. Жнец, истомленный работой и зноем, заснул на поле, «сжимая серп рукой»; ему снится родная Африка, жена и дети и он сам — на гордом скакуне. Видение свободы обрывается ударом бича; негр насмерть засечен рабовладельцем («Сон раба»). Вот еще одна впечатляющая картина:

Лежал он, прячась от людей,  
В болотных тростниках.  
Он видел отблеск фонарей,  
Он слышал близкий храп коней  
И лай собак в кустах.

*(«Невольник в черном болоте», пер. М. Касаткина)*

Плантатор продает в рабство свою дочь («Квартеронка»); на затонувших кораблях «рабы — товар живой, рабы гниют в цепях» («Свидетели») ... Подобно Бичер Стоу в «Хижине дяди Тома», Лонгфелло предсказывает революционный взрыв — негры, как библейский титан Самсон, как мифологический Энкалад, потрясут основы общества:

Пока еще он заключен в оковы,  
Но ждите! Он восстанет в грозный час.  
*(«Энкалад», пер. А. Энгельке)*

Автор как будто опасается этого взрыва: заключительные стихи цикла названы им «Предостережение». «Невольничьи песни» были написаны за восемнадцать лет до начала Гражданской войны, когда вооруженное столкновение с рабовладельческим Югом еще не казалось неизбежностью. Когда же началась война, Лонгфелло вначале был против всенного конфликта<sup>1</sup>, но позже признал разумным «раздуть огонь» (записи в дневнике за январь 1861 г.), т. е. бороться с рабовладельцами с оружием в руках.

«Если бы я имел сто рук, они все были бы заняты

---

<sup>1</sup> Он запретил своим сыновьям — Чарльзу и Эрнсту принимать участие в войне. Но Чарльз ушел воевать и был ранен в бою.

«Гайаватой», — писал поэт в период создания произведения. «Песнь о Гайавате» принесла Лонгфелло мировую славу. Интерес к творчеству индейцев возник у него лет за тридцать до появления поэмы. Еще в студенческие годы он изучал книжные источники будущего произведения, позже встречался с вождем племени оджибуэв, многое заимствовал из записей легенд, преданий, песен и обрядов индейцев, сделанных Скулкрафтом.

«Индейскую Эдду», как Лонгфелло сам называл свою поэму, он создал на основании легенд и преданий нескольких племен. В этих легендах рассказывалось о полуреальном-полулегендарном пророке и учителе, который научил индейцев искусствам и ремеслам. Однако образ Гайаваты у Лонгфелло отнюдь не только индейский. В нем собраны и запечатлены черты героев и богов античного мира (Орфея, Геркулеса, Прометея, Диониса) и европейского народного эпоса (Зигфрида, Беовульфа, русских богатырей, героев финской «Калевалы»). «Песнь о Гайавате» написана четырехстопным ямбом. Из античной мифологии и средневекового европейского эпоса заимствованы аллегории, ситуации, метафоры, описания быта.

Когда поэма вышла в свет, ее автор оказался под перекрестным огнем критики. Респектабельные бостонские газеты представили «Гайавату» как «легенды диких аборигенов», «не вызывающие симпатии у читателей». Либеральные критики упрекали Лонгфелло в том, что он изобразил в розовом свете «блага цивилизации». Концовка поэмы, действительно, тенденциозна: колонизаторы обрисованы как «братья» индейцев. Умирая, Гайавата завещает своему народу заботиться о пришельцах, которых он поселил в своем вигваме: «чтоб ... им всегда были готовы и приют, и кров, и пища». Зачем понадобилась поэту эта идиллическая концовка? Ведь он сам в поэме «Сватовство Майлза Стендиша» писал о ненависти индейцев к первым колонистам, а через три года после появления «Гайаваты» опубликовал «Месть индейца Дождь-в-лицо», где была такая строфа:

В ловушку эту, через дол  
Три сотни воинов привел  
Вождь белых с желтой гривой,  
И там все триста полегли,  
Мечтавших из чужой земли  
Прийти домой с поживой.  
(Пер. Е. Эткинда)

Очевидно, Лонгфелло был искренне убежден, что, если бы первые поселенцы не начали грабить и убивать индейцев, то две расы могли бы мирно ужиться на американском континенте. При этом намеренно забывалось, что главной целью всех европейцев, устремлявшихся в Новый Свет, был только грабеж. Золото, серебро, меха, табак, хлопок, богатая земля — вот что влекло их в Америку, принадлежавшую индейцам.

Еще одна цель была у Лонгфелло, когда он рисовал картину «братства» пришельцев и индейцев. В середине XIX в. формировалась оригинальная национальная американская литература. Лонгфелло рассматривал «Песнь о Гайавате» как первый шаг к созданию национального эпоса. Фольклор индейцев был для него частью американской самобытной культуры, ее специфически колоритной чертой. Вот почему в поэме пришельцы представлены как преемники и наследники традиций, творцом которых является легендарный Гайавата.

Его образ — глубоко поэтический, сказочно фантастический, романтически приподнятый — свыше ста лет пленяет воображение читателей всего мира. Гайавата, «сын нежной страсти и печали», рождается от дочери луны Веноны и коварного западного ветра Меджекивиса. Он обладает непомерной силой, может сокрушать скалы, «раздроблять в песчинки камни», у него волшебные мокасины, в которых «с каждым шагом Гайавата мог по целой миле делать». Ко всему тому, он обладает чудесным даром: «изучил весь птичий говор», «всех зверей язык узнал он».

Лонгфелло строго соблюдает традиционные для народного эпоса художественные приемы: вокруг Гайаваты все одушевлено и очеловечено — ветры, облака, птицы, звери, растения. Маис представлен юношей с золотистыми кудрями, с которым борется и которого побеждает Гайавата. Удивительно поэтична картина постройки пироги: Гайавата просит коры у молодой березы, ствол и корни — у крепкого кедра, смолу — у ели, у ежа — иглы, которые ярко окрашивает соком трав и ягод и расцветивает ими свое творенье. Поэтически представлены и другие формы труда человека: посев и возделывание растений, рыбная ловля, охота. Гайавата-полу бог несет своему народу знания и радость искусства. Он учит индейцев возделывать хлебные злаки, выделять кожи, строить лодки, собирать дикий рис в лугах,

устраивать праздники, наслаждаться песней и пляской, творить заклатья от воров и недругов, чтить память предков. Он же — творец искусства рисования и письма, первый врачеватель.

Человек — венец природы; по труду, по силе ума и воле к победе он непревзойден. В этом — основная философская мысль поэмы. Она роднит Лонгфелло с Купером, с Эдгаром По, Мелвиллом. Эпическая картина битвы Гайаваты со своим отцом Меджекивисом (традиционная для эпоса батальная картина) имеет глубокий подтекст: лишь человек, хотя он сам частица природы, способен обуздать стихии и заставить их служить себе.

Гайавата ратоборствует не только с силами природы; он побеждает злого волшебника — Духа богатства — и раздает сокровища чародея народу. В поэму вшивается и другой социальный мотив: Гайавата преследует коварного По-Пок-Кивиса, научившего индейцев играть в кости. Злодей превращается в бобра, казарку, орла — он так же многолик, как и пороки человека; победа над ним требует от Гайаваты ума, настойчивости, терпенья. В фантастическую поэму автор вводит уже совсем реальную беду — голод! Голод унес кроткую красавицу Миннегагу — жену Гайаваты.

Поэма многопланова; в этом поэтическом иносказании представлены главные события в жизни человека: рождение и смерть, веселье и труд, любовь, творчество, дружба, битвы с врагами. Дидактизм автора лишен здесь своей прямолинейной назидательности. Создав венок чудесных мифов,

...сказки и легенды  
С их лесным благоуханьем,  
Влажной свежестью долины,  
Голубым дымком вигвамов,

поэт, в конечном счете, учит читателя строить мудрую и прекрасную жизнь, лишенную вражды и войн. В поэме Владыка Жизни Манито высекает из камня Трубку Мира и созывает «все народы к совещанью»:

Закурите Трубку Мира  
И живите впредь как братья!

Этой гуманной мыслью завершается лучшее из творений знаменитого американского поэта. Метафоричность языка индейцев, поэтические гиперболы, патетиче-

ские иносказания, красочность, пышность сравнений — характерные его черты. Классический перевод поэмы на русский язык, принадлежащий И. А. Бунину, сохраняет дух и стиль выдающегося произведения.

Поэзия Лонгфелло расширила границы романтического восприятия мира, ввела в литературный обиход ощутимую реалистическую струю.

## ГЕРМАН МЕЛВИЛЛ

(HERMAN MELVILLE, 1819—1891)

Забытый при жизни и позже в течение полувека не привлекавший к себе внимания, Герман Мелвилл был «возрожден» историками литературы после первой мировой войны. С тех пор слава Мелвилла растет с каждым десятилетием.

В настоящее время существует обширная литература о творчестве Германа Мелвилла. Но суждения американских литературоведов часто искажают смысл его произведений в соответствии со вкусами критика, и творчество писателя предстает в измененном виде. Так, Лоуренс Томпсон в книге «Мелвилл ссорится с богом»<sup>1</sup> изображает писателя богоненавистником, образ Белого Кита в его романе «Моби Дик» определяет как символ бога, а его создателя обвиняет в сатанизме. Критик не оригинален: многие его собратья по перу рассуждают о Мелвилле на тот же средневековый, схоластический лад.

В 60-х годах нашего века Мелвилл стал добычей фрейдистов-психоаналитиков в литературоведении. Типичным образцом критики такого рода является сборник статей о Мелвилле под редакцией Ричарда Чейса. Одна из статей сборника написана современным английским романистом и критиком Д. Лоуренсом. Сначала Лоуренс славословит его, называет «величайшим провидцем, поэтом моря», потом делает человеконенавистником: «голубоглазый викинг» «уходил в море, спасаясь от человечества», «Мелвилл ненавидел мир»<sup>2</sup>, море давало

<sup>1</sup> Thompson Lawrence. *Melville Quarrel with God*. Princeton, 1952.

<sup>2</sup> Lawrence D. H. *Herman Melville's Typee and Omoo*. — In: *Melville, A Collection of Critical Essays*. Ed. by R. Chase, Prentice Hall, 1962, p. 9.

писателю возможность чувствовать себя вне времени, вне общества. Лоуренс-фрейдист делает Мелвилла объектом своих «психоаналитических исследований» и рассуждает о преобладании «материнского комплекса» в мироощущении писателя. Мелвилл для него «мистик и идеалист»<sup>1</sup>.

Альфреду Казину явно изменяет чувство юмора, когда в своей статье этого же сборника он всерьез говорит об одном из героев романа Мелвилла «Моби Дик»:

«Почему Ишмаэл чувствует себя столь одиноко? Имеются собственные мелвилловские причины: его отец разорился и умер, обремененный долгами, когда Мелвилл был еще мальчиком»<sup>2</sup>.

А. Казин верен господствующему в американском литературоведении вульгарному биографизму и грубому формализму: он ставит знак равенства между автором и героем произведения, а затем поступает по фрейдистской рецептуре психоаналитиков: чтобы понять состояние взрослого человека, изучайте его детские эмоции и «подавленные влечения».

Такого же качества и статья Ньютона Арвина: рассматривая во фрейдистской манере содержание романа Мелвилла «Марди», Ньютон Арвин видит следы «усиливающейся физической сексуальности» в тех главах произведения (начиная с 37-й), которые написаны после женитьбы Мелвилла<sup>3</sup>.

Засилие фрейдистского «секса» в американском литературоведении приводит к нелепейшим курьезам. У Мелвилла есть очерк «The Tartarus of Maids», в котором говорится о бедственном положении фабричных работниц. Американские филологи даже в нем усмотрели «специфический сексуальный символизм»<sup>4</sup>.

Искажение творчества и литературной манеры писателя совершается разными путями. Так, Виллард Торп, написавший предисловие к «Моби Дику», изображает Мелвилла как «прирожденного гения», который не проявлял никаких усилий при написании своих книг и не заботился о своем литературном мастерстве. Профессор Колорадского колледжа в Грили, автор документированной биографии Германа Мелвилла Тайрус Хиллуэй, на-

---

<sup>1</sup> Lawrence D. H. Herman Melville's Typee and Omoo, p. 20.

<sup>2</sup> Там же, p. 4.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Eby E. H. — In: «Modern Language Quarterly», 1940, March.



против, представляет писателя в напряженном творческом труде, говорит, что Мелвилл, романтик по ранним влияниям и реалист в своих интеллектуальных исканиях, никогда не мог преодолеть этого противоречия — ни в мирозерцании, ни в своих книгах. Мысль Т. Хиллуэя была бы почти верной, если бы далее «романтизм» и «реализм» не были означены весьма странным образом: первый идет у писателя от сердца, — утверждает Т. Хиллуэй, — второй — от рассудка; борьба совершается якобы между сентиментальным и рационалистическим началом в творчестве Мелвилла<sup>1</sup>.

Ни один американский писатель не подвергается столь субъективистским толкованиям, как Герман Мелвилл. Джеймс Е. Миллер считает произведения Мелвилла столь зашифрованными, что предлагает читателю свой «Путеводитель по Герману Мелвиллу». «Мелвилловские персонажи», — пишет он, — носят маски двух родов: те, кто скрывает под маской низкие цели, и те, кто носит маску неосознанно и принимает ее за собственное лицо»<sup>2</sup>.

Известный американский литературовед Уолтер Блейер лишает Мелвилла оригинальности и делает его зависимым от Готорна, ссылаясь при этом на десятки других критиков, утверждающих то же самое<sup>3</sup>.

В советском литературоведении нет пока ни одной монографии о Германе Мелвилле, хотя имеется ряд статей<sup>4</sup>. Разнобой и неприемлемость суждений о нем со стороны американских критиков делает такую книгу крайне необходимой.

Герман Мелвилл из всех американских романтиков наиболее последовательный, непримиримый и наиболее страстный враг капиталистического общества. В этом отношении его можно сравнить лишь с Генри Торо.

Герман Мелвилл родился 1 августа 1819 г. в Нью-Йорке в семье купца. Мать его Мария Гансевурт была дочерью генерала — участника американской революции XVIII в. Дед Мелвилла по отцовской линии тоже был

<sup>1</sup> Hillway Tytus. Herman Melville. N. Y., 1963.

<sup>2</sup> Miller D. E. A Reader's Guide to Herman Melville. N. Y., 1962, p. 5.

<sup>3</sup> Blair W. Hawthorne. — In: Eighth American Authors. N. Y., 1963.

<sup>4</sup> См. библиографию.

прославленным бойцом войны за независимость, участником бостонских событий. Вместо сказок мальчик слышал рассказы о знаменитом «бостонском чаепитии»; на камине семейного дома стояла бутылка с чаем — символ революционного прошлого деда. Детство Германа счастливо протекало в большой дружной семье, где было 8 детей, в атмосфере разговоров на политические и литературные темы. Герман рано начал читать, им руководил старший брат Гансевурт, который хорошо знал историю, латинскую поэзию, романские древности, владел французским языком.

Герман учился в нью-йоркской школе, потом в так называемой «Академии» в г. Олбени. Внезапная смерть отца, умершего от потрясения при вести о полном разорении, которое его постигло, перевернула жизнь Мелвилла. Мальчику в то время не было и 13 лет, нищета семьи его ужасала, он изо всех сил стремился помочь матери: поступил клерком в олбенский банк, чтобы дать возможность сестрам продолжать учиться в школе, помогал брату Гансевурту, открывшему меховую лавку, работал летом на ферме своего дяди Томаса в Питсфилде. И все время сам учился, не порывая со школой, которую окончил в Олбени в 1835 г.

Когда непрактичный Гансевурт, подобно отцу, разорился, Герман отправляется из Олбени в Лэнсинбург и целую зиму 1838 г. изучает там топографию, чтобы потом получить работу на Эри-канале. Впервые в 1839 г. он начинает печататься в лэнсинбургских газетах. Не найдя работы топографа, Мелвилл нанимается матросом в экипаж пакетбота, курсирующего между Нью-Йорком и Ливерпулем, а зимой 1839 г. учителем в Гринбуше. Когда школу закрывают, Герман отправляется в 1840 г. на Запад к дяде Томасу, совершает путешествие по реке Миссисипи, которое позже юмористически опишет в «Располагающем человеке».

В 1841 г., подстегиваемый острой нуждой, Мелвилл становится матросом на китобойном судне «Акушнет», направляющемся на промысел в южные моря.

Начинается полоса странствований и почти фантастических приключений, выпавших на долю юноши Мелвилла. Голод и жестокое обращение капитана с матросами заставляет Германа в июле 1842 г. бежать с корабля. Вместе с другим молодым матросом Грином, которого он потом описал в своих книгах под именем Тоби, Герман

высаживается в Нуку Хива на Маркизских островах, попадает в плен к дикарям-каннибалам в долине Тайпи, бежит от них, присоединившись к команде корабля «Люси Энн» — австралийского китолова. Обвиненный в мятеже, вместе со всей командой корабля Мелвилл оказывается заключенным в тюрьму на островах Таити. В течение нескольких месяцев 1843 г. он бродяжничает по островам архипелага, совершает небольшое путешествие на корабле «Чарлз энд Генри», проводит лето 1843 г. в Мауи и Гонолулу; в августе этого же года он добровольно становится матросом американского военного корабля в Гонолулу и возвращается на родину.

Впечатления от пережитого были столь сильны и необычайны, что Мелвилл всю осень и зиму 1844 г. работает над книгой, описывая свое пребывание в плену у каннибалов.

Первое произведение Мелвилла «Тайпи» («Турее: A Real Romance of the South Sea», 1846) появилось одновременно в США и в Англии. В этот год Мелвилл пережил большое горе: умер любимый брат Гансевурт; это он, будучи секретарем американского консульства в Лондоне, помогал изданию первого романа Германа.

В «Тайпи» писатель сохранил все реальные детали своих приключений на Маркизских островах — бегство с судна, плен у дикарей, побег и то, как болела нога, и как расстался с другом. Судьбы и характеры моряков — причудливые и порой страшные — их ратоборство со стихией, их скудная и безрадостная жизнь с большой выразительностью запечатлены были в этой ранней книге Мелвилла. В центре же внимания он поставил природу и жизнь обитателей легендарных, таинственно-страшных Маркизских островов.

«Тайпи» имела большой успех. Вашингтон Ирвинг увидел ее в гранках в Лондоне и оценил «мастерское выполнение» замысла. Нью-йоркские рецензенты расхваливали «одно из наиболее приятных, прекрасно написанных произведений, вышедших из-под американского пера»<sup>1</sup>. В мартовской книжке нью-йоркского журнала «Дух времени» («The Spirit of the Times»), который четверть века редактировал и издавал Вильям Т. Портер, появились фрагменты из «Тайпи»; роман был прокомментирован

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Hetherington H. Melville's Reviewers British and American. 1846—1891. Chapel Hill, 1961, p. 33.

ван, его стиль назван «чарующим». Писатель был окрылен успехом.

«До двадцати пяти лет я совсем не развивался,— писал он позже другу своему Готорну.— Лишь с 25-летнего возраста я начинаю жить»<sup>1</sup>.

Через год после «Тайпи» появляется ее продолжение — «Ому» («Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas», 1847). «Чудесная книга», — писали газеты и называли автора «Дефо Америки». Оба произведения быстро приобретали широкую популярность, имя автора стало известно в США и в Европе.

Мелвилл поселяется в Нью-Йорке, женится на дочери главного судьи в Бостоне Елизабет Шоу, заводит литературные знакомства, определяет свое будущее как будущее профессионального литератора.

Однако третья книга «Марди» («Mardi, and a Voyage Thither», 1849), представлявшая собой философско-аллегорическое произведение, успеха не имела. О новом романе толковали вкривь и вкось; его явно не понимали. В «American Review» писали, что «мистер Мелвилл, к сожалению, потерпел поражение»<sup>2</sup>; другие журналы открыто поругивали автора «Марди» за метафизичность и отвлеченность и подавали примитивные и вульгарные советы. Были и сдержанные похвалы («эпиграмматичность мысли», «прихотливость фантазии»). Лишь журнал «Дух времени» и его редактор Вильям Портер сердечно приветствовали новый роман Мелвилла<sup>3</sup>.

В том же году он публикует новую книгу: «Редберн» («Redburn, His First Voyage», 1849), в сюжет которой была вплетена история самого раннего морского путешествия Мелвилла-юнга из Нью-Йорка в Ливерпуль на пакетботе «Сент-Лоуренс» в июне 1839 г. Герой

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Hillway T. Herman Melville, p. 19.

<sup>2</sup> См. кн.: Hetherington H. W. Melville's Reviewers British and American, p. 124.

<sup>3</sup> В заметке, появившейся в журнале в апреле 1849 г., о «Марди» было сказано так: «Это произведение одареннейшего человека вызывает глубокий интерес, говорит о том, как вырос талант автора по сравнению с первыми его романами. В стиле Мелвилла отмечалась «оригинальность мысли», «зрелая сила» писателя. «Автор — один из избранных умов наших дней. Долгих лет жизни и труда ему среди нас» (Flanagan J. T. «The Spirit of the Times» Reviews Melville.—«Journal of English and German Philology», 1965, № 1, January, p. 60).

повести — юный идеалист с пуританскими склонностями Веллингбороу Редберн — стойко противостоит порокам и тирании. Описание трущоб Ливерпуля являет собой лучшие страницы произведения. Вместе с тем автор славит здесь малые, но праздничные для сердца человека радости: герой романа находит в Лондоне гостиницу, где когда-то останавливался его отец, любителю великолепием столицы, по улицам которой ступала нога отца, и это вознаграждает его за тяжкое путешествие, перенесенные обиды и унижения.

Подготовив в этом же, 1849 году, третью книгу, Мелвилл предпринимает осенью путешествие в Европу, чтобы организовать издание нового романа. Пребывание в Англии, встречи и споры с писателями и философами укрепляют тяготение Мелвилла к философии Гегеля, Канта, позже Шопенгауэра. Возвратившись из Англии, он поселяется в Питсфилде. Здесь он приобретает ферму и называет ее «Аггоуhead» (Стрела). Место это привлекает его не только красотой ландшафта, но и интересным соседством: рядом, в Леноксе, в «маленьком красном домике» жил Готорн, соседями были знаменитая актриса Фанни Кэмбл, писатель Оливер Венделл Холмс; из Нью-Йорка могли приезжать друзья и литераторы.

В 1850 г. вышла в свет «Белая куртка» («White Jacket; or The World in a Man-of-War»), так же как и «Редберн», хорошо принятая читателем и критикой. Неизменный друг Мелвилла журнал «Дух времени» с гордостью за писателя представлял книгу так: «Это не французский луковый суп с картофелем, а питательное существование на военном корабле «Соединенные Штаты», шедшем из Гонолулу в Бостон, куда он завербовался матросом в 1843 г. К реальным картинам путешествия Мелвилл добавляет сцены и эпизоды, подсказанные воображением и отчасти заимствованные из романа Смоллета «Родерик Рэндом», из книги Натаниела Эмиса «Морские эскизы». В «Белой куртке» были хорошо выписаны типы морских офицеров: храбрый и начитанный капитан Джек Чейз, произведшей на Мелвилла большое впечатление, как редкое исключение среди жестоких тиранов, которых он встречал на китобойных судах; капитан Кларет, способный офицер, утопивший свои дарования в вине; даровитый, чудаковатый, слабый характером мастер Блэнд, изобретатель разнообразных одежд, перешитых из бес-

численного хлама изношенных вещей. По своей композиции «Белая куртка» — серия сцен и эпизодов, характерных для жизни военного корабля середины XIX в., где все подчиняется военному уставу. Автономным «учреждением» здесь является лишь церковь, да и то ее «независимость» чисто внешняя: церковь — говорит с гневом Мелвилл — благословляет на войну ради грабежа и убийства. Мелвилл изображает военную систему как машину, которая перемалывает душу человека, возрождает «худшие времена феодального варварства». Автор робко и как бы ошупью пробирается к самому главному: вышестоящие унижают человеческое достоинство нижестоящих; офицеры угнетают и беззаконно издеваются над простыми матросами. Четко лишь проступает основная эмоция автора — ненависть и отвращение к дикой военной муштре и изуверству, царящим в американском военном флоте.

На ферме «Эрроухед» близ Питсфилда Мелвиллом был начат новый роман, работа над которым длилась около двух лет, дольше, чем над другими произведениями. Готорну нравился замысел, и Мелвилл рад был слышать от друга предсказание, что роман будет иметь успех. В 1851 г. новый роман был закончен.

«Моби Дик» («*Moby Dick; or the White Whale*») вышел в США в издании Харпера в ноябре 1851 г.; месяцем раньше он был издан в Лондоне. Одни газеты завопили о «катастрофе мистера Мелвилла», другие восхищались «дикой фантазией» автора, третьи корили его за смесь фактографичности и безудержного вымысла. Но постепенно сходились на том, что роман становится «так же популярен, как и другие книги этого автора». Умные критики указывали на отсутствие манерности и подражательности, на динамичность действия («Моби Дик» полон одушевления и энергии), на умение дать «потрясающую картину морских приключений». Были слабые попытки сравнивать роман с произведениями Вальтера Скотта и Фенимора Купера. Но гораздо чаще говорилось о свежести, новизне и высоком драматизме «Моби Дика». Философский смысл романа в то время не был обнаружен, да и мало интересовал журналистов в их поверхностных рецензиях. «Моби Дик» будет оценен с этой стороны лишь после смерти Мелвилла, но и тогда — с предвзятых позиций. Лишь в «Духе времени» говорилось о том, что автор «Моби Дика» соединил в себе черты «философа, жи-

вописца и поэта»; заметка о романе в этом журнале носила весьма необычный характер<sup>1</sup>.

Нужда неустанно подгоняла Мелвилла. Он вынужден был писать рассказы для «*Harper's Magazine*». Рассказы были порою мелодраматичны (на потребу читателей), но чаще всего философичны: журнал был солидным. Мелвиллу и здесь не везло: в декабре 1858 г. в издательстве журнала сгорели его рукописи. Он писал рассказы и скетчи для других журналов, например для «Путманского ежесечасника».

В 1852 г. вышел в свет его роман «Пьер» («*Pierre; or The Ambiguities*»), или, как его сам автор назвал, «Правдивый глупец». «Пьер» — роман об убийстве и самоубийстве, о пылких и необузданных страстях. С одной стороны, это произведение — дань непрехотливым вкусам публики, требующей развлекательности и интригующего сюжета (Мелвилл обязан был думать о требованиях книжного рынка, о сбыте романа), с другой — это дерзкий, отчаянный вызов буржуазному обществу — свидетельство такого же, как в «Моби Дике», если не большего, романтического бунтарства Мелвилла.

Пьер Глендиннинг — богатый, красивый, одаренный юноша — влюбляется в прекрасную Люси Тартан, на которой намерен жениться. Внезапно обнаруживается, что молодая женщина в соседней деревне — его сестра: дочь его умершего отца и любовницы-француженки. Пьер растерян, раздавлен открытием: как мог его любимый, чтимый отец, образец благородства для сына обмануть мать, бросить свою дочь в нищету и позоре? Перед Пьером встает моральная дилемма: если он открыто признает Изабель своей старшей сестрой, он тем самым опорочит в глазах окружающих память отца и разобьет сердце матери; если не признает — станет соучастником преступления отца. Любя Люси Тартан, юноша решается отказаться от нее и жениться на Изабель, тем самым восстановив спра-

---

<sup>1</sup> «Моби Дик», — говорилось в ней, — действительно целый кит... Не музейный экспонат, а реальный, живой кит, теплокровное существо, которое рыщет по морям от полюса к полюсу. Его чудовищная масса, ужасающая всеокрушающая сила, его привычки, его пища — все перед нашими глазами. Более того; даже его свирепый нрав представлен. Мы видим кита как любовника, мужа, главу семьи. Короче говоря, мы гости у его домашнего очага; мы мысленно протянули наши ноги в его гостиной и стали членами его интересного социального круга...» (цит. по статье J. T. Flanagan в журнале IEGP, 1965, № 1, January, p. 61).

ведливость и не очернив памяти отца. Решение Пьера встречает сопротивление матери, она отрекается от сына. Пьер с Изабель убегают в город, ищут помощи у кузена и друга Глена Стэнли. Но тот, зная, что теперь он сам может оказаться наследником богатств Глендиннигов, отказывает Пьеру. Пьер должен искать заработка, чтобы содержать себя и Изабель; он начинает писать роман, надеясь его издать. Но его настигает новая беда: он питает к своей сестре чувственное вожделение, потрясен этим открытием — неужели в основе его благородного поступка лежало неосознанное плотское желание? Тем временем Глен Стэнли, желая устранить Пьера от фамильных богатств, публично оскорбляет и позорит его. Издатель, который был намерен опубликовать роман Пьера, теперь отказывается от рукописи. Все планы и надежды Пьера рухнули. Он убивает своего вероломного кузена и брошен в тюрьму. Люси умирает от горя. Пьер и Изабель вместе принимают яд.

Эта потрясающая мелодрама, к которой сам автор относился иронически, была написана «на публику». И тем не менее чувствуется, что автор еще не остыл от страстей «Моби Дика», что он готов крушить и ломать в щепы так называемые «незыблемые каноны» буржуазной морали, «общепринятых» приличий, застывших представлений о «долге». Роман по духу — антимеркантистский, антибуржуазный. Пьер — бунтарь и одновременно в какой-то мере пародийный образ, карикатура на «нравственное», «правильное» существо: выполнив свой «долг», он на самом деле действует как разрушающая сила: убивает Стэнли, себя, Люси, Изабель, губит доброе имя семьи, разбивает жизнь матери. В романе прорывается явственно ощущаемое отчаяние автора. Борьба, которую он ведет целое десятилетие с публикой и критиками, раздражает его, лишает уверенности, рождает чувство горечи. Но, сжав сердце в кулаке, он должен писать и сохранять спокойствие при новой встрече с читателем.

Для «Путманского ежемесячного журнала» Мелвилл пишет новый роман, и после серийной публикации выпускает его отдельным изданием. Это «Израиль Поттер, или Пятьдесят лет изгнания» («Israel Potter: His Fifty Years of Exile», 1855) — самый печальный и горчайший из всех романов Мелвилла. Мелвилл считал «Израиля Поттера» приключенческим романом и поэтому, как он сам говорит в предисловии, намеренно лишил его философских раз-



мышлений, которые могли бы отяжелить повествование и утомить читателя. Писатель вынужден подделываться под низкопробные вкусы и пытаться сделать развлекательным трагическое повествование о неизвестном войне, борющемся за независимость своей родины.

Опубликовав в том же году сборник «Рассказов на досуге» («The Piazza Tales», 1855) и сделав изрядный денежный заем, Мелвилл отправляется осенью в Европу для поправки здоровья, заезжает в Ливерпуль к Готорну, находящемуся на дипломатической работе, едет на Восток — в Константинополь, Александрию, к египетским пирамидам, в Яффу, Иерусалим; зимой 1857 г. он возвращается в Рим; предпринимает турне по Северной Италии, Швейцарии, Германии и Голландии; снова возвращается в Ливерпуль и, побывав в шекспировских местах, возвращается домой.

В 1857 г. был опубликован последний при жизни писателя роман «Располагающий человек» («The Confidence-Man»), в юморе которого так же сильны ноты горечи, как и в «Израиле Поттере». Собственно, в этом романе нет «fun» (комического), это скорее ироническое произведение, хотя корнями оно уходит в американский народный юмор. В нем изображается путешествие на пароходе вниз по реке Миссисипи. Герой романа — янки в сотнях масок, который мистифицирует, обманывает и обирает легковёрных пассажиров, проповедуя в то же время «философию милосердия и правдивости». Буржуазная критика рассуждает о том, что «Располагающий человек» направлен «против искажений человеческой натуры», а на самом деле он обращен против сугубо американского порока — смеси ханжества с мошенничеством. Именно поэтому на произведении лежит чисто американский фольклорный колорит, оно как бы расшито специфически американскими «узорами». Такие персонажи, как герой Мелвилла, характерны для типов «речных людей» в фольклорных юморесках, их введет в свой юмористический обиход Марк Твен (образы двух мошенников — «короля» и «герцога» в «Приключениях Гекльберри Финна» или аналогичные персонажи в «Жизни на Миссисипи»). Произведение трудно назвать романом; оно состоит из полусотни диалогов, бесчисленного множества «проходных» персонажей, уймы вставных «историй», рассказанных «к случаю» шуток, побасенок. В центре стоит «доверительный человек», который меняет десятки обличей: немой,

собирающий милостыню, нищий негр-калека, священник, агент «соломенной» вдовы, президент угольной компании, доктор, лечащий травами, и т. д. В каждом облике он с помощью намеков, советов морочит головы доверчивым слушателям: в качестве «человека в трауре» намекает бизнесмену на быстрое обогащение в угольной компании, в качестве доктора сообщает, что представитель угольной компании здесь же, на борту корабля, и т. д. И всюду собирает мзду с простаков. Его проделки сразу же превращаются в «истории», передаются из уст в уста, люди охотно повторяют его собственные сказки, прибавляют к ним свои домыслы. Получается венок небылиц, сказов, легенд.

Создав национальный, почти реалистический тип американского авантюриста, Мелвилл придает во второй части книги новые черты своему герою: тот появляется в костюмах людей разных стран, каждый раз разыгрывая новую роль, меняя лица-маски, приобретая некие демонические черты. Автор оставляет незаконченной историю его метаморфоз: пройдоха-космополит ушел в мир для новых мошенничеств, его мистификации и впредь будут преследовать доверчивое человечество.

Книга по-мелвилловски философична. Реальные типы пройдох и мошенников на реке Миссисипи заставляют Мелвилла задумываться над сущностью человека. Кто он, когда и где бывает настоящим? Или склонность к мистификациям и «игре» органическая часть его натуры? Может быть, человек является Протеем по природе своей? Автор не отвечает на эти вопросы, он оставляет пищу для умов читателей. И для досужих буржуазных критиков: например, современных нам, изошряющихся в модернистских толкованиях «модного» теперь Мелвилла.

Совершив путешествие по Европе, Мелвилл завяз в долгах. Он решил заработать нужные деньги, подрядившись в качестве разъездного лектора выступать с темами: «Путешествия», «Южные моря», «Скульптура Рима». И хотя агентство широко рекламировало лекции «человека, который жил среди людоедов», Мелвилл заработал в первый сезон всего 424 доллара, во второй — 518 и совсем подорвал свое здоровье. Его младший брат предложил ему морскую прогулку на клиппере «Метеор», которым он сам управлял, и путешествие восстановило душевное равновесие Мелвилла. Клиппер был оставлен в

Сан-Франциско, а братья через Панаму возвратились домой.

Денежные дела все больше запутывались. Мелвилл предпринимает вторую попытку получить консульскую должность (первая и неудачная была сделана в 1853 г.) и отправляется в 1861 г. в Вашингтон на прием к недавно избранному президенту Линкольну. Просьба Мелвилла не была удовлетворена. Он возвращается в Питсфилд, продает свою ферму «*Arrowhead*» и поселяется в Нью-Йорке. Пишет стихотворения в «Журнал Харпера», ищет любой работы. Наконец находит ее — определяется таможенным инспектором в нью-йоркскую гавань. Это была первая работа 47-летнего писателя, дающая постоянный доход. На этой должности, начиная с 1866 г., он пробыл двадцать лет.

Это были печальные годы. Его семейная жизнь никогда не была счастливой, а в старости беды как будто подстерегали его: 18-летний сын Малколм был убит случайным выстрелом из собственного ружья, второй сын — 25-летний Станвикс скончался в госпитале Сан-Франциско, умер от туберкулеза брат Аллан, скончались любимая сестра Августа и дядя Петер Гансевурт, издавший за свой счет двухтомную поэму Мелвилла «*Кларэль*» — о путешествии на Восток Европы («*Clarel: a Poem and Pilgrimage in the Holy Land*», 1876). Мелвилл почти перестал писать прозаические произведения и занимался главным образом философией, все более погружаясь в учение Шопенгауэра, и поэзией, в которой он никогда не имел успеха и которая в его творчестве стоит на втором месте по сравнению с художественной прозой.

Среди его стихов привлекают внимание более ранние, появившиеся в период Гражданской войны как результат поездки Мелвилла на театр военных действий, где сражался его родственник полковник Генри Гансевурт. Мелвилл — страстный противник рабовладения — жаждал встретиться с героем Гражданской войны генералом Грантом, с солдатами и офицерами. Он побывал на полях битв, видел подготовку к боям, беседовал с солдатами, изучал условия их полевой жизни. И хотя возвратился домой совсем больным, был окрылен, и свои впечатления сделал содержанием патристических стихов, появившихся в издательстве Харпера в 1866 г. («*Battle-pieces and Aspects of the War*»).

Однако Мелвилл-поэт никогда признан не был. Его

стихи не находили издателей и печатались лишь частным образом: таковы сборники «Джон Мэр и другие моряки» («John Mair and Other Sailors», 1888) и «Тимолеон» («Timoleon», 1891) — лирические стихи с античным колоритом.

Свой последний роман «Билли Бедд» («Billy Budd») Мелвилл даже не пытался издать. Работал он над ним с 1888 по 1891 г., но закончить не успел, и рукопись увидела свет лишь спустя почти четверть века. В 1924 г. Раймонд Уивер, который года за три до того напечатал первую полную биографию Мелвилла, издал его роман.

Умер Герман Мелвилл 28 сентября 1891 г. Газеты его родного города с запозданием отметили кончину человека, «который жил в юности у каннибалов и написал об этом две книги».

Пять романов Германа Мелвилла, напечатанных при жизни («Тайпи», «Ому», «Марди», «Моби Дик», «Израиль Поттер»), и последний, опубликованный посмертно, — «Билли Бедд» являют собой все наиболее характерное, что есть в его творчестве — по содержанию и форме.

«Тайпи» (1846) и «Ому» (1847), связанные единой линией приключений героя, — экзотичны и оригинальны по сюжету. Это произведения с широким и добродушным юмором. И хотя Виллард Торп в предисловии к «Избранному» Мелвилла упрекает его в книжных заимствованиях (создавая «Тайпи», пишет Торп, Мелвилл «держал перед собой открытой» книгу К. С. Стюарта «Поездка по Южному морю»<sup>1</sup>), следует отвести подобные упреки. Молодой писатель обращался к справочному материалу, проверял исторические факты, но создал свое произведение. У каждого писателя его жизненный опыт насыщает содержание книг. У Мелвилла же он не только определяет содержание произведения в широком смысле этого слова, но и становится сюжетом книги. Есть принципиальная разница в восприятии одних и тех же впечатлений у Стюарта и Мелвилла (это заметил даже Торп). У первого — трезвая трактовка «здравомыслящего» наблюдателя всего, что он видит на своем пути. В книге же Мелвилла «Тайпи» впечатления приобретают сугубо личную окраску. Более того, драматизируются, получают композицию

<sup>1</sup> См.: Melville Herman. Representative Selections. N. Y., 1938.

художественного произведения, в котором есть завязка, перипетии, конфликт и эпилог-развязка.

«Тайпи» начинается как хроника жизни матроса китобойного судна, в которой нет ничего романтического. С первого же абзаца идет нарочитое «приземление»: автор ведет речь о лишениях на судне-скитальце:

«Шесть месяцев в море! Уже прошли многие недели, как наши запасы провизии истощились. Не осталось ни одной картофелины, ни единого плода ямса, и те славные гроздья бананов, которые некогда украшали нашу корму и шканцы, — увы! — уж исчезли. Да, у нас ничего не осталось, кроме солонины и морских сухарей»<sup>1</sup>.

Мелвилл-художник точен в датах, фактах истории, тщателен в деталях. Он не только дает краткую историю Маркизских островов, куда попадает судно-китобой, но подробно описывает захват острова Нукухива — самого значительного из всего архипелага Таити, состоящего из 14 островов, — французскими военными кораблями. Тема эта — колонизация Таити — будет подробно разработана в следующей книге — «Ому».

Сейчас же автора интересует иное — а что же такое Тайпи? Само это слово — сообщает он — означает на маркизском наречии «любитель человеческого мяса». Тайпи — воинственное племя каннибалов, действительно, съедает своих пленников, захваченных в бою. Тайпи вселяют ужас всем остальным племенам архипелага.

Такова романтико-экзотическая тема, тщательно «обыгранная» автором в книге.

Едва корабль приближается к Нукухива, как матросы начинают уstraшать новичков:

«Там, там живут тайпи! О, какое блюдо приготовили бы из нас эти кровожадные людоеды, если бы нам пришло в голову пристать здесь к берегу! Но они говорят, что не любят матросского мяса, оно слишком соленое»<sup>2</sup>.

Натуралистический элемент, проступающий в последней фразе, характерен для Мелвилла.

Несмотря на угрозу, двое матросов — один из них автор — тайно покидают корабль и скрываются на острове, населенном страшными тайпи.

Драматизм нарастает. Мелвилл прекрасно передает гнетущую атмосферу побега: бесприютные, голодные,

---

<sup>1</sup> Мелвилл Герман. Тайпи. М., 1956, с. 5.

<sup>2</sup> Там же, с. 15.

больные и по-юному непрактичные беглецы проводят ужасную ночь под проливным холодным дождем в страшном, незнакомом месте, где они боятся во тьме сделать даже несколько шагов. Но вот занимается утро и взорам беглецов открывается изумительнейшая по красоте долина — сущий земной рай!

Мелвилл-романтик бесподобно играет контрастами — словесными, композиционными. Беглецы попадают именно к тем, кого так страшились — к туземцам племени тайпи. Но, к их удивлению, тайпи очень гостеприимны, заботливы, внимательны, хотя следят за каждым их шагом и движением. Но чем щедрее и сердечнее к своим гостям тайпи, тем сильнее у тех страх: откармливают на убой! Интересно, что пленники так и не получили прямых доказательств того, что тайпи — каннибалы. Но автор не снял это тяжкое обвинение с племени. Наоборот, многократно «обыграл» эту тему: каннибализм необходим ему для поддержания атмосферы романтического ужаса вокруг своих героев.

Несмотря на обыденный тон повествования, Мелвилл далек от реалистического и объективного изображения жизни туземцев. Далек и от хронологически-последовательного описания событий. У него свой, субъективно-романтический отбор впечатлений. Он стремится запечатлеть поразительное, необычайное и подчас курьезное в своей исключительности: экзотические детали быта, форм труда, комические черты сознания дикарей и вместе с тем — пленительную поэзию их обрядов, искусства, обычаев. Туземцы впервые видят лошадь и всадника на ней — и приходят в неподдельный восторг; видят кузницу и работу в ней — и испытывают благоговейное восхищение. В изумление их приводит употребление бритвы и процесс шитья с помощью иголки.

Но и пришельцев поражает многое: например, «голосовой телеграф» — молниеносная передача новостей из конца в конец по всему острову; сети для рыбной ловли из древесной коры и то, как едят пойманную рыбу — сырую, с чешуей, костями, жабрами и внутренностями, и как из волокна молодого дерева, особым образом вымоченного и превращенного в вязкую массу, тянут нитку, выковыывая ее... молотком: это производство таппы, из которой ткут материю для одежды. И то, как готовят пищу: тушу забитой свиньи завертывают в длинные листья пальмы, ловко скрепляют их маленькими булавоч-

ками из бамбука и кладут на раскаленные камни, покрытые листьями, старательно все засыпая землей.

Мелвилл описывает все, что может интересовать европейца в быте и нравах туземцев: их экзотическую одежду, внешний облик, красоту и обаяние туземных девушек, татуировку лица и тела у мужчин, туземных лекарей и их приемы, туземные жилища и их внутреннее убранство, пиры и пищу, празднества, танцы и обряды, туземных богов. Языческие каменные боги производят на рассказчика огромное впечатление своей пластичностью, живостью и выразительностью ликов—эти страшные чудища построенные из огромных глыб черного полированного камня высотой в двенадцать-пятнадцать футов!

Мелвилл-рассказчик — юный, насмешливый и лукавый — вносит ощутимую струю комического в свое повествование. Смех у него — открытый, заразительный и необидный. Вот старик Мархейо готовится к праздничному параду — укладывает круглыми пучками длинные седые космы волос, росшие на макушке. «На шее, — добавляет автор, — в виде главного украшения висели, связанные вместе, мои старые башмаки»<sup>1</sup>. Вот туземец Кори-Кори бешено колотит палкою деревянного божка: тот ушиб его, свалившись ему на спину. Вдовы-старухи странной пляской выражают свое горе по умершим мужьям: подпрыгивают на одном месте.

«Тайпи» не было бы чарующим, завораживающим произведением, если бы автор не передал в нем жар своего молодого сердца, острое видение прекрасного, пленительную естественность жизни островитян.

Райская жизнь среди каннибалов — этот парадокс лишь подчеркивает совершенно сознательное и дерзкое со стороны автора противопоставление жизни туземцев тлетворной буржуазной цивилизации. Девушки тайпи — «воплощение женственной грации и красоты», их глаза «излучают сияние, как звезды», их танцы при лунном свете, когда на танцовщицах нет ничего, кроме цветов и короткой юбки, феерически прекрасны. Мужчины — красивые, благородны, добры, приветливы, сердечны. Таков, например, вождь племени Мехеви. Даже само «пленение» пришельцев — это результат привязанности туземцев к людям, которые были для них диковиной и доставляли удовольствие своей несхожестью с ними.

Но главное заключается в том, что Мелвилл противо-

<sup>1</sup> Мелвилл Герман. Тайпи, с. 73.

поставляет отсутствие государственного гнета у туземцев общественным порядкам цивилизованного мира. Вот как с иронией об этом повествует рассказчик:

«За то время, что я прожил в долине Тайпи, никто никогда не подвергался суду за какое-нибудь нарушение общественного порядка. По-видимому, там не было ни судов, ни законов, ни вообще юстиции. Там не было муниципальной полиции для устрашения бродяг и преступников. Словом, для осуществления светлой цели законодательства всех цивилизованных стран — то есть для поддержания и защиты богатства — племя тайпи ничего не предпринимало. И тем не менее жизнь текла гладко и спокойно, как нигде. Беспокойные мысли о воровстве и убийстве никогда не волновали островитян. Каждый отдыхал под собственной пальмовой кровлей или сидел под собственным хлебным деревом, и никто не угнетал, не преследовал его. В долине не знали замков или чего-либо взамен их: и все же там не было общности имущества»<sup>1</sup>.

Мелвилл поражает миролюбие тайпи: на островах «все делалось в согласии и дружбе»<sup>2</sup>. Дома туземцы строят сообща — за один день. Женщины и девушки тайпи освобождены от тяжелой и грубой работы. «Если уважение к женщине, как утверждают философы, является показателем степени духовной культуры народа, то я могу уверенно объявить тайпи наиболее совершенным племенем в мире»<sup>3</sup>, — заявляет Мелвилл. И добавляет: «Женщинам долины предоставлялась полная свобода».

И как же неприглядно выглядит по сравнению с этими почти идеальными существами единственный европеец, который встретился матросу Тоби. Это Джимми, служивший переводчиком у французов. Он не только «старый сплетник», распространявший среди матросов заезжих судов дикие небылицы об островах и островитянах, он еще и мошенник — даже по отношению к своему собрату. Это он обманул Тоби и разлучил его с другом ради того, чтобы выудить несколько монет.

Что такое человек «в его естественном состоянии?» — задает вопрос автор. И дает исчерпывающий ответ. Это счастливое существо с завидной для цивилизованных людей судьбой: ему неведомы угнетение и тиранические законы, он свободен от пороков, он знает истинное равен-

<sup>1</sup> Мелвилл Герман. Тайпи, с. 82.

<sup>2</sup> Там же, с. 83.

<sup>3</sup> Там же.



ство в труде, при распределении добычи на охоте и рыбной ловле.

Романтическая экзотика первого произведения молодого Мелвилла представала перед читателем как смелый вызов буржуазному правопорядку его родины.

«О му» — более зрелая книга автора. В основу ее также положены факты личной биографии Мелвилла — его жизнь на Таити и других островах архипелага.

Концовка «Тайпи» предопределяет развитие событий в «Ому». Восхищаясь туземным «раем», рассказчик, однако, чувствует себя чужим в этом Эдеме, страшится мысли о том, что навсегда может остаться в мире дикарей; его потрясает отступничество одного матроса, который сделал себе татуировку на лице и тем отрезал путь к возвращению в цивилизованный мир.

Резкие, контрастные противопоставления всегда хорошо удаются Мелвиллу. Убежав от племени тайпи, рассказчик «Ому» попадает из «рая» в привычный ад — на маленькое грязное торговое судно, где капитан ничтожен и мстителен, старпом вечно пьян, а матросы представляют собой «буйную толпу изнуренных людей». Рассказчик с тоской вспоминает «восхитительный покой долины» Тайпи и ее обитателей, которые относились к нему «с исключительной добротой».

Мелвилл мастерски описывает быт и нравы на американском корабле середины XIX в. Беззакония, царящие на судах и в гаванях, ужасающие условия жизни матросов нередко являлись причиной бунтов в их среде. Мелвилл описывает жестокое обращение капитанов судов с населением, расстрелы туземцев, которые проводились «просто для забавы». И добавляет, что у него «зачесались руки пустить пулю в того, кто ранил туземца»<sup>1</sup>.

С большим мастерством дана зарисовка отдельных лиц. Любимцем матросов был корабельный доктор — «Долговязый Дух» — неистощимый выдумщик, готовый на любую «проделку», заправский лентяй и задира. «Долговязый Дух» — несомненная творческая удача Мелвилла, нарисовавшего яркий тип авантюриста, человека решительного и упрямого.

Доктор — образованный и начитанный человек, много бродил по свету, мог рассказать сотни занимательных историй, умел петь восхитительные старинные песни.

---

<sup>1</sup> Мелвилл Герман. Ому. М., 1960, с. 28.

Но главное — ни в грош не ставил цивилизацию. Он-то и становится спутником рассказчика в его бродяжничестве по островам. Образ «Долговязого Духа» отлично «вписывается» в бунтарский роман Мелвилла.

Среди оригинальных типов произведения запоминается гарпунер Бемпо — уроженец полинезийских островов. Это страстная, неистовая натура. С большим интересом читаются страницы о том, как Бемпо, преследуя кита, с гарпуном в руках прыгает на его спину, ведет с ним ратоборство («впереди не было видно ничего, кроме красного от крови водоворота») и побеждает. Рукопашная схватка Бемпо с китом — зерно сюжета будущего романа «Моби Дик».

Самым обаятельным в книге является образ рассказчика. В нем создан тип человека отважного, справедливого, с высоко развитым эстетическим вкусом. В самых сложных жизненных ситуациях он сохраняет стойкость духа и способность воспринимать красоту окружающей природы. Уже одно это его качество придает книге особую прелесть: в ней все время ощущается чистота и теплота человеческой души. Одной из привлекательных черт рассказчика является его неизменный юмор. Если бы не юмор — то добродушный, то язвительный, книга с таким содержанием, как «Ому», выглядела бы довольно мрачной.

«Ому» — не только повесть о тяжелой доле матроса. Главная тема в книге — «картина современного положения обращенных в христианство полинезийцев». И хотя в предисловии автор скромно определяет свою задачу: «ни в коей мере не стремиться к философским обобщениям», а лишь «правдиво описать то, что видел», — обобщения он делает — социальные и политические.

Представившись читателю как «матрос-бродяга»<sup>1</sup>, проведший около трех месяцев в различных районах островов Таити и Эймео, Мелвилл-рассказчик создает хронику своего пребывания на архипелаге. Именно с островом Таити были связаны представления европейцев и американцев о безмятежной и счастливой жизни дикарей. В книге Мелвилла «райская безмятежность» ощути-ма только в пейзаже. Вот как он заканчивает свое описание вида Таити с моря:

---

<sup>1</sup> С этим связано название произведения: «ому» на языке жителей Маркизских островов означает «скиталец», «бродяга».

«Все дышало таким очарованием, что остров казался сказочным миром, свежим, цветущим, словно вчера вышедшим из рук творца... невыразимый покой и красота этих долин создают впечатление, будто видишь их во сне»<sup>1</sup>. И далее: «Физическая красота и дружелюбный характер таитян полностью гармонизировали с мягкостью климата их родины»<sup>2</sup>. Однако, как увидим дальше, характер таитян уже далек от прежнего.

Если и был рай на Таити, то только до появления на островах колонизаторов с пагубной цивилизацией. Обличения Мелвилла в «Ому» уничтожают «розовый» миф.

Но был ли рай? Мелвилл склонен думать, что был: туземцы жили мирно, патриархально-примитивно, затрачивали минимальный труд, а имели достаток и благоденствие.

Однако Мелвилл дает целый ряд деталей, свидетельствующих о том, что в таитянском рае еще до появления пришельцев намечались тенденции, ведущие к классовому расслоению, к неравномерному распределению жизненных благ, к эксплуатации простых людей со стороны правящей верхушки. Тунеядство этой верхушки было узаконено с помощью резкого обособления королевских родов, знати и жрецов; они превращались в полубогов, для которых труд унижен.

Колонизация островов началась лет за сорок до того, как Мелвилл попал на Таити. Он собрал огромный обличительный материал по истории колонизации острова. Он описывает вооруженные стычки между таитянами и пришельцами, убийства туземцами офицеров, расслоение внутри таитянской знати, падение престижа таитянских вождей (королевской династии Помаре), наглость колонизаторов и их диктаторов, деспотизм церкви и молчаливое сопротивление таитян, инквизиторские функции церковной полиции, вторгающейся во все сферы жизни туземцев, ханжество и лицемерие миссионеров — губителей народного искусства, старинной обрядности и поэтических бытовых традиций островитян.

Большое место в книге занимает показ «деятельности» пришельцев на Таити. Вот тип ренегата Лема Харди, англичанина, женившегося на местной принцессе. Он разукрасил себе лицо и грудь татуировкой, стал вла-

---

<sup>1</sup> Мелвилл Герман. Ому, с. 62.

<sup>2</sup> Там же.

дельцем земель, военачальником племени. Вот трусливое и наглое ничтожество — бывший консул Уилсон. Мелвилл, умеющий одним-двумя штрихами дать внешний облик человека, рисует Уилсона как чрезвычайно маленького человечешку «со злобно вздернутым носиком и явно тощими ножками». У него нестерпимо высокомерный вид и наглая манера в обращении. Этот «консулишка», как в глаза называют его матросы, злобно мстит всей команде китобоя, не оказавшей ему почтения, — морит матросов голодом, держит в кандалах и колодках.

Мелвилл представил в «Ому» целую галерею типов людей, явившихся на Таити. Они принадлежат к разным слоям общества, и у каждого из них свой индивидуальный облик. И тем не менее их всех объединяет стремление разбогатеть, любым способом награть как можно больше. Этим желанием одержимы все — консул Уилсон, изысканный плантатор-красавец мистер Белл, два фермера-спекулянта Зик и «Коротышка», ренегат Лем и другие. Все они безнаказанно грабят, вероломствуют. Пришельцы занесли на Таити страшные болезни, против которых таитяне беззащитны, и болезни сводят в могилу целые племена, поселки. Доктор на Таити — стяжатель и мошенник, не лечит, а обирает больных. На Таити слетелось одно воронье.

Миссионеры у Мелвилла описаны в духе Рабле. Они «составляли настоящий орден Веселых монахов, устраивавших достойные их сана попойки. Прискорбно, что они не могли жениться — прискорбно, я хочу сказать, для местных дам и для нравственности», — рассказывает автор<sup>1</sup>.

Миссионеры загоняют туземцев в церкви дубинками — в буквальном смысле этого слова. У них целые отряды церковной полиции, которая осуществляет насилие.

Итог миссионерской деятельности в оценке Мелвилла самый отрицательный, а воздействие цивилизации на туземцев самое пагубное. «Цивилизация» для таитян принесла болезни, пороки, дурные нравы, деградацию и гибель.

Насильно внедренное христианство уничтожило чудесное национальное искусство таитян — танцы, пение, резьбу по дереву и камню; изуродовало внешний облик туземцев. Миссионерский «закон» запретил женщинам

---

<sup>1</sup> Мелвилл Герман. Ому, с. 126.

носить ожерелья и венки из цветов, мужчинам — набедренные повязки. Костюмы таитян, столь хорошо приспособленные к климату островов, объявлены «языческими». Таитяне выглядят курьезно и уродливо в одежде «цивилизованного» общества, которая для них неудобна. Веселые и невинные народные празднества, игры и развлечения тоже оказались под церковным запретом. Атлетические соревнования — борьба, бег, метание дротиков, стрельба из лука — все, чем таитяне так искусно владели, запрещены миссионерами как «языческие игрища». Запуск змиев, игра на флейте, пение старинных легенд стали занятием «греховным» и наказуемым.

Миссионеры обворовали таитянский народ, лишив его средств жизни и радости жизни, — таков убийственный вывод Мелвилла.

«Плоды цивилизации», которые представил Мелвилл читателю, горьки во всех сферах жизни туземцев. Таитяне имели не только искусство, но и ремесла. Они производили сами все, что потребляли. Завоз иноземных товаров разрушил их экономику. Работать по-старому стало бессмысленно, а новому их никто не научил. Миссионеры говорят теперь об их «природной лени».

Обнищание, зависимость, болезни, алкоголь ведут к вымиранию. В конце XVIII в. капитан Кук, посетивший Таити, определил его население в двести тысяч человек; к середине XIX в. оставалось всего девять тысяч — сообщает Мелвилл. И называет деятельность миссионеров «огромным злом», а главу, посвященную анализу их «работы», — «Таити без прикрас».

Действительно, Мелвилл в «Ому» — антиромантик, создатель глубоко впечатляющего, обличающего колонизаторов документированного повествования, где представлено одно из многих злодеяний мира буржуазной цивилизации.

Третья книга Мелвилла — «Марди» (1849) — резко отличается от двух предыдущих. Она умозрительна и абстрактна; в ней все построено на условно-аллегорических образах и ситуациях. Есть в «Марди» немного общего со сказочностью и философичностью сюжета путешествия героев Рабле — Панурга и Пантагрюэля — к оракулу божественной бутылки. Можно увидеть и следы «Божественной комедии» Данте, и воздействие «Королевы фей» Спенсера, и несомненную общность с «Моникинами» Фенимора Купера.

Мелвилл в «Марди» описывает путешествие по островам Вселенной, беря для них в качестве прототипов реальные страны — США, Англию, Францию и др. Фантастика и сатира, главенствующие в его произведении, порождены революционными идеями 1848 г., докатившимися в США из Европы. Мелвилл создает философскую аллегория и политический памфлет, выступает и как мечтатель-утопист, и как беспощадный критик. Пороки собственнического общества представлены автором в образе надменной Доминоры (Англия). Вот как Мелвилл рисует здесь взаимоотношения труда и капитала. В богатой стране толпы голодных людей ходят со связанными за спиной руками: они лишены работы, которую за них выполняют машины; участники рабочей демонстрации требуют: «Хлеба, хлеба!». На тучной ниве, возвращенной для лорда, крестьянин просит подаяния. Восставший народ с красным знаменем в руках нападает на королевский дворец; его предводители — изменники, они предают восставших. Как видим, в этих аллегориях представлена и трагедия английского крестьянства, и английские тред-юнионы, и восстания луддитов. Изображен здесь и британский экспансионизм. Правитель Доминоры король Белло «опоясал земной шар своими постами-соглядатаями» и всюду — «на самых высоких и выдающихся в море мысах водрузил свое знамя»<sup>1</sup>. Мелвилл беспощадно саркастичен по отношению к колонизаторам с их традиционной ложью насильников: они лицемерно твердят о «благах цивилизации» для «низших» наций, грабя и истребляя их при этом.

В описаниях острова Вивенцы Мелвилл изобразил свою родину. Государство еще молодо, но уже загнывает. Обитатели Вивенцы не хотят замечать недуга, который гложет их страну. Наоборот, они по-глупому хвастливы и самодовольны, вопят о величии своего народа и республики, требуют к себе внимания и почтения и тем самым ставят себя в курьезное положение в глазах чужеземцев. С уничтожающим сарказмом изображает Мелвилл посещение путешественниками Храма Свободы — символа национальной гордости Вивенцы: знамя на «великом Храме Свободы» поднимает «человек в ошейнике с красными полосами рубцов на спине»; «на знамени тоже были полосы», — зло добавляет автор. Вивенца оказывается

<sup>1</sup> Melville Herman. Representative Selections, p. 141.

страной рабства, угнетения и несправедливости — «проклятой страной», по словам Мелвилла. Он предсказывает Гражданскую войну в США, убеждая, что свободу для рабов можно добыть лишь с помощью вооруженной борьбы; она неизбежна и справедлива.

«Марди» — сложное произведение, недаром оно не было понято в США так называемым «средним американцем» и отвергнуто критикой. В нем есть юмор, занимательность, прекрасные пейзажные зарисовки, чувствуется острый взгляд наблюдательного Мелвилла. Но достоинства книги кроются в ее глубоком, философском содержании. Автор задался целью представить в романе основные аспекты духовной жизни человека, установить связь между ними, роль каждого в отдельности и в развитии человечества в целом. Главная мысль автора заключается в том, чтобы показать: стремление человека к гармонии и правде является его естественной потребностью, всякая дисгармония пагубна, человечество обязано бороться за сохранение своего духовного богатства. Среди действующих лиц романа Мелвилл представил короля Медиа — олицетворение разума, Моги — воплощение истории, Баббаланью — символ философии, Юооми — аллегория поэзии. В романе выведены абстрагированные персонажи: философы, поэты, исторические деятели, страны и нации. Страстный и яростный Теджи, олицетворяющий человеческую душу и авторское сознание, влюблен в прекрасную Юлию (Йиллу). Теджи спасает Йиллу от свирепого священника Алима и трех его сыновей (христианская религия), которые хотят принести прекрасную Юлию в жертву. Но пламенные желания Теджи остаются неудовлетворенными: Юлия таинственно исчезает. По совету друзей, Теджи предпринимает путешествие в далекие страны. Его сопровождают Медиа, Моги, Баббаланья, Юооми. И его преследует священник Алим с сыновьями. Поиски идут из страны в страну, через архипелаг Южного океана. Всюду справляясь о Юлии (человеческая душа жаждет прекрасного), путешественники находят в чужих и таинственных странах лишь ее следы, но сама она ускользает (красота и счастье манят, но не даются). Вместо Юлии рядом с Теджи часто бывает искустельница Гоция (Хаушия); она сродни Юлии — живая, обольстительная, — но затрагивает лишь чувственные стороны человеческого естества. Попав в страну Сирению (символ христианской любви и

богословия), путешественники пытаются проникнуть в тайны бога и философского абсолюта, но безуспешно. Сфера политики, представленная Доминорой и Вивенцой, также доставляет им горчайшие разочарования. Своих персонажей Мелвилл наделил чисто человеческой страстностью, целеустремленностью. Они яростно спорят между собой, надеются, отчаиваются, ищут правды и справедливости, любви и счастья.

Аллегорическое содержание «Марди» легко расшифровывается: Мелвилл-критик выступает против рабства в США, против лже-демократии и политического бахвальства, против системы американского избирательного права, против тирании и догматизма церкви, против ханжества и «светских приличий», против бессилия богословской и идеалистической философии, неспособной вывести человеческое сознание из тупика. Короче говоря, против всяческих уродств духовной, общественно-политической жизни буржуазного «цивилизованного» мира.

У Мелвилла есть идеалы, он ратует за братство человечества, гуманность, за эстетически полноценную человеческую жизнь. Но это — мечты. А итог — горький, безнадежный: блаженства не существует, любовь исполнена печали. «Вечной скорбью объят весь мир».

Нарастающий с каждой книгой пессимизм Мелвилла невозможно объяснить (как это делают американские литературоведы) ни житейскими невзгодами, ни бедностью («доллар проклял меня!»), ни тем, что не удалась литературная «карьеря». Он рожден социальным одиночеством, сознанием философского бессилия человека, тщетно старающегося понять закономерности жизни, роль личности в истории человечества и больше — в системе мироздания. Поражение революции 1848 г. также сказалось на развитии мировоззрения и общего настроения Мелвилла.

Три первые книги Мелвилла являлись философской предысторией его главного произведения — романа «Моби Дик» (1851).

Литературными учителями Мелвилла в этом произведении являются прежде всего Шекспир — создатель философской трагедии — и Томас Карлейль — историк, публицист и философ, автор книг «Герои и героическое», «Сартор Резартус». Идея Карлейля о вековечной жестокости и беспощадности Природы, подавляющей человека, действительно живет в «Моби Дике». Однако кантианст-



во и немецкий трансцендентализм, лежащие в основе реакционной философии Карлейля, чужды Мелвиллу; они никогда не были ни объектом изучения, ни, тем более, преклонения с его стороны. Для него природа не только познаваема; победить, покорить, обуздать — вот задача Человека в схватке с Природой. Нет у Мелвилла также ни грана кантовской идеалистической половинчатости. Определенность чувств, желаний, устремлений его героев отграничивает их (и автора) от идеалистической философии<sup>1</sup>. Мир, в котором они живут, они в состоянии измерить до дна. Это существеннейшая поправка к карлейлевскому идеализму. И хотя Мелвилл оперирует терминологией Карлейля (явление — лишь форма Идеи, ее «тело», «оболочка», «маска», «одежда») и его герои блуждают (вернее, скитаются) в дебрях непознанного, мир для них познаваем, а человек с его волей непобедим; величие его дерзаний таково, что он бросает вызов небесам, подобно капитану Ахаву: «Я готов разить даже солнце, если оно оскорбит меня!»<sup>2</sup>.

Непознаваемости вещей и явлений Мелвилл наносит сокрушительный удар самой страстной и энергичной фразой во всем романе, принадлежащей также капитану Ахаву:

«Если человек должен разить, рази через маску!»<sup>3</sup> (If man will strike, strike through the mask!).

Несмотря на неуспех «Марди», Мелвилл не отказался от аллегоричности в «Моби Дике». Здесь нет условных фигур, все реально и в то же время представлено в такой концентрации (подчас сугубо натуралистической), что приобретает значение символа. Налет символичности появляется к концу романа. Судя по письму Мелвилла к английскому издателю Ричарду Бентли в 1850 г.<sup>4</sup>, «Моби Дик» был начат как промысловая повесть: автор хотел описать охоту на китов.

Интеллектуальный «воздух» в США того времени был интенсивно философичным. Американская интеллигенция дискутировала, строила социальные утопические проекты, стремилась их внедрить в реальную жизнь, обольща-

---

<sup>1</sup> Весьма саркастичны выпады Мелвилла против Канта, деистов, платоников в 73, 74, 78 главах «Моби Дика».

<sup>2</sup> Мелвилл Герман. Моби Дик, или Белый Кит. Иллюстрации Рокуэлла Кента. М., 1962, с. 259.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> The Letters of Herman Melville. New Haven, 1960, p. 109.

лась и разочаровывалась, переживала отзвуки европейских революций. Мелвилл отдал дань всем этим идеологическим исканиям в «Тайпи», «Ому» и «Марди».

Спустя год после того как был начат «Моби Дик», роман превратился в философский, не потеряв, однако, характерных черт «романа приключений, основанного на диких легендах китобоев Южных морей», как его определял сам автор еще до начала работы над ним<sup>1</sup>.

Однако первоначальный замысел — быть «иллюстрацией к собственному опыту автора, который был гарпунером в течение двух с лишним лет»<sup>2</sup>, — приобрел позже подчиненное значение.

На первый план проступило романтическое иносказание — история борьбы Человека со Злом среди Океана Бедствий. Роман окрасился в мрачные тона. Это было характерно для реакционного исторического периода в Европе, периода подавления революции 1848 г., когда Америка стала прибежищем для европейских изгнанников-революционеров и свидетельницей их отчаяния. Это было время, когда Уолт Уитмен писал свои знаменитые стихи, «Не унывай, европейский бунтарь!», когда из-под пера Бичер Стоу рождался глубоко гражданственный роман, показавший нетерпимое отношение американского народа к рабству. В ряды борцов с социальной несправедливостью уже вступали американские реалисты, а романтики США еще были полны творческой силы и энергии, еще не исчерпали своих возможностей: Фенимор Купер дописывал последнюю часть трилогии о земле, Готорн и Мелвилл создавали свои лучшие романы.

Современник Мелвилла Генри Лонгфелло, отдавая должное романтическому колориту «Моби Дика», так отзывался об этом романе: «...Очень дико, необычайно и интересно». Если проследить и определить «необычайность» в организации художественного материала, то она окажется прежде всего самой сгущенной концентрацией изобразительных средств, доведенной до степени трагического гротеска, концентрацией вокруг понятий: «кит», «китобойный промысел». Здесь все легендарно, все трагично. Надгробия китобоев внутри церковных стен: у китобоев не бывает могил, они гибнут где-то у берегов Патагонии, у мыса Горн, в открытом море; судно «Пе-

---

<sup>1</sup> The Letters of Herman Melville, p. 109.

<sup>2</sup> Там же.

код» с румпелем, целиком вырезанным из челюсти кита, с зубьями кашалота вместо нагелей, с капитанской палаткой из китового уса, наконец, капитан Ахав с костяной ногой из челюсти кашалота, — такое сразу же ошеломляет читателя, поражает его воображение. Роман вполне оправдывает свое название — в нем все о китах, повествование ведется с доисторических времен, когда еще не было человека на земле. Постепенно в него вписываются чуть ли не все мифологические герои древности: и доблестный Персей, сын Зевса, и Геркулес, и восточный бог Вишну. Сказания о китах становятся к середине романа все изумительнее, все фантастичнее — киты в горах (!), киты среди звезд и т. д.

Гипербола и патетика — вот излюбленные средства Мелвилла, создающего в романе гигантский дифирамб Киту — могучему, прекрасному, непостижимому созданию Природы.

Напрасно американские литературоведы выискивают в романе Мелвилла следы книжных заимствований<sup>1</sup>. Мелвилл, действительно, тщательно и долго изучал сетологию — науку о китах, прежде нежели взялся за роман. Он, действительно, четверть объема произведения посвящает китобойному промыслу, порою открыто цитирует чужой материал. Но все это приобретает в общей композиционной системе такой неповторимо индивидуальный смысл и окраску, что становится ясным: «заимствования» имеют для Мелвилла-художника такое же значение, как глина для скульптора.

Знания в сфере сетологии, начиная от мифов древней Греции и кончая производственными тонкостями обработки китовой туши, нужны Мелвиллу для создания супергиперболического ужасающего образа Белого Кита — чудовища, имеющего «всеокеанскую славу», легендарного Моби Дика Единственного, коварного и злобного убийцу, приметы которого знают гарпунщики всех морей — чудовищная величина, невиданный, белоснежный, изборозженный складками лоб, высокий пирамидальный горб, особый ветвистый фонтан, свернутая на бок челюсть и... скрученные штопором гарпуны, сидящие в его

---

<sup>1</sup> У Тайруса Хиллуэя есть докторская диссертация «Melville and the Whale», изданная в Стоунингтоне, Коннектикут, в 1950 г., в которой прослеживаются все книжные источники «Моби Дика»; особое внимание диссертант уделяет сопоставлениям с книгой Томаса Билла «The Natural History of Sperm Whale».

коже. У Белого Кита не только неповторимый облик, у него свои повадки, своя манера вести бой, нападать, предательски отступая, внезапным броском хвоста опрокидывать вельботы, идти тараном на корабли. Это он молниеносным движением своей серповидной челюсти скосил у Ахава ногу, «словно косарь зеленую травинку на лугу».

«В нем я вижу жестокую силу, подкрепленную непостижимой злобой, — говорит капитан Ахав. — И вот эту, непостижимую злобу я больше всего ненавижу»<sup>1</sup>.

Это одно из обобщений и определений борющихся сил. Белый Кит — воплощение (заметим — не единственное!) Природы, могучей, многоликой. Подобно Природе, он обладает разрушительной мощью и плодоносящим чревом. Он спокоен в своих заповедных местах и свиреп, когда человек вторгается в его владения. Он огромен, бесконечно разнообразен, груб, монолитен и своеобразно прекрасен. Даже его белый цвет символичен, знаменует некую всеобщность сил природы; Мелвилл посвящает этому целую главу — «Белизна кита»<sup>2</sup>.

Как всякий философично настроенный писатель, Мелвилл, создавая обобщающий образ, стремится вместить в него и локально-конкретные черты. «Непостижимая злоба», которую Ахав ненавидит в Моби Дике, весьма часто предстает как часть «природы» человека, и тогда абстрактное «зло» получает в романе точную реалистическую и социальную расшифровку. В романе есть вставная новелла о столкновении матроса Стилкилта с офицером, старпомом Рэнди. Злобный, безобразный и тупой Рэнди возненавидел веселого, умного матроса, обладающего высокоразвитым чувством собственного достоинства. Оскорбляя ни в чем неповинного Стилкилта, Рэнди бросается на него с молотком в руках, вызывая возмущение

---

<sup>1</sup> Мелвилл Герман. Моби Дик, с. 259.

<sup>2</sup> В статье, посвященной «Моби Дику», Ричард Чейс дает интересные, хотя и весьма субъективистские толкования этой главе — «The Whiteness of the Whale». «Белизна является парадоксальным цветом, — пишет он, — цветом, включающим все противоречия свойств природы в представлении Мелвилла. Она означает смерть и разложение так же, как девственную чистоту, невинность, юность. Это особенность сущего — с одной стороны, цвет, включающий все цвета, и в то же время, с другой стороны, это *tabula rasa*, которую каждый мысленно может наделить содержанием согласно своим желаниям и пристрастиям» (Chase R. Melville and Moby Dick. — In: Melville. A Collection of Critical Essays, p. 60).

ние и открытый бунт команды, вставшей на защиту то-<sup>1</sup>варища. Позже трусливый и мстительный старпом бьет линьком связанного Стилкилта. Матрос, задумавший убить обидчика, не успел осуществить свой план: за него отомстил Белый Кит, растерзавший Рэдни. Моби Дик, не раз побывавший на лине с гарпуном в боку, ускользал. На этот раз он — Немезида.

В романе Мелвилла нет лишнего. Создавая заведомо аллегорическое произведение<sup>1</sup>, он тщательно заботился о смысловом содержании целого и деталей. Буржуазные критики охотно толкуют о мистицизме Мелвилла, которого у него нет, о расплывчатости его символов: Моби Дик — якобы воплощение зла, существующего во все века<sup>2</sup>.

Сам же Мелвилл, уже в предыдущих романах вставший против буржуазной цивилизации и буржуазного правопорядка, оставался точен и конкретен в своем символическом романе. Весьма характерно, что опорой капитана Ахава — мстителя — становятся простые матросы; не философствующие интеллигенты, не утописты, которых нужно, как героев романа Готорна «Блайтдейл», обучать физическому труду, а получившие на своем веку немало зуботычин и оскорблений — вечно гонимый и притесняемый люд. Среди них — наиболее активными и яростными охотниками за Моби Диком являются три гарпунера, три «тигра морей»: полинезиец Квикег, индеец Тештиго и «царственный негр» — великан Дэггу — три представителя угнетенных и физически истребляемых рас. Их присутствие в романе, их роль — они «глаза и руки» мстителя Ахава — делают образ Белого Кита художественным символом с конкретно-историческим содержанием. Моби Дик — это олицетворение зла сегодняшнего дня, а не прошлого и не будущего; это стихия бедствий, которые несет с собой «цивилизация» капиталистического общества, это неписанные законы частнособственнического строя, который приносит смерть и разрушения белым, краснокожим, черным племенам и народам. И вместе с тем Белый Кит — символ не только со-

---

<sup>1</sup> «В голове бродили важные для меня мысли, когда я писал эту вещь, — признается Мелвилл в письмах, — это и наложило на структуру книги в целом печать аллегоризма» (The Letters of Herman Melville, p. 130).

<sup>2</sup> См.: Brown C. The Achievement of American Criticism. N. Y., 1954, p. 640.

циальный, но и более широкий — философский, и поэтому очень емкий.

В этом образе в тугой гордиев узел завязаны множественные интеллектуальные и эмоциональные аспекты мировосприятия Мелвилла. Роман начинается с описания смертной тоски и ненависти к миру со стороны рассказчика — матроса Ишмаэля. Нет справедливости, нет дружбы в этом мире. «Кто из нас не раб, скажите мне?.. Каждый в обществе чувствует скорее не локоть, а кулак соседа!»<sup>1</sup> — восклицает Ишмаэл. Он одинок, нет у него друзей в «здешнем волчьем мире», где он чувствует себя неприкаянным. Море, как магнит, влекущее каждую человеческую душу, кажется Ишмаэлу антиподом обществу, «открытым морем независимости»; пусть оно грозит смертельными бедами, — все лучше, чем «предательский пабский берег».

Эти чувства Ишмаэля и то, что в друзья себе он выбирает каннибала Квикега — окрашивают роман в тона страстного социального бунтарства. Создается такое впечатление, как будто Ишмаэль осыпает ударами невидимого противника, плюет на него, топчет его и горделиво при этом восклицает: «Душу мою даже Юпитеру не сломить!». Из ненависти и презрения к миру, цивилизованной «волчьей стае» он славит каннибала Квикега как великолепнейшее создание природы — Квикега могучий, отважный, ловкий; он полон сердечной доброты и дружелюбия, лучший и благороднейший из людей. Да, да! — почти вопит Ишмаэль, — каннибал в тысячу раз лучше всех вас!

Недаром Мелвилл, закончив «Моби Дика», в письме к Готорну признавался, что написал «безнравственную книжку», а чувствует себя «чистым как агнец». Отвел душу, что называется!

Гордому человеческому сознанию нужно померяться с чем-нибудь своей мощью, нужно найти противника — самого грозного и могучего, какого только может представить воображение.

Ишмаэль с его иступленной яростью, рожденной разочарованием, является эмоциональной прелюдией к будущему ратоборству Ахава с Белым Китом. Как только появляется Ахав, а он входит в роман лишь в XXVIII главе, хотя рассказчик начинает говорить о нем, испытывая

---

<sup>1</sup> Мелвилл Герман. Моби Дик, с. 43.

тревожное любопытство и даже смятение, с XVI главы, — Ишмаэл исчезает со страниц романа; он займет свое место только в эпилоге, чтобы в качестве летописца морских битв досказать последние акты трагедии. Мелвилл не погрешил против требований художественной правды: никакой романтик не мог представить в качестве легендарного героя нищего матроса, которому даже в «открытом море независимости» любой старпом надавал бы зуботычин. Героем романа становится капитан Ахав — «Хан морей, бог палубы».

Положительный герой у Мелвилла, будь то рассказчик в «Тайпи» и в «Ому» или капитан Ахав в «Моби Дике» — всегда правдолюбец, человек долга, защитник справедливости. И потому, что Ахав служит правде («всякое творение подчиняется зову справедливости... правда не имеет пределов...») и это служение считает своим долгом, его фигура получает легендарно-фаталистическую окраску. Обаяние правды столь велико, что за Ахавом идут даже такие здравомыслящие люди, как Старбек, Стабб, несмотря на то, что ореол обреченности над капитаном Ахавом ясен для них с самого начала.

Страсть, воля, всепокоряющая целеустремленность («вот оно, превосходство человека!») представлены в характере Ахава в такой концентрации, что он сам себя называет «скорее демоном, чем человеком». Мелвилл говорил Готорну, что в его романе есть отсветы «адского огня». Он перечитывал «Потерянный рай» Милтона летом 1850 г. — как раз в то время, когда задуманная им промысловая повесть превращалась в философский роман.

Ахав — мелвилловский Сатана. Он сродни гетевскому Мефистофелю, Манфреду Байрона и другим демоническим героям европейской литературы. Ахав знает пределы человеческой природы, но даже богу — «создателю человека» он намерен оказать неповиновение: он считает человека равным богу. Герой Мелвилла наделен таким «грехом гордости», такой сатанинской волей, что во всей могучей природе не нашлось силы, которая его устрашила бы или перед которой он отступил бы. Ахав вполне годится в богоборцы. У окружающих его людей он вызывает ужас и восхищение: они относятся к нему, как к джину, выпущенному из бутылки, — страшатся, а укротить не могут. Ахав же пестует свой индивидуализм, а страсти отмщения постепенно приносит все человеческие

чувства, даже священные для моряка чувства товарищества и готовность помочь в беде. О себе он говорит так:

«Ахав стоит одиноко среди миллионов этой населенной планеты, и ни богов, ни людей нет подле него!»<sup>1</sup>.

Сумрачный психологизм Мелвилла служил раскрытию духовного мира бунтаря-одиночки, пережившего иступленную разочарованность в людях, но не растратившего неукротимости и веры в самого себя. Вера в себя — его единственное богатство, его убежище, его оружие. Мелвилл славит безграничную, безумную отвагу и упорство Ахава (хотя и осуждает его индивидуализм), славит его бесстрашие, негибаемую волю. Для него Ахав — в отличие от Белого Кита — символ *мощи человеческой природы*.

Именно в этом и заключается романтическое в «Моби Дике». Романтическое — это проникновение в дикую и мятущуюся гордую душу безумца, взвалившего на свои плечи гигантскую ношу; романтическое — это изображение предельного напряжения человеческих страстей (страсть, доведенная до предела, всегда находится на грани безумия) и такого же гипертрофированного напряжения мысли; эмоциональное у Мелвилла нераздельно слито с интеллектуальным<sup>2</sup>. Благодаря этому накалу страсти, мысли и чувства произведение принимает характер трагедии и резко выраженной конфликтности (погибнуть, но не отступить), которая в свою очередь подразумевает активное действие, борьбу. Персонажи Мелвилла — герои не в литературном смысле этого слова, а в его прямом значении. Они ратоборствуют с необоримыми силами природы, но не отступают даже перед угрозой неминуемой гибели.

Трагическое — истинная сфера дарования Мелвилла. Он большой мастер в нагнетании трагической атмосферы — ею дышат персонажи книги задолго до того, как они ступили на палубу обреченного корабля «Пекод». Ее не развеяли морские ветры: роковое начало, заложенное в безумце Ахаве, как бы персонифицировалось и стало

---

<sup>1</sup> Мелвилл Герман. Моби Дик, с. 781.

<sup>2</sup> Мелвилл — прилежный ученик Шекспира. Своего полубезумного героя он уподобляет Гамлету, заставляет его говорить загадками, парадоксами, создает ситуацию, похожую на беседу Гамлета с могильщиком. Роль могильщика исполняет корабельный плотник — мрачный старик, который делает гроб для еще живого Квякега, мастерит костяную ногу для капитана.



зримым в таинственной команде четвертого вельбота, которую тайком от судовладельцев нанял для себя капитан, чтобы лично преследовать Белого Кита, когда он найдет его. Гребцы-«призраки» и их «тюрбаноголовый предводитель» мусульманин Федалла становятся символом надвигающейся катастрофы, воплощением суеверий, которыми полно сознание всех моряков — от офицеров до юнги. Приказ яростного капитана: «Курс вокруг света, так держаты!» еще больше усиливает драматическое напряжение погони за грозным и неуловимым врагом, а ужасный вопрос встречным кораблям: «Эй!.. не видали ли белого кита?», как припев жуткой песни, поддерживает это напряжение вплоть до заключительного акта трагедии.

Американские модернистские критики видят в последних сценах «Моби Дика»... «экстаз ужаса, ужас, присутствующий самой природе, очищенной от бога и человека: пустоте»<sup>1</sup>. Это утверждает Альфред Казин в предисловии к «Моби Дику», убеждая читателей романа в том, что Мелвилл устрашает человека. «Мелвилл пытается сказать нам, — продолжает А. Казин двумя страницами ниже, — «измерьте могущество, восчувствуйте и запомните силу мощного потока, обжигающего пламени»<sup>2</sup>.

Утверждать такое, значит вывернуть роман Мелвилла наизнанку. Мелвилл не разоружает человека. Весь смысл его произведения заключается в том, что человек остался непокоренным.

Долгожданная схватка капитана Ахава с Белым Китом длилась три дня. Автор в патетических, библейских тонах описывает этот неравный бой: «Погоня, день первый», «Погоня, день второй», «Погоня, день третий». И в первую встречу Белый Кит перекусил вельбот Ахава пополам, а сам капитан еле был спасен от его ярости. И на второй день Кит разбил все три вельбота с «Пекода», несмотря на то, что три гарпуна вонзились в его тело. Вельбот Ахава был перевернут в воздухе, и вонтель сломал свою костяную ногу. Но не отступил Ахав. И в третий день Белый Кит разбил два вельбота и пошел тараном на корабль. На глазах капитана «Пекод» идет ко дну, а Ахав еще раз мечет гарпун в Белого Кита. Но запутав-

---

<sup>1</sup> Kazin Alfred. Introduction to «Moby Dick». — In: Melville. A Collection of Critical Essays, p. 46.

<sup>2</sup> Там же, p. 48.

шийся лень захлестывает его петлей, и кит уволаскивает Ахава в морские глубины.

Мрачные предсказания Федаллы исполнились. Погибли все. Но Ишмаэль остался в живых. И не только для того, чтобы автор устами очевидца мог рассказать о разыгравшейся океанской трагедии, а чтобы героическое стало достоянием человечества; чтобы дерзость духа, сила воли восхищала, ужасала и пленяла. Чтобы надолго запомнилась сцена, когда безоружный седой капитан раздирает голыми руками чудовищную пасть Кита, стараясь вырвать из его страшных клыков наполовину раздавленный вельбот. Чтобы читатель был потрясен самоотверженностью горстки моряков, быстрее молнии устремившихся наперерез чудовищу, идущему тараном на корабль: они стараются принять удар на себя и спасти судно.

Не ужас господствует на последних страницах романа Мелвилла, а сказочная доблесть, божественное бесстрашие, присущее только человеку, только ему среди всего живого на земле.

Героико-романтическая трагедия Мелвилла заканчивается одним из самых выразительных и незабываемых символов во всей романтической американской литературе. Индеец Тэштиго в момент катастрофы прибавал багряный флаг на мачте «Пекода». И «когда волны уже заплескались, смыкаясь над головой индейца, стоявшего на грот-мачте, от которой виднелось теперь над водой только несколько дюймов вместе с длинным развевающимся флагом... в это мгновение в воздух поднялась красная рука с молотком и размахнулась, еще прочнее прибавляя флаг к быстро погружающейся стенке»<sup>1</sup>.

Человеческие руки, флаг, молоток, поднятые над смыкающимися волнами как эмблема несокрушимости, венчают замечательный роман Мелвилла. Именно такова последняя иллюстрация Рокуэлла Кента к русскому переводу «Моби Дика». Талантливый американский художник не увидел «ужаса» и вселенской «пустоты», о которой толкует Альфред Казин в своем предисловии к «Моби Дику»; он понял его так, как воспринимают это произведение миллионы советских читателей, — как роман, который учит мужеству.

---

<sup>1</sup> Мелвилл Герман. Моби Дик, с. 806.

В стиле Мелвилла реальное и доподлинное изменялось под воздействием воображения автора и давало новое, неожиданное качество — высокую патетику, трагизм, комический гротеск, язвительную сатиру. Гротески Мелвилла, так же как и гротески Эдгара По, подсказаны самой жизнью, выхвачены из ее живой плоти. Но будучи преувеличены — в сторону драматического или смешного — и доведены до гигантизма, они производят потрясающее впечатление и кажутся откровением. Рождается особый художественный сплав, усиливающий обобщение, делающий его более глубоким, проникающим в суть явления.

Мелвилл в «Моби Дике» универсален: он представил в романе свойства всех трех родов литературы: эпоса, лирики и драмы; этот универсализм литературной формы необходим ему для выполнения широкого философского замысла.

Мелвилл, как и все романтики, не раскрывает внутренний мир героев, их переживания, настроения через внешние проявления. Поэтому во всех сферах — эпической, лирической и драматической — у него много риторического, живой разговор людей приобретает налет книжной речи, в которой много архаизмов и патетической метафоричности. При всем этом произведение, напоминающее симфонию по своей мастерской оркестровке, поражает гармонией различных тональностей в мелодике языка, гармонией закономерно сменяющихся ритмов.

В системе художественных средств Мелвилла немалое место занимает юмор, разный по окраске. В романе есть традиционный для американского фольклора «хвостовской» диалог — с грубоватыми широкими, «гигантскими» метафорами, есть юмор комической ситуации, юмор как ораторский прием, остроумие разговорной речи, горький юмор, приближающийся к иронии, юмор, в котором чувствуется печаль и отчаяние. Многообразие оттенков и само присутствие юмора в трагическом произведении делает его еще более впечатляющим и близким сердцу читателя.

Романы Мелвилла связаны между собой незримой нитью. Каждый из них отражает авторское отношение к действительности, меняющееся с течением времени, но от начала до конца остающееся критическим.

«Израиль Поттер. Пятьдесят лет изгнания» (1855), отделенный от «Моби Дика» четырьмя го-

дами, свидетельствует о том, что на душе у Мелвилла успел скопиться такой нерастворимый осадок горечи, вкус которого в литературе может передать только едкий сарказм.

Роман написан в традиции куперовских исторических романов: напоминает «Шпиона» — та же авантюристность в сюжете, тот же период истории — война за независимость, тот же безвестный солдат революции в качестве главного действующего лица и та же неблагодарность родины к своему верному сыну и герою. Но есть и значительная разница между молодым Купером и поздним Мелвиллом. Если первый полон патристического воодушевления, то второй — лишь горького скептицизма.

Роман имеет посвящение автора: «Его Высочеству Монументу на Банкер-Хилле», саркастический смысл которого раскрывается до конца лишь после прочтения произведения, представляющего историю жизни «рядового» американца.

Открывается оно описанием поразительного по красоте ландшафта восточного Беркшира в штате Массачусетс — родины Израйля Поттера, которая с ранней юности героя и до глубокой старости оставалась для него злой мачехой. Весь роман далее соткан из горчайших контрастов: чем суровее родина обходится с Поттером, тем пламеннее и самоотверженнее он служит ей.

В ранней юности, сбежав от черствости и бездушия родного отца, Поттер всю жизнь скитался — гонимый и бездомный. Батрак, рабочий, охотник, разносчик товаров, матрос, солдат-доброволец американской армии начала войны за независимость — таков Израйль Поттер в юности. Три раны были им получены в бою под Банкер-Хиллом. Снова он в отряде, служит матросом на сторожевом катере под Бостоном. Катер попадает в плен, и Поттера отправляют в Англию. Он совершает двукратный побег. В одежде нищего появляется в Лондоне, где позже ждут его сорок лет мертвящей нищеты. Голод, пленение, опять побег из тюрьмы, работа в качестве батрака. Гонимый, преследуемый, голодный и бездомный солдат непоколебимо верен своим убеждениям: он не становится ренегатом, хотя это в корне изменило бы его положение. Наоборот, его всегда отличает самоотверженная готовность выполнить самое опасное поручение, если оно нужно его родине. Он становится тайным связным между Лондоном и Парижем и оказывается заживо погребенным в тайни-

ке, где его прячут. Лишь самообладание и находчивость спасают ему жизнь: прикинувшись привидением, он прошел сквозь строй пораженных ужасом людей.

«Вот что получает истинный патриот за верную службу своей стране!» — горько восклицает травимый собаками Поттер, вынужденный нарядиться в лохмотья, снятые с огородного пугала, чтобы не быть узнанным.

Среди лиц, с которыми сталкивается Израиль Поттер в своих скитаниях, находится «доктор Франклин». Это не просто пародийный, но зло-сатирический образ. Мелвилл создал гротескную фигуру «отца всех янки», приписав ему ненавистные пороки буржуа. «Доктор Франклин» назойливо, тошнотворно дидактичен, до краев полон отвращающего «здорового смысла». Он столь расчетлив, этот американский Плюшкин XVIII в., что Израиль Поттер возвращает ему три серебряные монетки, которые Бенджамен Франклин дарит ему в начале свидания за удачно выполненное — с опасностью для жизни! — поручение, и осведомляется при этом: не желает ли доктор получить проценты на них? За обедом Франклин угощает Поттера водой из графина, приговаривая, что простые люди должны пить простую воду, сыплет афоризмами вроде: «сладкое печенье — отравленный хлеб», «не предавайтесь безделью», «готовь дрова летом, чтобы обогреться зимой», и т. д.

Создавая эту ядовитую карикатуру на американский практицизм, американское ханжество и тяготение к стяжательству, Мелвилл не пощадил и Франклина-ученого. Его «философ-мудрец» хвастает тем, что изобрел автоматическое ярмо для волов, что он намерен «набросать» (и получить патент) «трактат об устройстве фальшивых каблуков» на сапогах тайных агентов («пошлю... в Академию»), он вырезывает «научно усовершенствованную» оборку для платья молодой герцогини и т. д. Короче говоря, при создании образа «доктора Франклина» антибуржуазность Мелвилла дала самый пышный цвет.

Очень интересен в этом романе образ Поля Джонса. Он совсем иной по сравнению с тем, что создал Фенимор Купер в «Лоцмане». Мелвилл придал легендарному шотландцу облик индейца, сделал его человеком дерзостной отваги, неумеренной энергии и непомерного честолюбия. Его вулканическая натура сдерживается здесь осторожностью и трусливой расчетливостью «доктора Франклина». При сопоставлении этих двух образов Франклин ка-

жется еще более отталкивающим. Поль Джонс в руках Франклина похож на гибкого сильного зверя, готового к прыжку.

Израиля Поттера и Поля Джонса Мелвилл сводит вместе для смелых и дерзостных деяний. Поттер, оказавшись в английском королевском флоте, совершает немислимый подвиг: один захватывает вражеский катер, убив капитана и двух офицеров; передает его в руки Поля Джонса, умножая его славу, а сам оставаясь в тени. Поль Джонс называет Поттера — отважного и находчивого — «мой лев», творит вместе с ним сказочные дела.

Лихие военные приключения Джонса и Поттера оказываются в центре романа, придают ему авантурный характер. С той только разницей, что слава Джонса гремит по всему миру, а Поттер по-прежнему безвестен. Постепенно Поль Джонс оттесняет в романе «беднягу Поттера», как его постоянно называет сам автор. Но — странное дело — Мелвилл не чувствует никакой симпатии к легендарному «герою двух континентов». Уделив большое внимание знаменитой в истории морской битве между американским кораблем «Бедный Ричард» под командой Поля Джонса и английским фрегатом «Сераписом», закончившейся почти взаимным истреблением двух корабельных команд, Мелвилл завершает картину боя вопросом, характерным для автора «Тайпи» и «Ому»:

«Что отличает просвещенного человека от дикаря? Существует ли вообще цивилизация или это лишь более высокая ступень варварства?»<sup>1</sup>. Прославленный Поль Джонс в изображении Мелвилла предстает как кровавый и безрассудный честолюбец, губитель жизней простых солдат. Сдавшийся в бою капитан «Сераписа», тем самым пощадивший жизни оставшихся матросов своего корабля, по словам Мелвилла, «ничем не опорочил своего офицерского звания, а лишь заслужил похвалу как человек»<sup>2</sup>.

Повесть о жизни Поттера мрачна и безрадостна. Когда отлетела его бурная и героическая молодость, не принесящая ему ни почестей, ни денег, — он провел четыре десятилетия в трущобах Лондона — один из миллионов нищих в этой «пустыне» горестей. Автор называет Поттера

---

<sup>1</sup> Мелвилл Герман. Израиль Поттер. Пятьдесят лет изгнания. М., 1966, с. 226.

<sup>2</sup> Там же, с. 225.

«плебейским Лиром»: 80-летним старцем возвращается он в Бостон, откуда ушел на войну за независимость молодым, полным сил матросом. Глубокой скорбью веет от последней главы романа. Годы изгнания стерли с лица земли всех, кто мог помнить боевые подвиги молодого Израйля Поттера. Родные умерли, соседи уехали на Запад, отчий дом сгорел, на месте, где он стоял, пролегла свежая борозда пахаря.

И хотя по горькой иронии судьбы он достиг Бостона четвертого июля, когда там с помпой праздновалась годовщина знаменитой битвы при Банкер-Хилле, его, Поттера — живого участника этой битвы — чуть было не раздавила триумфальная колесница патриотической процессии, шествующей со знаменем «Банкер-Хилл, 1775. Слава сражавшимся там героям!» Сколько горчайшего сарказма в этой гротескной сцене, сколько едкой иронии в адрес крикливых «патриотов», делающих политический бизнес из героических страниц истории народа!

«Некая прихоть закона воспрепятствовала ему получить пенсию. И шрамы на груди так и остались его единственным орденом... Он умер в тот день, когда ураган сломал самый старый дуб в его родных горах»<sup>1</sup>, — заканчивает роман Мелвилл.

С поразительным упорством и последовательностью, начиная с первого своего романа и кончая десятым, посмертным, Мелвилл ведет поиски самого главного — социальной справедливости; социальной справедливости для обреченных на вымирание туземцев, для бесправного труженика — матроса, солдата, для человеческой личности со стороны общества, для героя — со стороны государства и сограждан, для гражданина — со стороны законодательства (последнему посвящен роман «Билли Бедд»). Мелвилл ищет, но не находит, и с каждым новым произведением становится все мрачнее, пессимистичнее.

«Билли Бедд» (1891) — элегия. Здесь разрабатывается извечная, тысячелетия существующая в памяти человечества тема коварства и предательства. От нее веет библейскими и евангельскими легендами. Тем не менее в основе сюжета романа лежит реальная история о трех американцах, которые были повешены по приговору военно-полевого суда, заседавшего под председательством родственника Мелвилла лейтенанта Гьюрита Гансевурта.

---

<sup>1</sup> Мелвилл Герман. Израиль Поттер, с. 287.

Герой романа — молодой моряк, завербованный в британский королевский флот в конце XVIII в.; он неграмотный, невежественный и наивный простолюдин, но честный и правдивый, как «юный Адам перед своим падением» — говорит автор. Писатель дает в нем чарующее сочетание силы, красоты и нравственной чистоты. У Билли есть враг — демонический Клаггерт, оружейный мастер с красивым лицом древнего грека, но с бульдожьим подбородком, изобличающим жестокость. Этот злодей с «черными шелковыми кудрями» и бледным ликом, совершенно необычайным для моряка, обладает незаурядным интеллектом. О его прошлом команде корабля ничего не известно. Клаггерт образован, возможно, он великосветский человек, сохраняющий инкогнито. Ему около 35 лет, он почти вдвое старше юноши Бедда. И по характеру они — полная противоположность. Клаггерт хладнокровен, невозмутим, держится гордо и высокомерно. По уму, коварству, умению интриговать и человеконенавистничеству напоминает шекспировского Яго. К окружающим его людям относится с ненавистью. Открытость и простодушие Билли Бедда приводят его в ярость. Он подозревает Бедда в измене, а затем прямо клеветает на неповинного юношу, обвиняя его в подготовке мятежа на корабле. Капитан Вэр питает инстинктивное недоверие к Клаггерту, но выслушивает его.

Когда Клаггерт, вперив в Билли Бедда гипнотизирующий взгляд, начинает обвинять его, простодушный Билли от волнения теряет дар речи, заикается, в состоянии ярости и негодования обрушивает удар на голову обидчика и неожиданно для себя убивает его. В тот момент, когда Билли Бедд бросает Клаггерта к ногам капитана Вэра, тот восклицает: «Смертельный удар, нанесенный рукою ангела господа бога!». И добавляет, глядя на поверженного: «Однако ангел должен быть повешен!».

Закон и человек. Мелвилл не желает во имя закона поступиться правами человеческого сердца, особенно закона ненавистной ему военной организации, какой является флот. Всеми средствами эмоциональной выразительности он отстаивает человеческое перед бездушием закона, которому нет дела до мотивов, побуждений и страстей. Столкновение индивидуума с законом совершается здесь в нарочито абстрагированном от современности виде, потому что действие в романе перенесено в другой век, но конфликтность происходящего не становится от



этого менее напряженной. Мелвилл-романтик борется здесь за права личности в своем обществе, занят проблемами своего времени и подразумевает законы своей страны (нельзя забыть о том, что сюжет им взят из американской реальной жизни). Писатель требует от охранителей и ревнителей закона сугубо конкретного, глубоко индивидуального подхода в делах, когда на чашу весов Фемиды положена жизнь и честь человека.

Капитан Вэр знает, что Бедд не хотел смерти Клаггерта, более того, он считает, что Клаггерт вообще-то получил по заслугам. Но у капитана Вэра один принцип поведения: «Как бы ни был безжалостен закон..., мы обязаны подчиняться ему и руководствоваться им». Нечаянное преступление Бедда, имеющее эмоциональные и этические корни, для Вэра лишь рационалистическая задача. Он уверен, что счастье человечества зависит от сохранения «прочных институтов», а к ним он причисляет британский флот и «права Вооруженных Сил».

Мелвилл-романтик часто изображает человека в состоянии заблуждения, чреватого трагическими последствиями, заблуждения, которое кажется выполнением долга. Почти все это происходит, когда рассудок подавляет чувство. Уже сам этот процесс в понимании романтика — нравственное преступление: «долг» при этом превращается в жестокое чудовище, врага человеческого в душе человека. Капитан Вэр находится именно в таком положении трагического героя: он действует по необходимости, повинаясь «букве закона», осуждает Билли Бедда на смерть вопреки собственной убежденности.

Автор называет Билли «агнцем господ бога», т. е. безвинно приносимым в жертву бездушному закону. В момент казни Билли Бедда ранним утром розовым светом зари загорелся небосклон, как будто небеса выражали готовность принять безгрешную душу. Слова перед смертью, произнесенные чистым, мелодичным голосом юноши: «Господь, благослови капитана Вэра!», не были признанием вины, а прозвучали со смыслом: «Господь, прости капитана Вэра!». Они эхом разнеслись по притихшему кораблю, потрясли матросов и огненными буквами запечатлелись в душе капитана Вэра. Умирая в Гибралтаре от раны, терзаемый трагическими воспоминаниями, он бормочет в смертный час: «Билли Бедд». В памяти матросов Билли Бедд остался жить, о нем создали баллады и легенды.

Правда бессмертна, утверждает Мелвилл. После гибели человека она остается в сердцах тех, кто являлся свидетелем его жизни и борьбы.

Искателем правды и справедливости Мелвилл был до конца своих дней. В поздней поэме «Кларэль» он писал:

Мир непонятен мне, и все же  
Я знать хочу...  
По эту сторону ужель  
Благословенных нет земель?

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

«Романтическое искусство характеризуется резким разрывом идеала и действительности, — утверждает советский исследователь В. В. Ванслов. — Идеал же приобретает характер противостоящей жизни неосуществленной мечты»<sup>1</sup>.

Благодаря особенностям романтического видения мира происходит некое «парение» над обыденным, абстрагирование, которое делает более четкими положительные качества героя или явления; они кажутся более обаятельными. Возвышенный образ романтического героя пленяет и волнует воображение читателя.

«Романтизм — наиболее человеческое настроение... он преувеличивает добрые начала, свидетельствуя этим, как велика жажда добра в людях»<sup>2</sup>, — говорит А. М. Горький.

Свободолюбие, ненависть к угнетателям и обидчикам, неукротимая жажда действия и титанизм усилий, захватывающая дух удачливость, драматическая судьба — все это окружает романтического героя неувядаемым ореолом.

И тем не менее романтики всегда вызывали скрытое или явное недовольство. Фенимора Купера при жизни упрекали в том, что его индейцы не похожи на «настоящих». Герману Мелвиллу ставили в вину «неправдоподобие» Белого Кита и «безумного» капитана Ахав. Эдгару По не прощали пристрастия (и до сих пор не прощают!) к «извращенной» человеческой натуре. В Готорне привыкли осуждать пессимизм и приводить слова из дневника: «Человеческое сердце может быть сравнимо с пещерой — мрак и ужас лежат в глубине...», не принимая в расчет конца фразы, столь типичной для существа твор-

<sup>1</sup> Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966, с. 47.

<sup>2</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 14. М., 1951, с. 103.

чества этого американского романтика: «...Но еще глубже все же есть вечная красота»<sup>1</sup>.

В наше время различают романтику, романтическое — с одной стороны, и романтическое направление как конкретно-историческое литературное явление — с другой. Выполняя свои историко-литературные задачи в качестве господствующего литературного направления, американский романтизм шел на поиски закономерностей жизни — социальных, этических, психологических, эстетических; свой ракурс жизни, наблюдения, обобщения и эксперименты предлагал читателю как художественную находку.

При исследовании творчества американских романтиков убеждаемся, что никто из них не замыкался в «башню из слоновой кости», наоборот, все они жили интересами своего времени.

В Соединенных Штатах задержавшееся по сравнению с Европой литературное развитие ставило романтиков в более сложное положение, нежели то, в котором находились их собратья в Старом Свете. Американский критический реализм появился на два-три десятилетия позже европейского и романтики США объективно выполняли функции реалистов. Но часто при этом оставались в сфере романтического метода, или, в крайнем случае, как говорят историки литературы, «проявляли реалистические тенденции». Вот тогда-то все их традиционные романтические художественные средства становились особенно резко подчеркнутыми — «бросались в глаза читателю», который хорошо видел «ножницы» между конкретной жизненной задачей и гиперболизмом художественной условности.

Короче говоря, романтизм как метод изживал себя в США быстрее, чем в Европе: он вынужден был работать «двойной тягой» — за себя и за реализм, еще не сформировавшийся, и тем самым, «изнашиваясь», обнажать свои наиболее уязвимые места.

А его «ахиллесова пята» тоже представляла не что иное, как быстрое развитие общественного (а, следовательно, и литературного) сознания.

В. Г. Белинский утверждает: «Человеческое развивается по мере его освобождения от естественной непосредственности»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Wagenknecht E. d. Nathaniel Hawthorne. Man and Writer, p. 16.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 10, с. 29.

Процесс этот, начавшийся еще в античном мире, характеризуется разрушением наивного сочетания (почти тождества) вымысла и действительности. Пережив это на пороге бытия и создав чарующую прелесть античной мифологии, античного и средневекового эпоса, человечество как будто медлило до конца расстаться с чарами своего детства и периодически пыталось возродить эту сопряженность вымышленного и действительного. Искусство, литература разных веков в той или иной мере стремились выполнить эту задачу.

Ранние романтики Европы и США с увлеченностью, пафосом, страстью, яркостью и свежестью умели выдать вымысел (идеальное, высокое, чистое, благородное) за подлинное, сделать его почти живым, полнокровным, чуть ли не осязаемым.

Не случайно в арсенале художественных средств романтиков XIX в. утопия занимает немалое место. Картины лучших идеальных миров, картины совершенных человеческих взаимоотношений — самое притягательное, что есть в творчестве романтиков. Даже когда это «микроутопия» — палуба корабля в романе «Морская волшебница» или лесное содружество Зверобоя и Чингачгука.

Вместе с тем историческая судьба романтиков (особенно американских) была такова, что они оказались самыми бескомпромиссными и нетерпимыми врагами победившего в буржуазных революциях XVIII—XIX вв. правящего класса. Выполнение функций «судий общества», «совести страны», «учителей жизни» подразумевало усиление интеллектуального начала в их творчестве, а следовательно, закономерный отход от наивной патетики пленительного вымысла и «естественной непосредственности». Не случайно у «поздних» романтиков исследователи чаще всего обнаруживают «реалистические тенденции». Кстати говоря, романтические утопии к концу XIX в. (80-е годы) поступают «на вооружение» к критическим реалистам: за короткий срок в США появляется свыше 50 утопических романов и все они, подобно прославленному роману Эдуарда Беллами «Спустя сто лет» (1887), представляют собой симбиоз двух начал: критического и утопического. Романтики передавали литературную эстафету новому направлению.

Исчезала историческая эпоха, породившая романтизм как литературное направление, иными, более сложными становились социальные условия жизни. Человечество

вступало в новую формацию. И становилось на новую ступень своего художественного развития. В наследство от романтиков ему осталось главное: романтическое видение мира, нашедшее свое место среди художественных средств реализма, и воинствующий критицизм, всегда придающий литературе черты высокой морали и гражданственности.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Исследования общего характера

История американской литературы, т. 1. М., 1947 (Елистратова А. А. Литература раннего романтизма; ее же. Ирвинг, Брайент, Купер, Южане — Кеннеди, Симмс; Сильман Т. И. Литература американского романтизма. Эдгар По. Готорн. Мельвилл).

История западной литературы (1800—1910). Под ред. Ф. Д. Батюшкова, т. 3, М., 1912 (Венгерова З. Американская литература; Брюсов В. Эдгар По).

Николюкин А. Н. Американский романтизм и современность. М., 1968.

Паррингтон В. Л. Основные течения американской мысли, т. 2. Революция романтизма в Америке. М., 1962.

Проблемы истории литературы США. М., 1964.

Самохвалов Н. И. Американская литература XIX века. (Очерк развития критического реализма.) М., 1964 (ч. 1, гл. 1. Романтизм. Вашингтон Ирвинг, Джеймс Фенимор Купер, Эдгар По, Натаниэль Готорн, Герман Мельвилл).

Финкелстайн С. Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе. М., 1967.

Шиллер Ф. П. История западноевропейской литературы нового времени. М., 1935 (т. 1, гл. 4. Североамериканская литература первой половины XIX века; т. 2, гл. 4. Североамериканская литература второй половины XIX века).

Abel D. American Literature, v. 2, N. Y., 1963.

Barzun J. Classic, Romantic and Modern. Boston, 1961.

Brooks V. W. *The Flowering of New England. 1815—1865.* Cleveland—New York, 1946.

Brownell W. C. *American Prose Masters.* Cambridge (Mass.), 1963.

Carpenter F. I. *American Literature and the Dream.* N. Y., 1955.

Chase R. *The American Novel and Its Tradition.* N. Y., 1957.

Chiari J. *Symbolism from Poe to Mallarme. The Growth of the Myth.* London, 1956.

Cowie A. *The Rise of the American Novel.* N. Y., 1948.

«Eight American Authors». N. Y., 1963.

Foerster N. *American Criticism. A Study in Literary Theory from Poe to the Present.* N. Y., 1962.

Foerster N. *Image of America. Our Literature from Puritanism to the Space Age.* Notre Dame, 1962.

Fussell E. *Frontier: American Literature and the American West.* Princeton, 1965.

Hicks G. *The Great Tradition. An Interpretation of American Literature since the Civil War.* N. Y., 1935.

Howard L. *Literature and American Tradition.* N. Y., 1960.

Jones H. M. *History and the Contemporary.* Madison, 1964.

Kaul A. H. *The American Vision. Actual and Ideal Society in Nineteen-Century Fiction.* New Haven, 1963.

Keiser A. *The Indian in American Literature.* N. Y., 1933.

Lawrence D. H. *Studies in Classic American Literature.* N. Y., 1961.

Levin H. *The Power of Blackness. Hawthorne, Poe, Melville.* N. Y., 1958.

«Literary History of the United States», Ed. by R. Spiller, W. Thorp, Th. Johnson, H. Candy, v. 1—2. N. Y., 1963.

Marshall Th. F. *Three Voices of the American Tradition: Edgar Allan Poe, Herman Melville, Ernest Hemingway.* Athens (Greece), 1955.

Matthiessen F. O. *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman.* N. Y., 1960.

Maxwell D. E. S. *American Fiction. The Intellectual Background.* London, 1963.



- Ross D. The American Short Story. Minneapolis, 1961.  
 Van Doren C. C. The American Novel. N. Y., 1952.  
 Wagenknecht E. Cavalcade of American Novel. From the Birth of the Nation to the Middle of the Twentieth Century. N. Y., 1952.

### Вашингтон Ирвинг

- Шерстюк В. Ф. Новеллы Вашингтона Ирвинга двадцатых годов. — «Ученые записки Моск. обл. пед. ин-та», 1963, т. 130, вып. 8.  
 Brooks V. W. The World of Washington Irving. N. Y., 1950.  
 Hedges W. L. Washington Irving. Baltimore, 1965.  
 Irving P. Munro. The Life and Letters of Washington Irving, v. 1—4. N. Y., 1862—1864.  
 Leary L. Washington Irving. Minneapolis, 1963.  
 Lydenberg H. M. Irving's Knickerbocker and Some of Its Sources. N. Y., 1953.  
 Wagenknecht E. d. Washington Irving: Moderation Displayed. N. Y., 1962.  
 Williams S. T. The Life of Washington Irving 2 vols. N. Y., 1935.

### Джеймс Фенимор Купер

- Горький М. О романах Фенимора Купера. — Собр. соч. в 30-ти т., т. 24. М., 1953.  
 Елистратова А. А. Джеймс Фенимор Купер. — В кн.: Д. Ж. Ф. Купер. Избранные сочинения в 6-ти т., т. 1. М., 1961.  
 Неизданные письма иностранных писателей XVIII—XIX веков. Под ред. М. П. Алексеева. М., 1960.  
 Boynton H. W. James Fenimore Cooper. N. Y., 1966.  
 Grossman J. James Fenimore Cooper. N. Y., 1950.  
 House K. S. Cooper's Americans. Columbus, Ohio, 1965.  
 Lounsbury T. R. James Fenimore Cooper. Boston, 1910.  
 Philbrick Th. James Fenimore Cooper and the Development of American Sea Fiction. Cambridge (Mass.), 1961.  
 Ringe D. James Fenimore Cooper. N. Y., 1962.  
 Ross J. F. The Social Criticism of Fenimore Cooper. Berkeley, 1933.

- Spiller R. E. Fenimore Cooper. Critic of His Times. N. Y., 1963.  
Walker W. S. James Fenimore Cooper. N. Y., 1962.

### Эдгар Аллан По

Динамов С. Творчество Эдгара По.— В кн.: Зарубежная литература. М., 1960.

Adams R. P. Romanticism and the American Renaissance. «American Liter.», XXIII, Jan. 1952.

Alterton M. Origins of Poe's Critical Theory. N. Y., 1965.

Buranelli V. Edgar Allan Poe. N. Y., 1965.

Dameron J. L. Edgar Allan Poe: A Checklist of Criticism 1942—1960. Charlottesville, 1966.

Davidson E. H. Poe: A Critical Study. Cambridge (Mass.), 1957.

Ingram J. H. Edgar Allan Poe. His Life, Letters and Opinions, v. 1—2. London, 1880.

Krutch J. W. Edgar Allan Poe. A Study of Genius. N. Y., 1965.

Lindsay Ph. The Haunted Man: A Portrait of Edgar Allan Poe. London, 1953.

Moss S. Poe's Literary Battles. The Critic in the Context of His Literary Milieu. Durham, 1963.

Murch A. E. The Development of the Detective Novel. N. Y., 1958.

Parks E. W. Edgar Allan Poe as Literary Critic. Athens (Geor.), 1964.

Porges Ir. Edgar Allan Poe. Philadelphia—New York, 1962.

Quinn A. H. Edgar Allan Poe. A Critical Biography. N. Y., 1963.

Smith C. A. Edgar Allan Poe. How to Know Him. N. Y., 1921.

Wagenknecht Ed. Edgar Allan Poe. N. Y., 1963.

Whitman S. H. Edgar Allan Poe and His Critics. New Brunswick, 1949.

Winwar F. The Haunted Palace: A Life of Edgar Allan Poe. N. Y., 1959.

Woodberry G. E. The Life of Edgar Allan Poe, v. 1—2. N. Y., 1965.

### Натаниел Готорн

Горбунов А. Готорн — рассказчик. — «Новый мир», 1966, № 2.

Arvin N. Hawthorne. N. Y., 1961.

Bell M. Hawthorne's View of the Artist. N. Y., 1962.

Crews F. C. The Sins of the Fathers. Hawthorne's Psychological Themes. N. Y., 1966.

Fogle R. H. Hawthorne's Fiction. The Light and the Dark. Norman, 1964.

Hoeltie H. H. Inward Sky: the Mind and Heart of Nathaniel Hawthorne. Durham, 1962.

Male R. R. Hawthorne's Tragic Vision. N. Y., 1964.

Martin T. Nathaniel Hawthorne. N. Y., 1965.

Mather R. Nathaniel Hawthorne. N. Y., 1940.

Shubert L. Hawthorne the Artist: Fine-Art, Devices in Fiction. University North Carolina Press, 1944.

Stewart R. Nathaniel Hawthorne. A Biography. New Haven, 1961.

The Idea of an American Novel. Ed. by Louis D. Rubin and John Bees Moore. N. Y., 1961.

Turner A. Nathaniel Hawthorne. N. Y., 1961.

Van Doren M. Nathaniel Hawthorne. Sloane, 1949.

Wagenknecht E. Nathaniel Hawthorne: Man and Writer. N. Y., 1961.

Waggoner H. H. Hawthorne. A Critical Study. Cambridge (Mass.), 1963.

### Джон Пендлтон Кеннеди

Bohner Ch. H. John Pendleton Kennedy. Baltimore, 1961.

### Вильям Гилмор Симмс

Ridgely J. V. William Gilmore Simms. N. Y., 1962.

## Генри Водсворт Лонгфелло

Ронгонеи Л. И. Об источниках «Песни о Гайавате» Лонгфелло.— «Ученые записки Латв. ун-та». Рига, 1967, т. 87.

Томашевский Б. Генри Лонгфелло.— В кн.: Г. Лонгфелло. Избранное. М., 1958.

Arvin N. Longfellow. His Life and Work. Boston, 1963.

Wagenknecht Ed. Ch. Longfellow: A Full-Length Portrait. N. Y., 1955.

## Герман Мелвилл

Елистратова А. Предисловие.— В кн.: Мелвилл Г. Израиль Поттер. Пятьдесят лет изгнания. М., 1966.

Дукельская В. Г. Мелвилл и его ранние романы.— «Ученые записки Моск. обл. пед. ин-та». 1964, т. 156, вып. 9.

Ковалев Ю. В. Герман Мелвилл и некоторые проблемы американского романтизма.— В кн.: Проблемы истории литературы США. М., 1964.

Ковалев Ю. В. Мелвилл и Шекспир.— В кн.: Шекспир в мировой литературе. Сб. ст. М.—Л., 1964.

Arvin N. Herman Melville. N. Y., 1957.

Bowen M. The Long Encounter. Self and Experience in the Writings of Herman Melville. Chicago, 1963.

Brooks V. W. The Times of Melville and Whitman. N. Y., 1947.

Chase R. Herman Melville: A Critical Study. N. Y., 1949.

Finkelstein D. M. Melville's Orienda. New Haven, 1961.

Geist S. Herman Melville. The Tragic Vision and the Heroic Ideal. N. Y., 1966.

Gleim W. S. The Meaning of Moby Dick. N. Y., 1962.

Hillway T. Herman Melville. N. Y., 1963.

Howard L. Herman Melville. A Biography. Berkley, 1958.

Humphreys A. R. Melville. London, 1962.

Mayoux J. J. Melville. N. Y., 1960.

«Melville. A Collection of Critical Essays». Ed. by R. Chase. Prentice Hall, 1962.

Mumford L. Herman Melville. A Study of His Life and Vision. London, 1962.

Rosenberry E. H. Melville and His Comic Spirit. Cambridge (Mass.), 1955.

Sedgwick W. E. Herman Melville. The Tragedy of Mind. N. Y., 1962.

Stern M. The Fine Hammered Steel of Herman Melville. Urbana, 1957.

«The Melville Log: a Documentary Life of Herman Melville. 1819—1891». Ed. by J. Leyda, v. 1—2. N. Y., 1951.

# ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Аддисон Дж. — 19.  
 Алексеев М. П. — 117.  
 Аллан Дж. — 127—129.  
 Аллан Ф. — 127—128.  
 Аллен — 126.  
 Аптекарь Г. — 13.  
 Арвин Н. — 227.  
 Аристотель — 22.  
 Астров В. — 158.  
 Астор Дж. — 26, 27.  
 Ауге Г. — 217.  
  
 Байрон Дж. Н. Г. — 18, 22, 74,  
 80, 84, 118, 127, 164, 258.  
 Бальзак О. — 52, 61, 75, 77, 105,  
 116, 126.  
 Бальмонт К. — 159.  
 Банкрофт Г. — 86.  
 Барант — 119.  
 Барбаросса Ф. — 37.  
 Бах И. С. — 22.  
 Белинский В. Г. — 18, 87, 91,  
 104, 118, 119, 122, 271.  
 Беллами Э. — 272.  
 Бен-Джонсон — 32.  
 Бентли Р. — 252.  
 Бернс Р. — 100.  
 Билл Т. — 254.  
 Бирд Дж. — 55.  
 Бичер Стоу Е. — 20, 82, 210,  
 221, 253.  
 Блейер У. — 228.  
 Блок А. — 159.  
  
 Бодлер Ш. — 124, 142, 143, 157,  
 158.  
 Боннвиль — 27.  
 Борн Р. — 11.  
 Боткин М. — 87.  
 Боткин П. — 119.  
 Брайент В. — 14, 66, 136, 139.  
 Браун Б. — 168.  
 Браун К. — 256.  
 Браун Ч. — 14, 55.  
 Браунел У. — 54, 126, 146, 167,  
 168.  
 Брезвурт Г. — 27, 47, 50.  
 Бриггс Ч. — 123.  
 Бридж Г. — 161.  
 Брукс В. У. — 12, 24, 27, 31, 125,  
 157.  
 Брюсов В. — 130, 142, 145, 157,  
 159.  
 Бульвер-Литтон Э. — 139.  
 Бьюли М. — 12.  
 Бюргер Г. — 41.  
  
 Ван-Дейк А. — 22.  
 Ванслов В. — 270.  
 Вашингтон Г. — 29, 68—70, 72.  
 Вега Л. Ф. — 23.  
 Веласкес Д. — 22.  
 Верн Ж. — 157, 158.  
 Веронезе П. — 22.  
 Волконская — 117.  
 Вольтер Ф. М. — 121.  
 Вудбери Г. — 124.

Вэгенер X. — 166, 177.  
Вэгеннехт E. — 19, 22 28, 46—48,  
50, 51, 123, 158, 166, 271.

Гагарин (князь) — 117.  
Гансевурт Г. — 238.  
Гансевурт М. — 228.  
Гарленд Г. — 116.  
Гаррисон Д. — 124.  
Гаррисон У. — 133.  
Гарт Б. Ф. — 16, 20, 200.  
Гегель Г. В. — 232.  
Гейне Г. — 18, 37.  
Геквилдер Дж. — 86.  
Гериот Т. — 95.  
Геродот — 22.  
Гесиод — 33.  
Гете И. В. — 18, 22, 116, 118,  
126, 128.  
Гленвилл Дж. — 150.  
Гоголь Н. В. — 8.  
Годвин В. — 18, 25, 161, 209.  
Голдсмит О. — 29.  
Голицина М. — 68.  
Гомер — 32, 34, 138.  
Гораций — 218.  
Горький А. М. — 270.  
Готорн Дж. — 160.  
Готорн Н. — 3, 8, 10, 12, 15, 129,  
130, 136, 139, 142, 160—199,  
216, 228, 231—233, 236, 253,  
256, 258, 270.  
Готорн С. — 163.  
Готорн У. — 160.  
Гофман Э. Т. — 126, 127.  
Грант — 122, 238.  
Греко Э. — 22.  
Грей Т. — 100.  
Гризволд Р. — 124, 135, 141, 153.  
Гросман Дж. — 65, 83, 86, 88.  
Гудрич Э. — 55.

Дана Ч. — 162.  
Данлэн — 60, 65.

Данте А. — 137, 195, 197, 217,  
220, 248.  
Дебюсси К. — 158.  
Дефо Д. — 64, 84, 126, 138.  
Джеймс Г. — 123.  
Джефферсон Т. — 4, 12, 20, 30,  
127.  
Джонсон М. — 86.  
Диккенс Ч. — 18, 25, 75, 126,  
136, 142, 147, 157, 166.  
Добриль К. — 25.  
Долгоруков Д. — 24, 117.  
Достоевский Ф. М. — 144, 158.  
Драйден Дж. — 208.  
Драйзер Т. — 3, 20.  
Дрейк Д. — 19.  
Дью Т. — 210.  
Дюма А. — 78.

Елистратова А. А. — 13.

Загоскин М. — 118.  
Золя Э. — 126.

Инграм Дж. — 124, 136.  
Ирвинг В. — 3, 8, 10, 12, 14, 15,  
18—51, 55, 66, 84, 87, 129, 136,  
142, 157, 201, 202, 208, 230.  
Ирвинг У. — 19, 27.

Казин А. — 227, 260.  
Кальдерон П. — 47.  
Канова А. — 22.  
Кант И. — 8, 232.  
Карлейль Т. — 126, 207, 251.  
Каул А. — 12.  
Кафка Ф. — 158.  
Каценс Ф. — 51.  
Кеннеди Дж. П. — 151, 200—204.  
Керуак Дж. — 16.  
Кин Э. — 165.  
Китс Дж. — 126.  
Кларк Х. — 118.

Клемм — 130, 131.  
 Клемм По В. — 130.  
 Ковалев Ю. — 13.  
 Колберн Г. — 57.  
 Кольридж С. — 25, 127.  
 Колумб Х. — 24, 25, 61, 76, 84.  
 Конан-Дойл А. — 158.  
 Конрад Дж. — 83.  
 Кортес Э. — 23, 208.  
 Кратч Дж. — 123, 125, 132.  
 Крупенников И. — 118.  
 Куин — 126.  
 Кук Дж. — 129, 248.  
 Купер Дж. Ф. — 3, 5, 8, 10—12,  
 14—16, 18, 20, 27, 29, 47, 52,  
 130, 136, 138, 140, 159, 201—  
 203, 205, 206, 208, 212, 214,  
 224, 233, 248, 257, 270.  
 Купер С. — 66.  
 Кэмпбл Ф. — 232.  
 Кювье Ж. — 187.  
 Кюхельбекер В. — 79, 118.

Лажечников И. — 118.  
 Лермонтов М. Ю. — 119.  
 Лерой Г. — 13.  
 Лесли Ч. — 22.  
 Лейда Дж. — 66.  
 Лиденберг Н. — 21.  
 Линкольн А. — 217, 238.  
 Ловджой Э. — 133.  
 Лондон Дж. — 16, 20, 83.  
 Лонгфелло Г. В. — 10, 23, 33,  
 38, 130, 136, 139—142, 161,  
 163, 166, 167, 181, 182, 187,  
 198, 208, 215—225, 253.  
 Лонсбери Т. — 92, 116, 120.  
 Лоуренс Д. — 54, 86, 226, 227.  
 Лоуренс Л. — 12.  
 Лоусон Дж. — 13.  
 Лоуэл Дж. Р. — 124, 136, 141,  
 146.  
 Лукреций К. — 22.

Малларме С. — 158.  
 Маркс К. — 10.  
 Майн-Рид Т. — 83, 116, 154.  
 Марриэт Ф. — 83.  
 Маттисен Ф. О. — 4, 13, 176.  
 Матюрен — 184.  
 Мейси Дж. — 11.  
 Мелвилл Г. — 8, 10, 12, 14—16,  
 37, 66, 74, 78, 83, 142, 163,  
 224, 226—270.  
 Миллер Дж. — 228.  
 Мильтон Дж. — 161, 218, 258.  
 Монтескье Ш. — 20.  
 Морис В. — 158.  
 Мосс С. — 137.  
 Мопарт В. — 22.  
 Мур Т. — 25, 127, 136, 139.  
 Мурильо Б. — 22, 165.  
 Наваррет М. — 24.  
 Нерс Р. — 160.

Николукин А. — 13.  
 Новалис — 127.  
 Норрис Ф. — 116.  
 Норт Дж. — 13.  
 Ньютон Е. — 22.

Олкотт А. — 162.  
 Остин Дж. — 86.  
 Оуэн Р. — 9, 162.

Паркер Т. — 8.  
 Паррингтон В. — 5, 11, 28, 48,  
 53, 64.  
 Патерсон Е. — 130.  
 Пибоди Э. — 162.  
 Пирс Ф. — 161, 164.  
 По Д. — 127.  
 По Э. А. — 8, 12, 13, 15, 20, 23,  
 63, 74, 82, 123—159, 163, 187,  
 192, 193, 202, 211, 213, 224,  
 262, 270.  
 По Эл. — 126.



Полдинг Дж. — 19, 25, 55, 136,  
151, 202.  
Полевой Н. — 118.  
Поль Джонс Дж. — 78.  
Поп А. — 74, 100.  
Портер В. — 230, 231.  
Пракситель — 182.  
Пушкин А. С. — 18, 118.  
Пэнкост Г. — 125.

Рабле Ф. — 22, 32, 248.  
Рахманинов С. — 142, 159.  
Рензов Б. — 116.  
Рембрандт Х. — 22.  
Рени Г. — 22, 165, 183.  
Рив К. — 184.  
Риндж Д. — 11.  
Рипли Дж. — 8, 162.  
Рич О. — 21.  
Ричмонд А. — 131.  
Россини Дж. — 22.  
Рубенс П. П. — 22.  
Руссо Ж. Ж. — 84, 102, 161.  
Рэдклиф А. — 184.

Салли Т. — 127.  
Санд Ж. — 116.  
Сартр Ж. П. — 158.  
Свифт Дж. — 22, 32, 59.  
Сэлинджер Дж. — 16.  
Сен-Симон А. — 9.  
Сент-Бев Ш. — 116.  
Сервантес М. С. — 22, 32.  
Симмс В. — 205—214.  
Скотт В. — 18, 21, 25, 38, 42, 56,  
61, 67, 74, 77, 80, 118, 119, 205,  
207, 208, 233.  
Скулкрафт — 222.  
Смит Г. — 12.  
Смит С. — 3.  
Смит С. А. — 133, 137—139, 157.  
Смоллет Т. — 22, 77, 93, 232.  
Спенсер Э. — 19, 248.  
Стейнбек Дж. — 16, 116.

Стендаль — 75.  
Стерн Л. — 22, 32.  
Стивенсон Р. — 23, 83, 158.  
Стиль Р. — 19.  
Стоддард Р. — 124.  
Стьюарт К. — 239.  
Стьюивезент П. — 34.  
Сю Э. — 83.

Тассо Т. — 127, 218.  
Твен М. — 10, 16, 20, 40, 53, 60,  
82, 91, 133, 138, 151, 166, 236.  
Теккерей В. — 18, 126.  
Теннисон А. — 123, 136.  
Тик Л. — 22, 127.  
Тикнор В. — 165.  
Томсон Л. — 226.  
Торо Г. — 3, 4, 11, 13, 162, 163,  
187, 228.  
Торп В. — 227, 239.  
Трент В. — 69.

Уайльд О. — 157.  
Уайт Дж. — 95.  
Уивер Р. — 239.  
Уилки Д. — 22.  
Уитман С. — 131.  
Уитмен У. — 3, 11, 12, 16, 20,  
253.  
Уитней — 134.  
Уиттьер Дж. — 10, 136, 162.  
Уоплс Д. — 60.

Фербенкс Г. — 166.  
Фильдинг Г. — 22, 32.  
Финдлер Л. — 12.  
Финкелстайн С. — 13.  
Фланаган Дж. — 231, 234.  
Флобер Г. — 126.  
Фолкнер У. — 16.  
Фонер Ф. — 13.  
Форстер Н. — 12.  
Фостер У. — 4.

Франклин Б. — 12, 59, 116, 264.  
Френо Ф. — 14, 95.  
Фуллер М. — 8, 162, 179.  
Фурье Ф. — 9, 10, 162.

Хазард Е. — 30.  
Харпер — 233.  
Хемингуэй Э. — 16, 83.  
Хертц Р. — 12.  
Хетерингтон Х. — 230, 231.  
Хидли Д. — 137.  
Хилдрет Р. — 20.  
Хиллуэй Т. — 228, 231, 234.  
Холлек Ф. — 19.  
Холмс О. В. — 130, 136, 232.  
Хэни Дж. — 68.  
Хэррисон Дж. — 125.

Чаннинг У. — 8, 162, 163, 221.

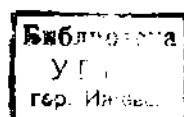
Чейс Р. — 12, 226, 255.  
Чосер Дж. — 19, 22, 218.

Шатобриан Ф. Р. — 95.  
Шекспир В. — 22, 32, 41, 74, 100,  
118, 119, 126, 161, 208, 209,  
218, 251, 259.  
Шелли М. — 25.  
Шелли П. Б. — 127.  
Шиллер Ф. — 22, 118.  
Шопенгауэр А. — 232, 238.

Элиот Дж. — 208.  
Эмерсон Р. — 3, 7, 11, 13, 123,  
130, 162, 163, 187.  
Эмис Н. — 232.  
Эпикур — 22.  
Эрскин Дж. — 69.  
Эспинволь — 46.

# СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
Введение . . . . .	3
✓ Вашингтон Ирвинг . . . . .	18
✓ Джеймс Фенимор Купер . . . . .	52
✓ Эдгар Аллан По . . . . .	123
Натаниел Готори . . . . .	160
Джон Пендлтон Кеннеди . . . . .	200
Вильям Гилмор Симмс . . . . .	205
Генри Водсворт Лонгфелло . . . . .	215
Герман Мелвилл . . . . .	226
Послесловие . . . . .	270
Библиография . . . . .	274
Именной указатель . . . . .	281



*Мария Нестеровна Боброва*

РОМАНТИЗМ В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Художественный редактор С. Абелин

Редактор Л. П. Чебаевская

Художник А. Коленков

Технические редакторы В. Александрова и Н. Битюкова

Корректор Е. Штурм

70 коп.

ВЫСШАЯ ШКОЛА  
МОСКВА  
1972